

LA FUNCIÓN METATEATRAL
EN *HOMBRE POBRE TODO ES TRAZAS*

THE METATHEATRICAL FUNCTION
IN *EL HOMBRE POBRE TODO ES TRAZAS*

Victoriano Roncero López

<https://orcid.org/0000-0002-8144-2251>

Stony Brook University

Department of Hispanic Languages and Literature

Humanities Building N1147

Stony Brook, NY 11794-5355

ESTADOS UNIDOS

victoriano.roncero-lopez@stonybrook.edu

Resumen. El metateatro es uno de los recursos que los dramaturgos del siglo XVII utilizaron más a menudo en sus obras como forma de autorreferencialidad y diversión. En ocasiones, la metateatralidad sirve para hacer comentarios breves sobre la práctica teatral, pero en otras constituye la base del argumento. En *Hombre pobre todo es trazas*, Calderón recurre a los dos tipos principales de categorías metateatrales: en el primero, autorreflexiona sobre su teatro, y, al mismo tiempo, se burla de los recursos teatrales que aparecen repetidamente en sus comedias y tragedias; en el segundo, crea la ficción de una obra en otra mediante el disfraz y los engaños del protagonista, que pasan desapercibidos para el resto de los personajes de la obra, pero no para el público.

Palabras clave. Metateatro; hombre pobre; trazas; mentiras; comedia; Calderón.

Abstract. Meta-theatre is one of the literary mechanisms that 17th century playwrights frequently used in their plays as a form of self-referential parody and entertainment. Meta-theatre could be used for brief commentaries on theatrical praxis or as the basis of the play's plot. In *Hombre pobre todo es trazas*, Calderón employs both of these functions: using the first, he reflects on the nature of his extensive career while making fun of the myriad of tropes that frequently appeared in both his comedies and tragedies; and utilizing the second, creates a play within the play, wherein the protagonist uses disguises and lies to fool the remaining cast of the characters, but whose schemes are made clear to the audience.

Keywords. Meta-theatre; poor man; scheme; lies; comedy; Calderón.

El fenómeno metateatral ha recibido distintas aproximaciones desde principios de la década de 1960 que han delineado un rico y complejo panorama de este importante recurso dramático¹. Aunque los estudios iniciales se ocuparon de los dramas y tragedias, lo que a mí me interesa analizar en este artículo es la praxis teatral de Calderón, el «great exponent» de esta práctica en el Barroco español (O'Connor, 1975, p. 284), en la comedia². Mi estudio se centra en las dos categorías más usadas por don Pedro: la discursiva, por una parte, y la ficcional/figural, por la otra³.

El primero de ellos aparece con gran frecuencia en la producción dramática calderoniana como una forma de autorreflexión, de auto-burla y de autocrítica a su práctica teatral puesta en boca de uno de sus personajes; en la mayor parte de las ocasiones en la del criado y criada⁴. Se trata de una forma de hacer reír al espectador y de recordarle los recursos teatrales a que este estaba acostumbrado, pues se repetían innumerables veces en las obras representadas en los escenarios madrileños, tanto en los corrales como en los salones de palacio. Tres son los casos de esta categoría que se dan en *Hombre pobre todo es trazas*. El primero de ellos tiene como novedad que no está puesto en boca de ninguno de los criados o criadas, sino en la del «caballero apicarado» don Diego⁵, el pobre tracista. En el principio de la comedia, don Diego y su criado Rodrigo, que acaba de llegar de Granada, se encuentran en una calle de la Corte y el amo quiere poner en antecedentes a su criado:

¿No has visto en una comedia
verse dos y en dos razones
hacerse mil relaciones

¹ Ver entre otros Abel, 1963; Hornby, 1986; Vieweg-Marks, 1989. Para el estudio de este recurso en textos cómicos en el teatro áureo español ver Gobat, 1997; González Maestro, 2004; Taravacci, 2013; Roncero López, 2022, y Arellano, 2023.

² Calderón hizo uso de ella tanto en sus tragedias, como en sus comedias o autos sacramentales. Ver Galván, 2023 y Casariego, 2021. Para el uso burlesco de este recurso ver Ly, 1983 y Arellano, 2023.

³ Adopto la nomenclatura de Vieweg-Marks (Nohe, 2023, pp. 187-189). El metateatro «discursivo» tiene que ver con la autorreflexividad del lenguaje; el «ficcional» con la obra dentro de la obra, y el «figural» con la creación de una falsa identidad (Nohe, 2023, pp. 187-188).

⁴ Ver sobre este recurso Pailler, 1980.

⁵ Sobre los rasgos picarescos de esta comedia ver Nagy, 1971.

de su gusto o su tragedia?
Pues imitemos aquí
su estilo, que en esta parte
tengo mucho que contarte (vv. 36-43)⁶.

El tópico teatral aquí utilizado era de uso común entre los dramaturgos áureos, y por eso Calderón coloca al inicio de la primera jornada estos versos en los que advierte al espectador de que lo que viene a continuación es práctica común entre los de su gremio, y que el autor es consciente de ello, pero que no puede obviarlo porque la información transmitida es imprescindible para la comprensión total de la trama argumental. También le sirve al dramaturgo para insertar la acción de la obra en la realidad del público, como muy bien señala Germán Vega: «los personajes aluden a elementos teatrales como si hablaran desde la realidad» (2017, p. 274). El espectador queda enterado de que don Diego ha tenido que huir de Granada a consecuencia de un duelo, en el que ha dejado herido a su adversario, y que ya en Madrid corteja a dos damas a la vez asumiendo dos identidades distintas: la auténtica como don Diego, caballero granadino, y la inventada como don Dionís Vela, capitán en los tercios de Flandes. El final de su parlamento le sirve para justificar cínicamente esta traza o engaño:

Desta manera me hallas;
no será trato ruín
que yo engañe a dos, si una
suele engañar a dos mil (vv. 211-214).

El segundo ejemplo está puesto en boca de Rodrigo, el criado de don Diego, en la tercera jornada. Rodrigo está inmerso en la traza ingenierada por su amo y ha sido amenazado por don Félix, el enamorado de Beatriz:

(Bien sé que yo no puedo
escapar, cosa es clara,
con bien desta aventura; yo tomara
en paz de buen partido
media cabeza abierta. A la ventana
Beatriz está; atrevido

⁶ Cito la obra por mi edición, en prensa.

quiero llegar, pero de mala gana,
a empezar lo tratado.
¡Sáqueme Dios de cómico criado!) (vv. 2258-2266).

Este fragmento se corresponde a un *aparte*, en el que el criado demuestra su estado de ánimo rezongón, temeroso de lo que le puede suceder como resultado de la situación a la que le ha llevado la actividad «tracista» de su señor. También encaja perfectamente con la caracterización de este tipo de personajes como cobardes, herencia de la tradición bufonesca en la que se insertan. Por ello, su exclamación metateatral le lleva a desear el representar otro papel en la comedia, y no el de criado/gracioso.

El último de los ejemplos del metateatro discursivo aparece ya casi al final de la obra, cerca del desenlace. Las dos damas y sus criadas paseando por el Prado ven a sus tres galanes (Diego, Leonelo y Félix), que se acercan, y pretenden esconderse para no ser vistas por ellos. En este momento una de las criadas afirma:

Estéril poeta es este,
pues en un campo le falta
murta, jazmín y arrayán
para esconder unas damas (vv. 2671-2674).

Estos versos, en los que la criada critica a Calderón por no haber sido capaz de incorporar en la acotación la presencia de unos arbustos tras los que poder ocultarse, han sido examinados por Regalado, para quien afirman

la autonomía de la obra dramática, su peculiar «realidad» al convocar la atención del público sobre las propiedades escénicas que no satisfacen a uno de los personajes, que acusa al poeta de falto de ingenio. El poeta demuestra que más que estéril es ingenioso, incorporando la supuesta pobreza de los efectos escénicos a la acción dramática, configurando una escenografía desnuda con unas tapias rotas que existen gracias a la disputa entre las criadas (II, 1995, pp. 637-638).

Creo con Regalado que, efectivamente, estos versos metateatrales revelan el ingenio de Calderón, que es capaz de atraer la atención del público de los corrales a los efectos escénicos que en muchas ocasiones simplemente eran aludidos por los personajes con ticoscopias o

se señalaban en las acotaciones⁷. Pero al mismo tiempo, también los utiliza para reírse de sí mismo en un monólogo en el que una de sus creaciones, en este caso la criada Inés, se lamenta de las deficiencias poéticas de su imaginación que dificultan los movimientos y la función de los actores.

Pero la función metateatral más importante para el análisis de *Hombre pobre todo es trazas* la tenemos en la función ficcional/figural que ha sido, sin lugar a dudas, la que más atención ha recibido por parte de la crítica. De una manera u otra, nos encontramos con el concepto clásico de una obra enmarcada en otra obra, por lo que para que podamos considerarla como metateatro tienen que aparecer encima de las tablas:

un *mirado*, es decir, el personaje de la obra enmarcada; y un *mirante*, es decir, el personaje de la obra marco, que tiene la convicción de ser espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos. Y todo ello debe funcionar dentro de un conjunto en el que participa el *archimirante*, el público espectador (Hermenegildo, Rubiera y Serrano, 2011, p. 11).

Esta definición, sin embargo, no tiene en cuenta que, en muchas ocasiones, el *mirante* no es consciente de estar asistiendo a una farsa, a una representación, conocimiento del que solo son partícipes el *mirado* y el *archimirante*, lo que ha llevado a Ignacio Arellano a establecer que el *mirante* no siempre

es consciente de que está mirando un espectáculo, sino que a menudo solo los ‘actores’ que ponen en escena una representación conocen su calidad de ‘ficción-dentro de otra ficción’: es exactamente lo que sucede en el caso de las innumerables escenas teatrales de burlas en las que los ‘actores’ incorporan papeles de personalidades fingidas o disfraces que engañan a los personajes ‘spectadores’, quienes toman como acción ‘real’ lo que es una burla: desde este punto de vista es posible examinar muchas comedias de enredo y entremeses como piezas con intensa presencia de lo metateatral (Arellano, 2023, p. 38).

En el teatro español los primeros ejemplos de este recurso se dan en las obras de Cervantes, tanto en comedias, *Pedro de Urdemalas*, como

⁷ Arellano, 1999, p. 215, afirma en este sentido que «la palabra perfila la visualidad».

en los entremeses, *El retablo de las maravillas*⁸. Aunque posteriores dramaturgos continuaron la práctica cervantina, será Calderón el que se presenta como un perfecto maestro en el uso de estos recursos metateatrales, sobre todo en los que tienen que ver con las alteraciones de la identidad de uno o varios personajes: el metateatro figural. En las comedias de enredo o de capa y espada son frecuentes estos juegos identitarios que producen la confusión en aquellos *mirantes* que asisten anonadados a los movimientos de un *mirado*, al que no logran reconocer. Ciertamente en muchos casos los disfraces usados por el protagonista de la obra obedecen a un afán de comicidad y ocultación de su personalidad⁹, tal sería el caso de César y Lisarda en *Las manos blancas no ofenden*, comedia en la cual César se disfraza de mujer y adopta el papel de Celia, y Lisarda de hombre, que como tal corteja a Celia/César, aunque este al final acaba casándose con Serafina. La caracterización/disfraz de César es tal que cuando este se descubre no le creen:

CÉSAR	Es en vano detenerme, no soy Celia, César soy, ya que tú, que lo sea, quieres.
SERAFINA	Mira, Celia, que no hay ninguno agora presente con quien sea menester que el pasado enojo esfuerces (vv. 4140-4146).

Otro ejemplo de asunción de una falsa personalidad se da en *El astrólogo fingido*, comedia que también se publicó en la *Segunda parte* junto a *Hombre pobre*. En esta comedia el protagonista, don Diego de Luna, se ve obligado a hacerse pasar por «un grande astrólogo» (v. 1005), pues así lo presenta su criado Morón para salvar a Beatriz al principio de la segunda jornada. Durante el resto de la representación don Diego debe utilizar este nombre y profesión inventados por su criado, aunque se asusta ante la gran cantidad de personas que le consultan (vv. 2160-2185). En este caso, los *mirados* son, pues, el amo y su criado, mientras que los demás personajes de la comedia son los *mirantes* que asisten a un engaño basado en la creación de una nueva identidad. El final con el

⁸ Para el recurso del metateatro en Cervantes ver Canavaggio, 2000; Enguix Barber, 2015 y Arellano, 2020.

⁹ Estaríamos ante un elemento constitutivo más de lo que Fernández Mosquera (2017, p. 678) denomina «comicidad difusa».

descubrimiento del engaño se acerca, como vamos a ver, al del protagonista de *Hombre pobre*, con el que comparte curiosamente el mismo nombre, pues ambos son «castigados» por su fraude.

El uso del metateatro en *Hombre pobre todo es trazas* sigue la misma estructura que las comedias anteriores: uno o varios personajes inventan una personalidad falsa que se desarrolla a lo largo de la comedia creída por el resto, aunque al final no les queda más remedio que descubrir la traza con dispares resultados: feliz en el caso de *Las manos blancas* con las tópicas bodas de galanes y damas; fracaso en las otras dos, con ambos Diegos moralmente castigados. La obra que nos ocupa fue concebida por Calderón «como una burla entera» (Vitse, 2005, p. 352). Esta traza se inicia antes de que los actores salgan por primera vez al escenario, pues don Diego le cuenta a su criado Rodrigo que se ha enamorado de Clara, no por su belleza, sino por la renta de 12.000 ducados que tiene, detalle que marca el papel nuclear que el dinero va a ocupar a lo largo de toda la comedia¹⁰. Acto seguido le explica que ha tenido que adoptar un nuevo nombre por temor a que la justicia lo persiguiese por el incidente ocurrido en Granada:

Callé el nombre de don Diego
Osorio y llameme aquí
don Dionís Vela, un soldado,
que en el flamenco país
sirvió al rey. (vv. 169-173).

La nueva identidad de don Dionís le sirve también para cortejar a Beatriz de Córdoba, mujer bella, graciosa, pero pobre, de la que se ha enamorado (vv. 183-196). El descaro amoral de don Diego/don Dionís es tal que no duda en confesarle a su criado:

Si bien no porque me ves
con uno y otro favor
dejo de tener amor,
porque Beatriz bella es
a quien estimo y adoro,
que esta traza me asegura
hoy de Beatriz la hermosura,
mañana de Clara el oro (vv. 235-242).

¹⁰ Sobre este tema ver Campbell, 2017 y Escudero, 2023.

Este es el principio del engaño metateatral en que los *mirados* son don Diego y su criado y los *mirantes* el resto de los personajes que deambulan por el escenario¹¹. Es interesante notar que frente a lo que ocurría en *El astrólogo fingido*, y en muchas otras comedias áureas, el tracista no es el criado, sino que es el propio señor el que inventa la «industria» para poder lograr los objetivos que se propone. Desde esta primera declaración, el caballero protagonista justifica moralmente su modo de actuar en que, si él engaña a dos mujeres, «una / suele engañar a dos mil» hombres (vv. 213-214).

El resto de la obra es una representación metateatral protagonizada por los dos *mirados* y con unos espectadores ingenuos, los *mirantes*, que son víctimas desconocedoras de una sarta de mentiras trazadas por don Diego. La siguiente burla tiene su origen en una cadena de oro que el burlador quiere regalarle a Beatriz. De nuevo aquí entramos en el juego del engaño compartido entre amo y criado, aunque es el primero el que sigue ingenierando estos embustes: la cadena le costó un doblón. La engañifa consiste en que quiere hacer creer a Beatriz que vale 100 escudos, y para cubrirse las espaldas urde una traza en la que esta joya pertenece a Rodrigo, que adoptará el papel de caballero, que la perderá en un juego de naipes con don Diego; de este modo el galán nunca podrá ser acusado de fraude (vv. 331-346).

En este momento aparecen en escena los dos *mirantes* masculinos don Félix y Leonelo, los enamorados despechados de Beatriz y Clara, y a partir de este momento la obra gira en torno a los intentos de los dos galanes despechados por recuperar los favores de sus dos damas y las trazas del *mirado* por mantener el engaño vivo y disfrutar de su amor. Como parte de este juego del ratón y el gato, de deshacerse de los enemigos sentimentales, se introduce en la comedia una academia amorosa en la casa de Beatriz¹² (vv. 769-859). La dama propone como tema de discusión un tópico frecuente en la poesía cancionera castellana del siglo xv: ¿cuál es mayor pena amando? En la sesión académica participan los tres rivales amorosos, que defienden posiciones distintas: Leonelo afirma que la mayor pena es amar con celos (vv. 786-806); don Félix opina que es amar contra su estrella (vv. 807-

¹¹ Vitse (2005, p. 353) habla del «inveterado hábito de mentir» y equipara a don Diego con don García, el protagonista de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón.

¹² Un análisis de esta academia puede verse en Casariego, 2021.

826), y don Dionís piensa que es amar sin esperanza (vv. 827-856). Ninguno de los argumentos convence a la indecisa Beatriz, que no concede a ninguno de ellos el premio de la flor (vv. 857-859). Pero la representación metateatral no acaba aquí, pues la presencia de Rodrigo en su papel de caballero gracioso le hace intervenir en la discusión académica, defendiendo que la respuesta más acertada es que quien más pena es aquel que es amante pobre y porfiador; con esta, que podríamos considerar, salida de tono se autoprolama vencedor en la lid, sosteniendo la prosaica afirmación de que gana aquel que se queda con el dinero de todos (vv. 877-886). La ruptura en la representación de la sesión poética sirve para reiniciar el engaño de la joya en manos del criado, que pasa al final de las partidas a poder de don Dionís que se la regala a su enamorada Beatriz:

Perdonad mi atrevimiento,
que vive Dios que quisiera
que fueran diamantes cuantos
eslabones hay en ella
para serviros, aunque
presunción fuera muy necia
llover diamantes al sol,
siendo el sol quien los engendra (vv. 963-970).

La segunda jornada se inicia con una escena que requiere un nuevo giro de tuerca en el engaño trazado por don Diego, que se presenta en casa de Clara cuando se encuentra en ella Beatriz, que cree hallarse delante de don Dionís:

BEATRIZ (¡Válgame el cielo! ¿Qué veo?)

DOÑA CLARA ¿Qué te parece?

BEATRIZ Muy bien
me ha parecido. (Y muy mal
pudiera decir. Inés,
¿no es don Dionís?)

INÉS (Sí, señora.
¿Quién puede negar que es él?)

BEATRIZ (¿Qué he de hacer?)

INÉS (Disimular.)

DON DIEGO (¿Qué es esto que llego a ver,
cielos? Clara y Beatriz son
las dos. Amor, de una vez,
cuanto adquirimos en muchas,
hemos echado a perder.) (vv. 1226-1237).

Es la primera ocasión en que el galán se halla de frente con sus dos enamoradas, ignorantes del engaño a que están siendo sometidas. En este momento solo el *mirado* y el *archimirante*, el público, son conscientes de lo que está sucediendo en el escenario, mientras que Clara reconoce a don Diego, y Beatriz y su criada Inés piensan que su interlocutor es don Dionís. Aunque el *mirado* es consciente de la situación, no puede evitar verse sorprendido por el inesperado y casual encuentro; sorpresa compartida por Beatriz que cree reconocer en don Diego a su enamorado militar. A partir de aquí se complica la trama y aumenta la exigencia al tracista para salir airoso del embrollo. Calderón hace uso de su ingenio para mantener la apariencia metateatral sin acudir al recurso del disfraz, a la manera del *Don Gil de las calzas verdes* tirsista, o de su *Las manos blancas no ofenden*, por ejemplo, sino que crea la ficción de la existencia de dos «parecidos» (v. 1462), para lo que acude al antecedente de los hermanos Valencianos (vv. 1468-1471), actores famosos en su época por su gran parecido físico¹³; así se complica más el argumento, pero también la función del *archimirante* que debe concentrarse en identificar al personaje que se encuentra en el escenario, basándose solo en sus propias palabras o el reconocimiento de los otros personajes. De esta manera, sabemos que es don Diego el que entra en casa de doña Clara, y el que cuando se queda a solas con Beatriz sigue interpretando la farsa para confundir a esta y evitar que descubra su engaño (vv. 1332-1399). Pero más adelante se presenta como don Dionís ante su enamorada para que esta no sospeche nada y poder continuar su relación con ella:

¹³ Cubillo de Aragón en su comedia *La honestidad defendida de Elisa Dido* utiliza el mismo recurso e introduce el episodio del rey Yárbas, cuyo consejero le propone que se presente en Cartago fingiendo ser un idéntico hermano, que representando el papel de su embajador irá a Cartago para observar y asegurar el matrimonio con la reina Dido: «Si tomas mi consejo, / para poderla ver con más despejo, / puedes fingirte embajador que llevas / de ti mismo embajada por las nuevas / que en Numidia has tenido, / dándole el parabién a Elisa Dido / de su reino y su nueva monarquía» (vv. 147-153).

No os entiendo, ¡vive Dios!
¿Yo os he visto y os he hablado
en alguna parte hoy?
Enigmas son que no entiendo.
Vos habéis dicho que yo
quiero quitaros el juicio
¿y así con este temor,
ganándome por la mano,
queréis quitármelos vos? (vv. 1615-1623).

La *mirante* Beatriz no sale de su asombro y de la confusión creada por don Diego/don Dionís, a los que no logra distinguir:

(¡Mejor
es esto! Inés, este hombre
pretende quitarme hoy
la luz al entendimiento
o al discurso la razón.)
¿Qué decís, señor don Diego,
don Dionís o lo que sois?
Si queréis volverme loca,
confieso que ya lo estoy (vv. 1583-1591).

Esta ceremonia de la confusión identitaria ha sido trazada con todo cuidado por el caballero apicarado que hace intervenir a su amigo don Juan, quien se presenta delante de Beatriz para contarle su reciente encuentro en la calle con un hombre con una figura, rostro, voz y traje muy parecidos a los de don Dionís (vv. 1641-1666). La actuación del amigo de don Diego se ajusta perfectamente al guion que le ha otorgado este: «Muchos personajes tienen plena conciencia de estar representando un papel en la ficción de la maraña, papel que a veces les proporciona el director de la farsa y que deben estudiarse bien para que todo salga como es debido» (Arellano, 2023, p. 44). De esta manera, el *mirado* pergeña la escenificación del engaño que produce el enloquecimiento de una de las *mirantes*, incapaz de aceptar racionalmente la existencia de estos dos parecidos.

Calderón complica aún más la trama metateatral en la tercera jornada, en la que resuelve el engaño de la joya: Beatriz descubre que la cadena es falsa. A partir de aquí los acontecimientos se desarrollan con una mayor rapidez, lo que obliga al *mirado* a recurrir a su ingenio para

mantener a flote la industria que ha creado. El dramaturgo enfatiza la capacidad tracista de su personaje; necesita dinero y tima a su amigo don Juan, que le presta 400 reales (vv. 2141-2183), y elabora un nuevo plan para salir del apuro en que le coloca doña Beatriz cuando convoca a don Diego y a don Dionís a la misma hora en su casa. Esta última situación provoca la duda en el engañador:

Beatriz supo más que yo;
hoy en ocasión me ha puesto
de donde con mis engaños
salir vencedor no puedo (vv. 2106-2109).

Pero a este obstáculo se sobrepone el ingenio tracista del *mirado* que elabora una ocurrente industria: primero finge un duelo con el falso caballero Rodrigo, su criado, que simula una herida grave. La farsa continúa con la aparición del alguacil, amigo de don Juan, para arrestar a don Dionís, que se entrega, pero no así su espada, mostrando su orgullo de caballero (vv. 2378-2388). Sin embargo, Leonelo, el enamorado de Clara, sospecha el engaño:

De esa suerte ya es forzoso
que ardamos a un mismo fuego
yo celoso de don Diego,
vos de don Dionís celoso,
siendo cierto que uno ha sido
con dos nombres: yo le hablé
en casa de Clara (vv. 2439-2445).

La traza no acaba aquí, sino que alcanza su punto culminante con la aparición de don Diego, ahora que don Dionís está preso, en casa de Beatriz, para resolver las dudas que esta había manifestado. En esta ocasión, el caballero granadino sí ha alterado algo su apariencia:

(Hasta aquí felizmente ha sucedido,
pues preso me imagina y el vestido,
en algo disfrazado,
mejor color a mi fortuna ha dado.) (vv. 2497-2500).

No tendría sentido dramático que el personaje hubiera comparecido en casa de la dama con la misma vestimenta que llevaba su *alter*

ego, pues hubiera puesto en evidencia la veracidad de la farsa. Pero esta transformación del vestuario no llega a la complejidad del disfraz de otras obras, pues de nuevo el engaño del protagonista se basa no en lo visual, sino en la adopción de una falsa identidad favorecida por la semejanza física. Con este golpe de efecto, Beatriz y Clara se convencen de la honestidad de sus dos amantes «parecidos», y don Diego puede vanagloriarse de cómo ha conseguido seducir a dos damas al mismo tiempo, concluyendo orgullosa y cínicamente que «no hay quien a una mujer burlar no pueda» (v. 2564). Esta actitud despectiva hacia la mujer es una muestra del «desprecio profundo que este mujeriego personaje experimenta, en realidad, por el género femenino» (Vitse, 2005, p. 351).

Pero como sucede en las comedias de capa y espada y de enredo, el final tiene que recuperar la armonía social que ciertos actos e individuos han perturbado; el engaño tiene que ser descubierto, contrariamente a lo que sucede, por ejemplo, en *El retablo de las maravillas* o *La cueva de Salamanca* cervantinos, en los que los autores de la farsa (Chanfalla, Cherinos, Leonarda y Cristina) se salen con la suya en ese mundo burlesco al revés que reflejan los entremeses. En *Hombre pobre todo es trazas* es el propio don Diego el que confiesa su engaño, no a las mujeres, sino a don Félix y a Leonelo, sus adversarios sentimentales con quienes se ha retado a duelo:

digo que soy don Dionís
y don Diego y que con trazas
de hombre pobre he pretendido
juntas a Beatriz y a Clara,
a esta por su hacienda, a aquella
por su hermosura y su gracia (vv. 2739-2744).

Es el sentido del honor el que obliga al caballero tracista a decir la verdad a sus dos rivales masculinos:

porque un hombre principal
puede mentir con las damas
—que engañarlas con industria
es más buen gusto que infamia
y los mayores señores
lo suelen tener por gala—
pero con los hombres no (vv. 2731-2737).

Las damas, que han oído escondidas las palabras de don Diego/Dionís, lo abandonan y dan las manos a sus honrados galanes, don Félix y Leonelo, porque como reconoce Rodrigo no han servido para nada las trazas del hombre pobre (vv. 2809-2811).

La comedia y la obra dentro de la comedia concluyen al mismo tiempo. Calderón ha sabido desarrollar un texto dramático basado en un engaño que abarca la totalidad de *Hombre pobre todo es trazas*. Mediante la creación de una falsa identidad, el dramaturgo ha ideado a un *mirado*, don Diego, que con la palabra fabrica una realidad fingida en la que los *mirantes*, Clara, Beatriz, Félix y Leonelo, se mueven sin descubrir hasta el final de la obra que han sido manipulados en un juego de doble identidad por un verdadero artífice en el oficio de burlar¹⁴, que únicamente nosotros los *archimirantes* hemos sido capaces de seguir. Solamente la convención genérica de las comedias calderonianas obliga al dramaturgo a hacer fracasar al burlador, que al final acepta resignadamente el castigo de sus «faltas».

BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Lionel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill & Wang, 1963.
- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- ARELLANO, Ignacio, «La estructura de la burla en el teatro de Cervantes», en *Cervantes hombre de teatro*, ed. Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle, México, El Colegio de México, 2020, pp. 95-114.
- ARELLANO, Ignacio, «Variaciones metateatrales en el Siglo de Oro. Algunas calas», en «*De la comedia a que vamos / este ha sido el entremés*». *Estudios sobre el metateatro y la comedia áurea*, ed. Iñaki Pérez Ibáñez, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2023, pp. 37-58.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El astrólogo fingido*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Hombre pobre todo es trazas*, ed. Victoriano Roncero López, en prensa.

¹⁴ Vitse (2005, p. 352) denomina a don Diego: «Burlador de Granada» y «Burlador de Madrid».

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las manos blancas no ofenden*, ed. Verónica Casais Vila, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2020.
- CAMPBELL, Ysla, «Comicidad y economía en *Hombre pobre todo es trazas de Calderón*», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 5.1, 2017, pp. 73-87, <https://doi.org/10.13035/H.2017.05.01.07>.
- CANAVAGGIO, Jean, «Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro», en *Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, pp. 147-163.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula, *Las academias en el teatro áureo. Un recorrido por las comedias de Calderón*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2021.
- CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro, *La honestidad defendida de Elisa Dido*, ed. Victoriano Roncero López, en Álvaro Cubillo de Aragón, *El conde Dirlós. El vencedor de sí mismo. La honestidad defendida de Elisa Dido*, Kassel, Edition Reichenberger, 2022, pp. 309-501.
- ENGUIX BARBER, Ricardo, «Metateatralidad y renovación dramática cervantina. Estudio de los elementos metadramáticos de *Pedro de Urdemalas*, *El rufián dichoso* y *El retablo de las maravillas*», *Lemir*, 19, 2015, pp. 447-474.
- ESCUADERO, Juan Manuel, «El dinero como principio de mecánica imprecisa en *El hombre pobre todo es trazas* (1637) de Calderón», *Romance Quarterly*, 70, 2023, pp. 219-231.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «La comicidad difusa del enredo invrosímil: el caso de *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, 94.4, 2017, pp. 677-692.
- GALVÁN, Luis, «Metateatro y comunicación literaria en el siglo XVII», en «*De la comedia a que vamos / este ha sido el entremés*. Estudios sobre el metateatro y la comedia áurea», ed. Iñaki Pérez Ibáñez, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2023, pp. 97-116.
- GOBAT, Laurent, «Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, ed. Irene Andres-Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas, Madrid, Verbum, 1997, pp. 73-98.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús, «Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral», *Bulletin of Spanish Studies*, 81, 2004, pp. 599-611.
- HERMENEGILDO, Alfredo, Javier RUBIERA y Ricardo SERRANO, «Más allá de la ficción teatral: el metateatro», *Teatro de palabras*, 5, 2011, pp. 9-16.
- HORNBY, Richard, *Drama, Metadrama, and Perception*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986.
- LY, Nadine, «Descripción del estatuto de los personajes en *Don Gil de las calzas verdes*», *Criticón*, 24, 1983, pp. 69-104.

- NAGY, Edward, «El aspecto pícaro-cortesano en *Hombre pobre todo es trazas de Pedro Calderón de la Barca*», *Iberoromania*, 3, 1971, pp. 44-59.
- NOHE, Hanna, «Reflexión existencial y carnaval bajtiniano: dimensiones metateatrales en *La vida es sueño*», en «*De la comedia a que vamos / este ha sido el entremés*. Estudios sobre el metateatro y la comedia áurea», ed. Iñaki Pérez Ibáñez, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2023, pp. 185-206.
- O'CONNOR, Thomas, «Is the Spanish Comedia a Metatheater?», *Hispanic Review*, 43.3, 1975, pp. 275-289.
- PAILLER, Claire, «El gracioso y los “guiños” de Calderón: apuntes sobre “autoburla” e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Y.-R. Fonquera, Paris, CNRS, 1980, pp. 33-48.
- REGALADO, Antonio, *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, «Paradigmas de burlas metateatrales en cuatro entremeses de Cervantes», *eHumanista/Cervantes*, 9-10, 2022, pp. 249-261.
- TARAVACCI, Pietro, «Espacio, tiempo y memoria en el juego metateatral de la comedia burlesca», en *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, ed. Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra (Eunsa), 2013, pp. 241-254.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «“Yo seré de romance, y diré ‘Escucha’”. Comentarios metateatrales sobre las “Relaciones” en Calderón», *Anuario Calderoniano*, 10, 2017, pp. 273-293. <https://hdl.handle.net/10171/57903>.
- VIEWEG-MARKS, Karin, *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, Frankfurt am Main / Bern / New York / Paris, Peter Lang, 1989.
- VITSE, Marc, «Burla y engaño en las tres primeras comedias de capa y espada de Calderón», «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, ed. Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 345-356.