

Alusiones metadramáticas en las comedias  
de Mira de Amescua

John T. Cull  
*Holy Cross, EEUU*

Como ha indicado Marie Lovrod, el término «metateatro» fue inventado por Lionel Abel en 1963 en *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (Nueva York, 1963), para caracterizar el drama auto-reflexivo<sup>1</sup>. El drama dentro del drama, o sea, la autoconciencia de los actores de que están representando un papel, ha sido objeto de innumerables estudios desde la invención del término por parte de Abel<sup>2</sup>, pero el concepto es muy antiguo. Las obras dramáticas más

---

<sup>1</sup> Marie Lovrod, «The Rise of Metadrama and the Fall of the Omniscient Observer», *Modern Drama* 37 (1994): 497-508; p. 497.

<sup>2</sup>

Una búsqueda en la versión electrónica de la *MLA Bibliography* para las palabras «metadrama» y «metateatro» entre los años 1963 y 1999 localiza 211 estudios sobre el tema. Entre los dedicados a la comedia española del Siglo de Oro, cabe destacar los siguientes. Sobre Lope de Vega: Frederick A. de Amas, «Lope de Vega's *La quinta de Florencia*: An Example of Iconic Role-Playing», *Hispanófila* 28.3 [84] (1985): 31-42; Carol Bingham Kirby, «Theater and the Quest for Anointment in *El rey don Pedro en Madrid*», *Bulletin of the Comediantes* 33.2 (1981): 149-59; Thomas E. Case, «Metatheater and World View in Lope's *El divino africano*», *Bulletin of the Comediantes* 42.1 (1990): 129-42; Alva V. Ebersole, «Lope y *Argel fingido y renegado de amor*», en *Perspectivas de la comedia, II: Ensayos sobre la comedia del Siglo de Oro español, de distintos autores con una nota introductoria*, Valencia: Albatros, 1979: 151-57; Catherine Larson, «Lope de Vega and Elena Garro: The Doubling of *La dama boba*», *Hispania* 74 (1991): 15-25; José A. Madrigal, «*Fuenteovejuna* y los conceptos de metateatro y psicodrama: Un ensayo sobre la formación de la conciencia en el protagonista», *Bulletin of the Comediantes* 31 (1979): 15-23; Harry Vélez Quiñones, «'Entre verdad y mentira': Woman and Metatheater in Lope de Vega's *Los amantes sin amor*», *Bulletin of the Comediantes* 47.1 (1995): 43-54; sobre Calderón de la Barca: Peter W. Evans, «Calderón's Portrait of a Lady in *La vida es sueño*», en *What's Past is Prologue: A Collection of Essays in Honour of L. J. Woodward*, eds. B. Bentley, M. Claraso y D. Gifford, Edinburgh: Scottish Academic Press, 1984: 46-56; Susan L. Fischer, «Calderón's *Los cabellos de Absalón*: A Metatheater of Unbridled Passion», *Bulletin of the Comediantes* 28 (1976): 103-13; Roger Moore, «Metatheater and Magic in *El mágico prodigioso*», *Bulletin of the Comediantes* 33.2 (1981): 129-37; Alejandro Paredes L.,

citadas como manifestaciones del metateatro son *Hamlet* de Shakespeare, y *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello. *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega y *La vida es sueño* y *El Gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca son quizás los ejemplos más representativos de este fenómeno en la comedia española del Siglo de Oro<sup>3</sup>. Aunque este acercamiento crítico ha sido objeto de una explotación crítica bastante exagerada, la técnica metadramática en muchos dramaturgos del Siglo de Oro nos aporta una fuente de información importante sobre el corral de comedias y las convenciones de la representación que se debe aprovechar. El actor (y detrás de él, el dramaturgo) que manifiesta plena conciencia de que la obra en que representa su papel repite convenciones que otros han utilizado muchas veces crea un vínculo importante que le une al público espectador en el código comunicativo dramático de emisores y receptores. En lo que sigue, estudiaremos las manifestaciones y la función del metateatro en las comedias de Antonio Mira de Amescua.

Como punto de partida, veamos la definición general de metadrama que da Richard Hornby en su frecuentemente citado libro *Drama, Metadrama and Perception*: «Briefly, metadrama can be defined as drama about drama; it occurs whenever the subject of a play turns out to

---

«Nuevamente la cuestión del metateatro: *La cisma de Inglaterra*», en Calderón. *Actas del «Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro» (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. Luciano García Lorenzo, 3 tomos, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983: 1: 541-48; Barbara Simerka, «The Generic Dimension of

Self-Referentiality: Calderón's *El médico de su honra* as *metadrama de honor*», *Bulletin of the Comediantes* 46.1 (1994): 103-14; Manuel Siso Alba, «Metateatro en Calderón: *El gran teatro del mundo*», en Calderón. *Actas del «Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro» (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. Luciano García Lorenzo, 3 tomos, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983: 2: 789-802; Bruce W. Wardropper, «La imaginación en el metateatro calderoniano», en *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas. Celebrado en México, D. F., del 26 al 31 de agosto de 1968*, ed. Carlos H. Magis, México: El Colegio de México, 1970: 923-30; sobre Tirso de Molina: John T. Cull, «Playing the Stage: Theatrical Practice in Tirso de Molina through Stage Directions and Metatheatrical Allusion». *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 10 & 11 (Spring-Fall 1997): 67-100; Francisco Florit Durán, *Tirso de Molina ante la comedia nueva. Aproximación a una poética*, Madrid: Revista *Estudios*, 1986: 87-97; María Santomauro, *El gracioso en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid: Revista *Estudios*, 1984: 66-75; Henry W. Sullivan, *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation*, Amsterdam: Rodopi, 1976: 135-48.

<sup>3</sup> Sobre el tema del mundo como un teatro, véanse los estudios de Antonio Vilanova, «El tema del gran teatro del mundo», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 23 (1950): 157-88 y Alan S. Trueblood, «Role-Playing and the Sense of Illusion in Lope de Vega», *Hispanic Review* 32 (1964): 305-18.

be, in some sense, drama itself»<sup>4</sup>. Las técnicas metateatrales identificadas por este crítico son: 1. El drama dentro del drama (31-48); 2. La ceremonia dentro de la obra dramática (49-66); 3. La representación de un papel dentro de un papel (67-87); 4. La referencia literaria y a la vida real (88-102) y 5. La auto-referencia (103-118). Wardropper precisa algo más la naturaleza del metadrama: «Los personajes del metateatro tienen una plena conciencia de ser entes de ficción. Muévense en una acción más bien pensada que sucedida. El metateatro es un arte dramático consciente de ser esencialmente arte, sin ser obviamente una 'imitación de la naturaleza'»<sup>5</sup>. El drama dentro del drama tiene muchas formas, de acuerdo con la importancia que el dramaturgo concede al fenómeno, y sus definiciones, variantes y funciones se han ampliado mucho desde 1963<sup>6</sup>.

Podemos adelantar una primera conclusión en este momento. En la obra dramática de Mira de Amescua, la experiencia metadramática no colorea toda una obra con fuertes resonancias filosóficas de la vida humana como una representación breve sobre el tablado del teatro del mundo. En cambio, las alusiones metadramáticas de Mira suelen ser comentarios breves, a menudo en la boca del gracioso, que parodian ciertas convenciones dramáticas repetidas *ad nauseam* en las comedias de la época. Es decir, estamos de acuerdo con Lionel Abel, quien afirma en un estudio curioso sobre *Don Quijote*, que el metateatro no sólo puede comunicar lo trágico, sino al mismo tiempo, o independientemente, lo cómico<sup>7</sup>.

La convencionalidad de la comedia ya era objeto de la sátira literaria en otros géneros literarios del Siglo de Oro. Quizás el caso más

---

4

Richard Hornby, *Drama, Metadrama, and Perception*, Lewisburg: Bucknell UP, 1986: p. 31.

5

Bruce W. Wardropper, «La imaginación en el metateatro calderoniano», en *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas. Celebrado en México, D. F., del 26 al 31 de agosto de 1968*, ed. Carlos H. Magis, México: El Colegio de México, 1970, p. 926.

Catherine Larson ha documentado recientes avances en la teoría del metateatro en varios artículos importantes: «Lope de Vega and Elena Garro: The Doubling of *La dama boba*», *Hispania* 74 (1991): 15-25 (sobre todo p. 16) y «Metatheater and the Comedia: Past, Present, and Future», en *The Golden Age Comedia: Text, Theory, and Performance*, eds. Charles Ganelin y Howard Mancing, West Lafayette, IN: Purdue UP, 1994, pp. 204-21.

7

Lionel Abel, «The Hero of Metatheater», *Partisan Review* 56, Number 2 (1989): 214-24; p. 219.

interesante sea el de *El Buscón* de Quevedo. En el capítulo 9 del Tercer Libro, «En que me hago representante, poeta y galán de monjas», Pablos nos habla de su recitación de la primera loa del espectáculo, con todas sus convenciones gastadas: «Era de una nave –de lo que son todas– que venía destrozada y sin provisión, decía lo de ‘este el es puerto’, llamaba a la gente ‘senado’, pedía perdón de las faltas y silencio, y entréme»<sup>8</sup>. A continuación se refiere al desenlace que suele terminar en bodas: «Y al desatar de la maraña, no había más de casarse todos, y allá vas» (283).

De hecho, la loa de las comedias españolas del Siglo de Oro es un género sumamente metadramático que merece un estudio más a fondo. Como se sabe, en la loa normalmente el autor de la compañía salía para recitar un poema, muchas veces de índole humorística. Solía dirigirse directamente al auditorio, rompiendo de esta forma la ilusión dramática con la intención de captar la buena voluntad (*captatio benevolentiae*) del público espectador, y disponerlo favorablemente hacia la obra que se iba a representar a continuación. En *Las desgracias del rey don Alfonso el Casto* de Mira, por ejemplo, la loa sirve para entablar un diálogo directo con las mujeres en la cazuela, dos de las cuales, a juzgar por lo que se dice a continuación, intervienen activamente, convirtiéndose así en actrices que participan en el espectáculo teatral:

Yo salgo a pedir silencio,  
no a los hombres, porque es llano,  
que tienen de conocerlo.  
Sólo con mujeres hablo;  
que tienen tan largos picos  
que pretendiendo gastarlos,  
están hablando continuo,  
sentadas, corriendo, andando,  
en sus casas, en la iglesia,  
en el sermón, en los autos,  
y aun me dicen que hay algunas  
que están durmiendo y hablando.  
[...]  
y también me mueve a ello  
ver que de allí me han mirado  
dos mujeres que que por señas  
me dicen que calle, y callo;  
[...]  
que lo que dije al principio

---

<sup>8</sup> Francisco de Quevedo, *El Buscón*, ed. Domingo Ynduráin, 16<sup>a</sup> ed., Madrid: Cátedra, 1998, p. 282.

era que venía enojado,  
y agora lo iré también  
si no dan lo que demando,  
que es el silencio que dio  
Dido a Eneas, y gustando  
oirán la mejor comedia  
que se haya visto en tablado.

(Loa, pp. 1-3)

En la obra dramática de Mira de Amescua encontramos muchas alusiones metadramáticas, casi siempre destinadas a provocar la risa en los espectadores. En su manifestación más simple, los actores, con plena conciencia de que son actores en una comedia, se quejan del uso excesivo de una imagen literaria trillada o de una convención determinada. En *La adversa fortuna de don Alvaro de Luna*, por ejemplo, el Infante anticipa la analogía ya gastada que su criado va a usar al hablar de la caza:

INFANTE

Porque la caza arrebatá  
todas las pasiones nuestras.

CRIADO

De ella dicen...

INFANTE

No me digas  
que es imagen de la guerra,  
que es vieja civilidad  
y me cansa

(Acto 1, parte 1, p. 10)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Se han consultado las siguientes ediciones impresas de las comedias de Mira en la preparación de este artículo: *El arpa de David*, ed. C. E. Aníbal, Lancaster, PA: Lancaster Press, 1925; *El ejemplo mayor de la desdicha*, en Antonio Mira de Amescua, *Teatro II*, ed. Angel Valbuena Prat, Madrid: Clásicos Castellanos, 1928; *El esclavo del demonio*, en *Diez comedias del Siglo de Oro*, 2a ed., eds. José Martel, Hymen Alpern y Leonard Mades, Prospect Heights, IL: Waveland Press, 1985; *La fe de Hungría y El monte de la piedad*, en James C. Maloney, *A Critical Edition of Mira de Amescua's La fe de Hungría and El monte de la piedad*, New Orleans: Tulane University, 1975, Tulane Studies in Romance Languages and Literature, Number 7; *La Fénix de Salamanca*, en Antonio Mira de Amescua, *Teatro II*, ed. Angel Valbuena Prat, Madrid: Clásicos Castellanos, 1928; *Galán, valiente y discreto*, ed. F. William Forbes, Madrid: Play or, 1973; *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, ed. Vern G. Williamsen, Columbia, MO: University of Missouri Press, 1970; *Obligar contra su sangre*, en *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, tomo 2, Madrid: Atlas, 1951, ed. Ramón de Mesonero Romanos, BAE 45 y *La rueda de la fortuna*, en *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, tomo 2, Madrid: Atlas, 1951, Ed. Ramón de Mesonero Romanos, BAE 45. Las otras comedias de Mira citadas en este estudio proceden de la versión electrónica de los textos [<http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/textlist.html>] a cargo de Vern G.

Se trata de una metáfora que el público reconocería como sin originalidad. Aunque no lo dice explícitamente, el Infante, como portavoz del dramaturgo, suplica la indulgencia de parte del espectador por recurrir a un repertorio de imágenes poéticas convencionales.

En *No hay burlas con el amor*, Lucía se vale de otro recurso muy aprovechado en las comedias áureas: el de facilitarle secretamente un mensaje, o papel, al enamorado, en este caso, a Lope. Moscón, el gracioso, con un guiño de ojo, reconoce lo trillado de esta convención:

MOSCÓN

Mi amo contrito,  
Lucía tan presurosa,  
él suspenso, ella fogosa,  
jomada con papelito...

(Acto 1, parte 2, p. 9)

Aquí el gracioso desempeña un papel especial que el arte dramático le confirió en el Siglo de Oro: rompe la ilusión dramática, distanciándose de la acción que ocurre sobre el tablado, para compartir una confidencia con los miembros del público. Sirve como mediador entre los espectadores y el texto dramático, comentándolo con ellos para que se sientan cómplices en el proceso de hacer la crítica literaria de la obra dramática al mismo tiempo que se desarrolla ante sus ojos. Se trata de una estrategia muy eficaz de parte del poeta para obviar las objeciones de un público exigente y muy adiestrado en la preceptiva dramática. En otra variante de esta situación, abundan en las comedias españolas los casos en los que se equivocan dos cartas. En *Cautela contra cautela*, César lamenta este abuso en un comentario sumamente metadramático: «¡Aun en comedias me enfada / Ver dos papeles trocados! (Acto 3, parte 8, p. 43).

Las hipérboles poéticas, tan frecuentes en la boca de los galanes enamorados de la comedia, son el pretexto de las quejas de Vallejo en *La vida y muerte de la monja de Portugal*. El gracioso insta a su amo a expresar las mismas exageraciones que inspiran el enojo del «vulgo»:

VALLEJO

¡Agora sí que encajaban  
cuatro o seis exclamaciones  
poéticas!

---

Williamsen Las ediciones electrónicas de las comedias de Mira presentan una dificultad al citarlas, ya que los versos no están numerados. Cada comedia se reparte en nueve partes más o menos iguales. Cito por el acto, la parte (de las nueve en que se divide cada obra) y la página de la comedia, al imprimirse en folios norteamericanos (8 1/2' x 11").

DIEGO

Tus razones  
sentido y vida me acaban.

VALLEJO

Refiere los disparates  
de «Apresura sol, tu coche,  
venga la enlutada noche  
porque mi bien no dilates»,  
y otras cosas de esta suerte  
al vulgo tan enfadosas  
por necedades odiosas.

(Acto 1, parte 2, p. 8)

El «vulgo» aquí, como es el caso con su uso en El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo (1609) de Lope de Vega<sup>10</sup>, parece aludir a los mosqueteros, el público a pie en el patio del corral. En su papel como árbitros de la comedia, el juicio colectivo del vulgo era muy de temer, ya que una reacción negativa, expresada con silbos u objetos tirados al escenario, podía condicionar el éxito o fracaso de una comedia. En *Lo que puede una sospecha*, Cardillo enuncia la diversidad de clases sociales presentes en el corral de comedias y expresa de manera explícita el miedo a los silbos si la representación no es del gusto de la gente en el patio:

Pero sólo te suplico  
Que me refieras lo raro  
de esa aventura, pues todos  
Los que estamos escuchando,  
Mosqueteros. Ballesteros,  
Homes buenos y fidalgos,  
Escuderos, ricos hombres,  
Que de todo hay en el patio,  
Querrán saber el suceso,  
Pena que si lo callamos,  
Habiendo dicho algo de él  
Habrá silbo de contado.

(Acto 1, parte 1, p. 4)

---

<sup>10</sup> Alberto Porqueras Mayo concluye que por lo menos una de las referencias al vulgo en el *Arte nuevo* de Lope («veo los monstruos, de apariencias llenos, / adonde acude el vulgo y las mujeres / que este triste ejercicio canonizan») alude probablemente a los mosqueteros (p. 375): Alberto Porqueras Mayo, «Función del vulgo en la preceptiva dramática de la Edad de Oro», en F. Sánchez Escritano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*, 2a ed., Madrid: Gredos, 1972, pp. 365-87. Véase también de Porqueras Mayo el estudio «El *Arte nuevo* de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro», *Hispanic Review* 53 (1985): 399-414.

Es interesante notar que el gracioso se incluye a sí mismo entre los que están «escuchando», estrechando aún más su identificación con el público. Esta técnica metadramática le permite al dramaturgo entrar en diálogo con el público espectador, con la intención de convalidar su autoridad y al mismo tiempo aplacarlo de forma jocosa. Mirabel, en *Lo que puede el oír misa*, expresa la opinión de Mira, y de todos los dramaturgos del Siglo de Oro, cuando afirma de los silbos «que es una muerte civil / que ha inventado nuestro siglo» (Acto 2, parte 5, p. 24). *Cuatro milagros de amor* también ofrece evidencia del temido silbo. Gómez aconseja: «Oiga comedias; / Que en los teatros oyendo / Un vocablo que disuena, / Lo ponen al margen luego / Un silbo en lugar de un ojo» (Acto 2, parte 6, p. 28).

Para citar sólo un ejemplo más de la técnica relativamente fácil del metateatro en que un personaje parodia el uso de convenciones gastadas, Camilo, en *No hay reinar como vivir*, se mofa de la rapidez con que los galanes de comedia se enamoran:

FEDERICO

Su efecto halló mi deseo.  
Deidad humana parece.

CAMILO

Como galán de comedia  
te enamoras de repente

(Acto 1, parte 3, p. 14)

Este comentario, al llamar la atención del público sobre el artificio de la representación, lo invita a reflexionar sobre la teatralidad de lo que está presenciando. Al mismo tiempo el dramaturgo va revelando el armazón de su profesión, poniendo al descubierto los secretos profesionales asociados con las convenciones dramáticas.

Otra forma de alusión metadramática la constituyen aquellos pasajes en que los actores acusan alguna violación de la preceptiva dramática. Es casi como si estuvieran anticipando las protestas de los mosqueteros, con su consabido alarde de poder detectar fallos en las comedias y armar escándalos para interrumpir la representación. Si el mismo dramaturgo confiesa haber recurrido a una convención gastada, la indignación del público crítico se convertiría en risa. Este tipo de juego metadramático parece ser el que más abunda en las comedias de Mira.

El decoro y la verosimilitud son dos preceptos violados con enorme frecuencia en la comedia española del Siglo de Oro. El padre fray Manuel de Guerra y Ribera, en la aprobación de la *Verdadera quinta parte de las comedias del célebre D. Pedro Calderón de la Barca* (1682), al comentar el estilo del dramaturgo, dice: «¿Quién ha casado lo



delicadísimo de la traza con lo verosímil de los sucesos? Es una tela tan delicada que se rompe al hacerla, porque el peligro de lo muy sutil es la inverosimilitud»<sup>11</sup>. Mira de Amescua admite abiertamente en sus comedias lo inverosímiles que son algunas de las convenciones de la comedia española. En *No hay burlas con las mujeres*, Moscón, el gracioso, se queja del estereotipo del criado medroso, cuando en realidad, los lacayos son gente robusta y dada a las pendencias:

Que me tiene corrido en el tablado  
un perpetuo desmayo  
en viendo cuchilladas y lacayo.  
El temblar, esconderse y retirarse  
como si no supiera acuchillarse,  
habiendo lacayote tan macizo  
que puede pelear con un erizo  
con fuerzas tan sobradas  
que a sus amos darán cien cuchilladas.

(Acto 3, parte 7, p. 38-9)

Esta observación del gracioso corresponde claramente a la tercera categoría de metadrama identificada por Hornby, específicamente la referencia a la vida real. El propósito de romper la ilusión dramática contrastando las acciones del lacayo literario con las del lacayo real es parodiar las mismas convenciones que el dramaturgo utiliza para crear una sátira. Hornby lo explica así: «The real-life referential equivalent to literary referential parody is *satire*. Satire, indeed, is the purpose of most real-life references on stage» (96). Otro ejemplo parecido de este fenómeno se encuentra en *El palacio confuso* cuando La reina, comentando su propia situación enredada, confiesa que ni siquiera parecería verosímil en una comedia. Dice: «Un antojo mal seguro / me trae a este grave paso; / aun en comedia era el caso / no verosímil y duro» (Acto 1, parte 3, p. 17).

La figura de la mujer disfrazada de hombre, tan popular en la comedia del Siglo de Oro, no deja de ser sumamente inverosímil. Hay un par de comentarios metadramáticos en las comedias de Mira que se dirigen a esta convención. En *Nardo Antonio, bandolero*, el protagonista hace la siguiente observación después de ver a Leonarda, quien sale «muy bizarra, de corto vestido»:

Cánsame a mí las mujeres

<sup>11</sup> Citado en Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. de José Luis Suárez García, Granada: Universidad, 1997, p. 336.

que hábito de hombre se visten.  
 En el de mujer consisten  
 sus más bizarros placeres.  
 Lo honesto admite corona  
 en su mismo traje puesto,  
 y jamás lo deshonesto  
 en otro traje aficiona.  
 No hay sainete para mí  
     como unos bajos airosos.  
 Por descubiertos medrosos  
 siempre este gusto sentí.  
 (Acto 2, parte 4, p. 22)

Una situación semejante se presenta en *La tercera de sí misma*. La libertad de Lucrecia en sus acciones y manera de vestir provocan este comentario de Fabio: «En hábito de hombre, sola, / y amante, tres cosas son / que más parecen ficción / hecha en comedia española» (Acto 1, parte 1, p. 1). El mismo tema se reanuda poco después en una conversación entre Lucrecia y Ricardo:

LUCRECIA  
     ¡Cuánto y más que es imposible  
     por agora conocerme!

RICARDO  
     ¿Cómo? Si en una comedia  
     pareciera impropiedad  
     cuanto y más en la verdad.

LUCRECIA  
     Todo el ate lo remedia.

RICARDO  
     Si esto que quieres hacer  
     en un teatro se hiciera,  
     más de un curioso dijera:  
     «Eso, ¿cómo puede ser  
     que el ate pueda engañar  
     tan ciegamente el sentido?»  
 (Acto 3, parte 7, p. 45)

Estas admisiones de la inverosimilitud de la acción dramática, al subrayar su convencionalidad e improbabilidad, invitan al lector a contemplar el artificio estético desde un ángulo crítico, pero al mismo tiempo su ironía le provoca una sonrisa, si no una carcajada.

Otra revelación metadramática de una falta de verosimilitud nos la proporciona la comedia *Los carboneros de Francia y Reina Sevilla*. El conde, perfectamente consciente de la analogía de la vida como

comedia, dice que la historia en la que se halla implicada no sería creíble ni en una comedia:

Un filósofo de Grecia  
 llamó comedia a la vida  
 que en dos horas representa  
 larga edad. ¿Quién no diría  
 que era ayer cuando la griega  
 Sevilla fue repudiada?  
 Ya tres lustros se cuentan  
 que son quince años; un soplo  
 es la edad humana. Escena  
 de comedia es esta historia.  
 Aun propiedad no tuviera  
 en un teatro,...

(Acto 2, parte 4, p. 18)

Ya hemos sugerido que la técnica metadrámatica puede ayudarnos a comprender las convenciones de la puesta en escena en el corral de comedias. Otra categoría general de comentarios metadramáticos en la obra de Mira de Amescua incluye aquellos casos en que algún aspecto de la representación o del corral de comedias se resalta. En *La adversa fortuna de don Alvaro de Luna*, el gracioso Linterna evoca de nuevo la presencia de los mosqueteros en el corral, y el peligro que representan para el poeta:

Acometen las tortugas  
 que atrás y adelante tienen  
 dos rodela que las guardan,  
 dos conchas que las defienden.  
 Acometen los poetas  
 de comedias, pues se atreven  
 contra los silbos humanos  
 de mosqueteras serpientes.

(Acto 2, parte 6, p. 32)

La protección ofrecida por las rodela podría ser una alusión a *El buscón* de Quevedo<sup>12</sup>. Otra evocación de la furia mosqueteril la encontramos en *La próspera fortuna de don Alvaro de Luna*. Pablillos teme que los versos que Juan de Mena ha dedicado a Juan II, recitados

<sup>12</sup> En el mismo capítulo nueve citado arriba, Pablos dice: «Al fin, hízose la comedia el primer día, y no la entendió nadie; al segundo, empezámosla, y quiso Dios que empezaba por una guerra, y salía yo amado y con rodela, que, si no, a manos del mal membrillo, tronchos y badeas, acabo» (p. 283).

en un teatro, se supone, son tan malos que el público tire los bancos en que están sentados:

¡Ay!, que me mata aquel prepotente,  
 pudiendo decir al muy poderoso.  
 ¡Ay, ay!, que ese metro es tono famoso  
 para los ciegos cantar de repente.  
 ¡Ay, ay!, que ya temo que pueda la gente  
 oír tales versos sin dar aullidos,  
 tirando los bancos por mal admitidos.  
 (Acto 2, parte 5, p. 19)

Este pasaje parece aludir a los taburetes que existían en los corrales madrileños delante del tablado, o posiblemente a los bancos que se colocaron en los corredorcillos laterales que estaban cerca del tablado en el corral de la Cruz<sup>13</sup>.

Una convención bastante frecuente en las comedias del Siglo de Oro sujeta a enormes abusos es la *relación* interminable de aquellos discursos larguísimos en los que un personaje refiere su vida o da una recapitulación. Carlos Boyl, en *A un licenciado que deseaba hacer comedias* (Valencia, 1616), dice: «Salir un cómico solo / contando una larga arenga, / es ocasión para que / con silbos dentro se vuelva» (citado en *Preceptiva dramática*, p. 183) En un par de comedias Mira se burla de su propia tendencia a extenderse exageradamente. En *La mesonera del cielo y hermitaño galán*, Abrahán hace el siguiente comentario, evidentemente sarcástico, después de una relación larguísima del demonio: «La relación de esta historia / me ha dejado tan absorto, / que me ha sacado de mí» (Acto 2, parte 5, p. 25). En *La vida y muerte de la monja de Portugal*, Juan ofrece esta reacción a la observación de Alberto de que «Brevemente lo has contado»: «¿Qué querías? ¿Que estuviese / dándote prolija cuenta / pintándote una tormenta / y larga relación diese?» (Acto 3, parte 7, p. 32). Y finalmente, en *Examinarse de rey*, Domingo juega con la expectativa del público, sugiriendo una larga relación que luego no pronuncia: «Escúchame atentamente. / Si soy prolijo, perdona. / Llegué y díselo, y no hay más». (Acto 2, parte 5, p. 23) Otra vez parece que Mira está anticipando la reacción adversa de los espectadores para convertir en risa lo que pudiera haber sido una causa de disgusto.

En varias ocasiones el elemento metadramático en Mira toma la

---

13

Véase J. M. Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y La escenificación de la comedia*, Madrid: Castalia, 1994, pp. 73-83.

forma de un juego de palabras. Es decir, el dramaturgo llama la atención del espectador sobre la teatralidad de la representación utilizando vocablos que, en una acepción, evocan algún aspecto dramático. Por ejemplo, en *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*, el protagonista juega con el doble sentido de las palabras «jornada» y «paso»<sup>14</sup>. La alusión al arte dramático es clarísima:

Cerca está el fin, aunque ausente  
de mis infelices casos,  
porque las honras son pasos  
que damos para la muerte.  
Y siendo así, en mi jornada  
pocos hay que darse puedan  
pues solos dos pasos quedan  
para entrar en la posada.

(Acto 3, parte 8, p. 51)

Otro juego a base de la palabra «paso», aunque menos elaborado, se encuentra en *Los prodigios de la vara y capitán de Israel*, cuando Arón dice: «¿Puede haber más confusión / que la que este paso ofrece?» (Acto 3, parte 8, p. 49). Y en *El rico avariento, o La vida y muerte de San Lázaro*, Jordán juega con el doble sentido de «jornada» al afirmar: «¡Jornada es larga!» (Acto 1, parte 3, p. 16). Otro comentario semejante ocurre en *No hay burlas con las mujeres*, cuando se recurre a la convención trillada de esconder a una tapada en un cuarto desocupado. Laura hace una observación bastante sarcástica en un aparte, dirigido sin duda a los miembros del público espectador para que ellos participen en la broma hecha a expensas del dramaturgo. Dice, simplemente: «(¡Válgate Dios por jornada!)» (Acto 2, parte 4, p. 22).

Entre los oficios dramáticos que uno de los miembros de la compañía teatral tenía que desempeñar figuraba el llamado metemuertos. El *Diccionario de autoridades* lo define como: «Racionista que en los teatros tenía la obligación de retirar los muebles en las mutaciones escénicas». Sin embargo, la etimología del término y su empleo en las comedias del Siglo de Oro<sup>15</sup> indican que el nombre

<sup>14</sup> Una de las acepciones de *jornada*, por supuesto, es como sinónimo de acto. Y *paso de comedia*, según el *Diccionario de autoridades*, es: «Lance, suceso o pasaje de un poema dramático, y especialmente el elegido para considerarlo o representarlo suelto».

<sup>15</sup>

Para algunos ejemplos clarísimos en las comedias de Calderón, véase John T. Cull, «'Ese paso está ya hecho': Calderón's Observations on Corral Performances», *Forum for Modern Language Studies* 29.3 (1993): 271-86, especialmente p. 280.

deriva originalmente del actor que tenía que retirar el «cadáver» de un personaje que se muere sobre el tablado. Antonio Mira de Amescua menciona al metemuertos en dos comedias. La primera manifestación de esta técnica auto-referencial ocurre en *La judía de Toledo*, y contiene otro posible eco metadramático, si *audiencias* se refiere aquí al público espectador:

CALVO  
De la plaza de portero  
Te doy, Zara, las albicías.  
ZARA  
Más vale ser mete-audiencias  
Que mete-muertos, gallina.  
(Acto 3, parte 7, p. 35)

El segundo ejemplo lo constituyen algunos versos de *Lo que puede una sospecha*, una de las comedias más metadramáticas de Mira. Cardillo, el gracioso, bromea:

Que se acaba la comedia  
Si no se pone remedio  
En un día de difuntos.  
Capricho que por lo menos  
Fuera imposible agradar  
Y donde los compañeros  
De bulto representarán  
Su papel de metemuertos.  
(Acto 3, parte 7, p. 36)

El personaje dramático consciente de que está representando un papel es bastante común en el drama de todas las épocas, y ayuda a crear cierta ambigüedad y complejidad en el personaje (Hornby, p. 67). En *Cautela contra cautela*, Chirimía también manifiesta conciencia de que la vida del hombre consiste en representar un papel: «que ya pobre y desdichado / nuevo papel representa / de privado en este mundo» (Acto 3, parte 9, p. 51). Otros ejemplos de la autoconciencia de los actores de estar representando un papel dentro de un papel se encuentran en *El palacio confuso* («Enrico, baste el disfraz / de que sois representante» Acto 3, parte 8, p. 52), *La tercera de sí misma* («Bien / representa su figura / Fisberto» Acto 2, parte 6, p. 37) y *El caballero sin nombre* («Calla y sirve estos potages; / que así tu amor se remedia / haciendo en esta comedia / diferentes personajes» Acto 2, parte 6, p. 31).

Ya hemos mencionado el tipo de metateatro identificado por

Hornby que consiste en referencias a la literatura y a la vida real. En Mira de Amescua se encuentran algunas referencias o alusiones a otros escritores o actores contemporáneos, con una intención burlesca. Normalmente, el objeto del ridículo parece ser Góngora, como era frecuente en la comedia del Siglo de Oro. Por ejemplo, en *La adversa fortuna de don Alvaro de Luna*, Linterna afirma que sabe escribir buenos versos: «Diré 'itinerar' a bulto, / 'numen' y 'morbo' diré, / macarrónico seré / y habrá quien me llame culto» (Acto 3, parte 8, p. 41).

El lenguaje «poético», y por eso altamente artificial es una de las convenciones del drama del Siglo de Oro que lo aleja totalmente de la imitación de la vida real que los preceptistas clásicos exigían<sup>16</sup>. Y cuando los poetas insistieron en llamar la atención sobre esta convención por el empleo de un lenguaje poético excesivamente culto, nadie podía mantener la ilusión de que lo que estaban presenciando era una escena de la vida cotidiana. A este propósito, en *Amor, ingenio y mujer*, Domicio pregunta: «Pues, si me doy a entender, / ¿es mal modo hablar poesía / que has menester todo un día / para poderlo entender?» (Acto 1, parte 2, p. 7). En *La casa del tahúr*, cuando Ángela habla «poéticamente» a su madre, ésta la reprehende: «Esas son bachillerías / Que aprendes en las comedias. / No irás más a los teatros; / Que eres presumida y necia» (Acto 1, parte 2, pp. 8-9). Lucrecia, finalmente, pide disculpas en *Cuatro milagros de amor* por emplear metáforas muy trilladas, repetidas muchas veces en las comedias, al referirse a un caballo fogoso: «...que a no ser / Repetido en los teatros, / Dijera que era cometa, / O relámpago animado, / O que fue aborto del Betis, / Ni bien bruto, ni bien rayo. / Pero esto es ya muy común» (Acto 1, parte 1, p. 2).

Otra técnica para evocar la literatura es la mención de títulos de otras comedias. En *La tercera de sí misma*, Mira hace publicidad de otra comedia suya, incluyendo su título en algo que dice Lucrecia: «Vea el mundo / lo que saben conseguir / amor, ingenio y mujer» (Acto 1, parte 1, p. 7). De hecho, este título, con una leve variante [*Ingenio, amor y mujer*], se convierte en un leitmotivo en esta comedia (pp. 28, 38, 57). En *El caballero sin nombre* Blanca alude claramente a un verso de *La vida es sueño* de Calderón: «No diré en esta ocasión / que los sueños sueños son» (Acto 1, parte 2, p. 8). La misma cita parece

<sup>16</sup> Juan de la Cueva, por ejemplo, en la «Epístola dedicatoria a Momos», en la *Primera parte de las comedias y tragedias...* (1588), dice que «la comedia es imitación de la vida humana, espejo de las costumbres, retrato de la verdad, en que se nos representan las cosas que debemos huir, o las que nos conviene elegir, con claros y evidentes ejemplos». Citado en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*, 2a ed., Madrid: Gredos, 1972, p. 76.

referirse a una comedia de Lope de Vega, *Amar sin saber a quien*, impresa en *la Parte XXII, extravagante* (1630): que amó sin saber a quién».

Otro tipo de referencia literaria o a la vida real es la mención en una comedia de personas famosas. En *Cuatro milagros de amor* parece que hay una referencia a un autor de una compañía teatral, aunque no hemos podido comprobar la existencia de un autor de compañía con este nombre:

FERNANDO

Digo don Juan de Vellido,  
Andáis sin duda herido.

JUAN

¿Qué es Vellido?

FERNANDO

El autor.

(Acto 2, parte 4, p.  
19)

Y en *El palacio confuso* Enrique cuenta una anécdota sobre un «gran representante» que no hemos podido identificar:

ENRICO

Entren. (Aquí  
me sucede lo que cuentan  
de aquel gran representante,  
que, en viéndose con diadema  
y con púrpura sagrada,  
el espíritu de César  
en su pecho se infundía).

(Acto 2, parte 4, p. 21)

También son metadramáticas las alusiones a lo que ocurre dentro del corral, o como parte del espectáculo teatral. Por ejemplo, se sabe que las comedias se anunciaban en las ciudades mediante carteles publicitarios. Esteban Manuel de Villegas da fe de los carteles en *Las eróticas o amatorias* (1617): «Luego serás del vulgo conocido / en el cartel que diga: *de Fulano, / hoy lunes a las dos, bravo sonido*» (citado en *Preceptiva dramática*, p. 186). En *El amparo de los hombres de Mira*, Garavís parece aludir a esta práctica: «Señora, Laura o Laurel / con que el amor se corona, / aunque es chica la persona / y la letra del cartel». (Acto 2, parte 5, p. 24).

Muchas comedias del Siglo de Oro incluían apariencias, escenas «que se revelaban al público de los corrales corriendo una o varias de



las cortinas que podían cubrir los nueve espacios de la fachada del teatro» (Ruano de la Haza y Allen, p. 449). Hay varias ocasiones en las comedias de Mira donde se evoca la acción de correr las cortinas, sobre todo como una metáfora para pedir a una tapada que se descubra. En *Lo que puede oír misa*, el Infante dice: «Tiempo es ya que el velo corras / De tu tristeza, y descubras / La faz bella y luminosa» (Acto 2, parte 6, p. 32). Y tanto en *La mesonera del cielo y hermitaño galán* (Acto 3, parte 8, p. 48) como en *Lo que no es casarse a gusto* (Acto 3, parte 9, p. 36), se habla de correr una cortina, invitando al público a reflexionar sobre las apariencias del corral<sup>17</sup>. Además de las apariencias, los dramaturgos disponían de tramoyas para el adorno de sus versos. Hay una breve alusión a ellas en *Lo que puede una sospecha*: «¿Qué tenemos de tramoya?» (Acto 2, parte 4, p. 18).

Por supuesto, las comedias representadas en los corrales tenían que ensayarse antes. En varias comedias, Mira de Amescua dirige la atención del espectador sobre este aspecto de la vida de un actor en momentos metadramáticos cómicos. Los ejemplos incluyen: *Cautela contra cautela*, «ensayad vuestra tristeza» (Acto 1, parte 3, p. 13); un aparte de *La judía de Toledo*, «Muy mal su papel ensaya» (Acto 3, parte 9, pág. 44) y *Lo que puede el oír misa*, «Ensáyese vuestra alteza / Para decir estas cosas» (Acto 2, parte 6, p. 32).

Aunque el metadrama en Mira de Amescua no suele inclinarse hacia la vertiente más seria y filosófica, algunas comedias incluyen referencias a la vida humana como una apariencia breve sobre el tablado. Este, por ejemplo, es el sentido que comunica el Rey en dos observaciones que hace en *La adversa fortuna de don Alvaro de Luna* (una obra con fuertes resonancias trágicas):

¿Son comedia estas acciones?  
 ¿Es nuestra vida teatro  
 que todo pasa en una hora?  
 (Acto 3, parte 9, p. 47)

[...]  
 que quiero ver el teatro  
 donde trágicas figuras  
 representan mi justicia.  
 (Acto 3, parte 9, p. 53)

<sup>17</sup> En «Metatheater and World View in Lope's *El divino Africano*», *Bulletin of the Comediantes* 42.1 (1990): 129-42, Thomas E. Case arguye que las apariencias frecuentemente constituyen minidramas, y que por eso deben considerarse como manifestaciones de la variante de metateatro que Hornby llama el drama dentro del drama (p. 136).

*La hija de Carlos Quinto* es la otra obra de Mira con un momento metadramático serio. Andrés dice:

Representación parece  
Que acabada la comedia  
Los cetros y monarquías  
Deja el que los representa.  
En el teatro del mundo  
Dio admiración tu grandeza  
Dejala, porque discreto  
De que eres hombre te acuerdas.

(Acto 3, parte 9, p. 44)

En su artículo sobre *La Cisma de Inglaterra* de Calderón (ya citado en nota 2), Alejandro Paredes formula una pregunta importante: «¿qué se propone el dramaturgo al escribir dramas que contienen las características [metadramáticas] antes mencionadas?» Vale la pena reproducir su respuesta:

Primeramente podemos ver que el autor puede teatralizar conceptos o preocupaciones importantes fuera del drama. Esto es, problemas que conciernen al hombre, sean éstos filosóficos, políticos o sociales. En segundo lugar podemos indicar que la autoconciencia de los personajes crea una perspectiva personalizada de la realidad, por medio de lo cual se tiende a reducir las limitaciones entre lo ilusorio y lo real hasta convertir la vida en sueño y el mundo en teatro. Así, al espectador se le permite un distanciamiento ante la obra de arte, creando en él un interés a modo de identificación entre sí y los personajes de la obra, la cual se desborda de su nivel ficticio al nivel de la realidad cotidiana del auditorio. Ante tal situación el espectador acoge la obra con silencio grave y reflexivo, a modo de catarsis. (544)

Más que nada, Mira de Amescua se vale de la técnica del teatro dentro del teatro para pedir la indulgencia de su público por la inclusión de un paso de comedias que no era original. Y lo hace casi siempre para anticipar dudas y provocar la risa del público. Además de la obvia intención humorística, el metadrama en las comedias de Mira de Amescua parece tener la función de exponer dramáticamente el dilema confrontado por muchos dramaturgos del Siglo de Oro; la misma crisis que le preocupa a Lope en el *Arte nuevo*. El dramaturgo tenía que escribir sus comedias siguiendo el gusto del público, quienes las pagaban, a pesar de las violaciones en contra del arte. El comentario metadramático puesto en la boca del gracioso le permitía al dramaturgo desahogarse de sus resentimientos y afirmar su conocimiento de la

preceptiva dramática, aun cuando lo representado sobre el tablado la contradecía sistemáticamente. Acabamos este breve repaso del uso del metadrama en Mira de Amescua con una cita de *Los prodigios de la vara y capitán de Israel*, la conclusión de la obra que a su turno es una parodia metadramática de muchos otros finales de comedia de la época:

Vamos, y aunque aquí se acaba  
esta comedia el autor,  
no pide perdón a nadie  
de las faltas que tuviere  
hasta la segunda parte.

(Acto 3, parte 9, p. 58)