

NUEVAS REFLEXIONES EN TORNO AL METATEATRO EN LA ESCRITURA DRAMÁTICA CERVANTINA

Marcela B. Sosa
Universidad Nacional de Salta

(...) *El teatro cervantino tiene también, como su narrativa,
una cara oculta que en otra ocasión
he definido como la "cara oculta de la letra".*
J. M. López de Abiada

A modo de prólogo

Intereses personales nos han llevado a investigar las formas que puede asumir la *metateatralidad*, tanto en el teatro del siglo XVII como en el contemporáneo. En este trabajo nos propusimos profundizar nuestro conocimiento sobre el uso del metateatro en Cervantes, partiendo del punto en que dejó la cuestión A. Arboleda (1990), quien realiza un estudio global de la misma problemática pero refiriéndola a ciertos entremeses y pasajes del *Quijote*. Creemos con Arboleda que Cervantes es "uno de los pioneros de la dramaturgia moderna y contemporánea"; sus aportes en el campo del metateatro pueden constituir –y esperamos demostrarlo– un hito equivalente al que erige en la historia de la *metaficción narrativa*. Asimismo, concordamos con I. Andrés-Suárez (1997:22) en que Cervantes, realizando una tarea similar a la de Thomas Kyd en el teatro inglés, es "(...) el primer dramaturgo español que utiliza conscientemente estas técnicas".

Los baños de Argel, La entretenida, Pedro de Urdemalas, El rufián dichoso y El retablo de las maravillas conforman el *corpus* seleccionado, compuesto por cuatro comedias en las que aparecen diversas variantes metateatrales y un entremés, aunque ya fatigado por la crítica, de mención inexcusable porque dicha forma se convierte en *principio constructivo* de la totalidad textual.

A partir de las obras dramáticas mencionadas, confeccionamos un inventario de los principales componentes metateatrales frecuentados por Cervantes, desde las *formas completas* (M. Schmeling, 1982) –por

ejemplo, el *teatro en el teatro*— hasta las *formas periféricas* o no cano-
nizadas (aparte, referencia al mundo real, rol dentro del rol, improvisa-
ción, prólogo, autorreferencia al mundo del teatro, “destrucción” del
personaje o ruptura del marco, director escénico dramatizado...).

El metateatro: un poco de historia y de teoría.

¿Qué es el metateatro? Toda teorización sobre este género o forma
teatral no puede realizarse sin una obligada referencia a Lionel Abel
quien, en un señero trabajo de 1963, afirma que la autoconciencia del
personaje y/o del dramaturgo, por la cual desaparece el sentimiento
auténtico de lo trágico, es la característica esencial de la tragedia
moderna. A esa autoconciencia él la llama “metateatro” y la ejemplifica
paradigmáticamente con *Hamlet* de W. Shakespeare: Abel sostiene que
la obra entera descansa sobre la conciencia de la propia dramaticidad,
pues difícilmente se halla en el texto alguna escena donde algún perso-
naje no esté tratando de representar a otro.

A partir del momento en que se encuentra con la sombra de su
padre, Hamlet medita constantemente sobre el significado del mundo
y de la vida. La palabra “sombra”, vinculada con el motivo del sueño,
aparece reiteradamente en sus parlamentos, como un indicio de que lo
que el hombre ve es apariencia, algo ficcional. Hay un solo paso de allí
al correlato con la índole del teatro: hacer parecer real algo que no lo
es en realidad. El mundo es una “admirable fábrica” bajo el “dosel mag-
nífico de los cielos” en que cada uno representa un papel que poco
tiene que ver con su verdadera naturaleza. Por ello, nada más lógico
que acudir a una obra teatral —cuyo libreto ha dado el propio Hamlet
al grupo de cómicos llegados oportunamente al castillo— para escenifi-
car el drama de la muerte de su padre y poner al descubierto al asesino.

Antes de que comience la representación, Hamlet aconseja a uno de
los comediantes acerca del modo de actuar, mientras construye un
metatexto sobre el arte teatral (*Hamlet*, III, Esc.2). Hamlet “se sabe”
personaje de una representación; sabe también que es objeto de la
mirada del público (“personajes mudos o simples espectadores de esta
escena”) y que éste lo evalúa como “director” de la obra montada por él
y como actor de su propia historia.

En el texto de Abel hay algunas ideas básicas del metateatro: a) la
vida ya es vista como “teatralizada”; b) los personajes tienen conciencia

de su teatralidad; c) el mito, la leyenda, la literatura pasada, los personajes mismos han sido los artífices de esta dramatización previa. Hamlet es un personaje autorreferencial, pues parece "salirse" de la obra donde fue ubicado inicialmente. Posteriores estudios como los de G. Forestier (1981), M. Schmeling (1982) y R. Hornby (1986) han avanzado en el campo del metateatro, estableciendo una más rigurosa tipología, que incluye variantes como la ceremonia dentro de la obra, el rol dentro del rol, la ficcionalización del espectador y la interacción con el público. En dichos aportes, se observa la creciente inclusión de distintas estrategias discursivas que producen el efecto de "vida teatralizada" o del "mundo como escenario" mediante el distanciamiento y el recordatorio constante al espectador de que se está asistiendo a una ficción (prólogos, epílogos y apartes, por ejemplo). Por último, la intertextualidad también aparece como una posibilidad de las formas metateatrales.

Los componentes metateatrales en el *corpus* cervantino.

Realizaremos un análisis sucinto de los elementos metateatrales en cada uno de los textos mencionados, sin pretender agotar el tema ni la textualidad cervantina. Nos guiaremos por los items que señala L. Gobat (1997)¹ para RM² y agregaremos otros. Finalizaremos con el entremés, haciéndolo en forma más extensa por su compleja y perfecta estructura metateatral.

1. *Los baños de Argel*.

a) Teatro en el teatro: *Los baños de Argel* –escrita entre 1585 y 1595, tomándose en cuenta su relación reescritural con *El trato de Argel*– adquiere una importancia destacada ya que, según J. Kühni (1997: 49), es "quizá la primera obra dramática moderna en la que aparece el fenómeno del metateatro". En la Jornada III, se representa una "comedia cautiva, / pobre, hambrienta y desdichada, / desnuda y atarantada",³ al decir de Vivanco, uno de los prisioneros cristianos: el

¹ Al analizar la pieza encuadrada dentro del Retablo, Gobat se refiere al juego de un rol dentro de otro rol, la referencia a la literatura, la referencia a la vida real y la improvisación.

² Identificaremos el texto de Cervantes con la sigla RM. La edición empleada para las citas es la de E. Asensio (Castalia, 1978).

³ A partir de ahora, utilizaremos la edición de Ángel Valbuena Prat (1980) para todas las citas de las comedias. Identificaremos las mismas con las siguientes siglas: *Los baños de Argel* (BA), *La entretenida* (LE), *Pedro de Urdemalas* (PU) y *El rufián dichoso* (RD).

coloquio atribuido a Lope de Rueda, *Prendas de amor*. Al respecto, dice Kühni que la pieza encuadrada, de carácter bucólico, no es la contraposición de la cruel realidad del cautiverio sino que emplea los mismos protagonistas y el mismo fondo escénico para subrayar la autenticidad y la veracidad de la obra encuadrante (Cfr. Kühni *op.cit.*:55).

b) Autorreflexividad sobre el fenómeno teatral: Asistimos a la preparación de la puesta en escena, desde el mismo momento del ingreso de los "espectadores" a la sala (los baños), previo pago de la entrada. Se corroboran los roles de los actores, se constata la vestimenta apropiada, se ajustan detalles sobre la música, el libreto (el coloquio debe ser "breve", por lo cual tampoco hay loa), la ubicación de los espectadores y los comentarios de éstos... Las condiciones de representación son tan vívidas que, efectivamente, tenemos la impresión de que se está asistiendo a una función teatral de la época.

c) Director escénico dramatizado: Don Fernando asume el rol de *director escénico dramatizado* al supervisar todos los componentes antes descritos –igual que Hamlet– y realiza aclaraciones a los espectadores. A él le pregunta Guillermo, el actor que hace de pastor, si debe recomenzar su parlamento, varias veces interrumpido:

GUILLERMO
¿Vuelvo a comenzar?
DON FERNANDO
No, no;
no nos turben a deshora.
Prosigue el coloquio ahora. (BA, 369).

Él es también quien puede "autorizar" la ruptura de la representación:

—Pasad, hermano, adelante.
¿Quién os ha herido? (*ibid.*)
y dar el cierre a la función:
—(...) Acábense nuestras fiestas,
cesen nuestros regocijos,
que siempre en tragedia acaban
las comedias de cautivos" (BA 371).

d) La improvisación y ruptura del ilusionismo teatral: El Sacristán tiene a su cargo una función relevante lograda por medio de sus sucesivas improvisaciones: la ruptura del ilusionismo teatral. El efecto opera sobre los espectadores de la pieza marco –sus salidas hilarantes atenú-

an el dramatismo del contexto extrateatral— y, al mismo tiempo, opera sobre nosotros, lectores de la comedia, al develarse la condición ilusoria de lo que se está observando. El guiño cómico de este Sacristán—bufón no oculta la intencionalidad desenmascaradora del dramaturgo; bajo la apariencia festiva del teatro, palpita la honda tragedia vivida por los cautivos. El Sacristán improvisa un parlamento que va dirigido al capitán de Argel (la acotación señala que lo mira de soslayo):

¿Qué es esto? ¿Qué tierra es ésta?
¿Qué siento? ¿Qué es lo que veo?
De réquiem es esta fiesta
para mí, pues un deseo
más que mortal me molesta.
¿Dónde se encendió este fuego,
que tiene, entre burla y juego,
el alma ceniza hecha?
De Mahoma es esta flecha,
de cuya fuerza reniego.(...) (BA : 367)

Mal encubierto por el humor, el Sacristán hace explícito el dolor por el cautiverio en manos de musulmanes a través de la pena amorosa por Aja (mujer mora imaginaria, comúnmente mencionada en referencias de la época)⁴. Cauralí advierte algo extraño en esta *destrucción del personaje* a la vez que la ruptura del ilusionismo teatral: “- ¿Es esto de la comedia, / o es bufón este cristiano?” Sus continuas interrupciones son atribuidas por el mismo Sacristán a una “tentación del diablo”, como si estuviese compelido a poner en peligro el simulacro de una pacífica convivencia entre captores y cautivos, al filtrarse la verdad a través de la ficción.

2. *La entretenida*.

Esta comedia de enredos entrecruza dos intrigas: la principal, articulada en torno a dos hermanos, Marcela y Antonio de Almendárez, y sus respectivos pretendientes (Cardenio ama a Marcela pero tiene un rival: un primo de América, don Silvestre, mientras que Antonio ama a Marcela Osorio⁵, quien a su vez es pretendida por don Ambrosio); la

⁴ Uno de los refranes decía: “Hácelo Aja y azotan a Mazote”.

⁵ La igualdad de nombres de las dos jóvenes pretendidas produce un equívoco con respecto a don Antonio, a quien la hermana atribuye un sentimiento incestuoso.

secundaria, se organiza alrededor de la fregona Cristina, objeto de amor de Ocaña, Torrente y Quiñones. Por si esta intriga no justificara el apelativo de "entretenida" por la profusión de equívocos y situaciones hilarantes, incluye a su vez TeT.

a) Teatro en el teatro: En la Jornada III se produce una triple estructura: dentro del nivel de la comedia, se incluye uno interior, el entremés escrito por el escudero Muñoz y Torrente y dentro de éste, los bailes del barbero y otros bailarines, acompañados por las canciones de los músicos (aparece aquí el romance que Cervantes utilizó también en *El celoso extremeño*: "Madre, la mi madre...").

b) Destrucción del personaje y ruptura del marco: El entremés no llega a representarse porque Torrente y Ocaña, actores del segundo nivel y espectadores del tercero, comienzan a disputar por un baile con Cristina, rompiendo los límites entre ambos y olvidando sus roles. Todos, mirantes y mirados⁶, se entremezclan: Torrente y Ocaña se agreden mutuamente y quedan heridos; llegan alguaciles para aprehenderlos pero se descubre que es todo "puro teatro". Nuevamente, el dramaturgo ha "rizado el rizo" del metateatro; cuando parece que la "realidad" (en este caso, del amor frustrado y de la violencia de los personajes del primer nivel) ha irrumpido en el ilusionismo doblemente artificial del entremés, se produce un simulacro aún mayor, del que son espectadores —y algunos víctimas, como Marcela de Almendárez, quien se desmaya al ver la supuesta sangre— los restantes personajes de la comedia, actores y público (LE 591-594). Es como si se fuera retirando, hacia un punto infinito en el escenario, la ilusión teatral, pues el secreto de su envés queda reservado al mínimo de esos dos actores (no sabemos si decidieron improvisar o lo hicieron adrede, con un libreto previo, para escarmentar a Cristina).

3. *Pedro de Urdemalas*.

a) Autorreflexividad sobre el fenómeno teatral: Talens y Spadaccini, en el estudio preliminar a su edición crítica de PU, sostienen que "Cervantes transforma su comedia en una especie de autorreflexión del

⁶ A. Hermenegildo (1999: 81) llama así a los integrantes de los distintos niveles del *teatro en el teatro*, al que identifica precisamente con la sigla TeT que hemos adoptado: "(...) el TeT supone la transformación de ciertos personajes de la comedia/marco en público, en espectador, en personaje mirante, y la asunción, por parte de otras figuras, de una nueva función dramática que les da la categoría de personaje mirado".

teatro como espectáculo, no sólo usando dicha reflexión como trama de la obra, sino inscribiendo en su espacio textual la imposibilidad de postura pasiva por parte del espectador" (1986: 47). El diálogo producido cuando se encuentran Pedro y los cómicos por primera vez es interrumpido por un farsante que urge a éstos pues:

pide el rey comedia
y el autor ha ya hora y media
que espera (*PU*: 653).

A continuación se asiste a los lamentos del Autor, quien se queja de la falta de ensayo de los actores, siempre prestos a la hora de la paga. Pedro desarrolla, entonces, un largo parlamento sobre la composición actorial, que recuerda el que Hamlet dirige a los cómicos que pondrán *La ratonera* (*Hamlet*, III, Esc.2).

b) Rol dentro del rol: Pedro es, sucesivamente, consejero (detrás de la "omnímoda" presencia del alcalde Martín Crespo), Cupido, ciego devoto, gitano, ermitaño, estudiante, maestro de ceremonias (al dirigir la danza de las gitanas) y farsante. López de Abiada (1997, 43) señala que Cervantes da cuerpo a un personaje de larga tradición literaria pero modificado por su carácter proteico, ya que se le pronosticó que ejercería varios oficios en su vida, entre ellos el de papa y rey. Se podría decir que la naturaleza de Pedro es precisamente la de asumir otros roles: confluye aquí la condición picaresca del personaje tradicional (mozo de muchos amos) con la naturaleza del actor.

c) Personaje autorreferencial y referencia a la vida real: Pedro ha actuado toda su vida, consciente de estar representando un papel: posee conciencia de su *teatralidad*, como diría L. Abel a propósito de Hamlet. Cuando se le ofrece a Pedro la oportunidad de actuar profesionalmente, adopta el nombre de un autor y cómico famoso de la época, Nicolás de los Ríos⁷, asumiendo un rol paradigmático: es el actor por antonomasia. Paradójicamente, Pedro de Urdemalas adquiere un carácter prototípico al mismo tiempo que la carnadura de un ser histórico, mediante la referencia a la vida real.

d) Uso del aparte: En el aparte, el personaje sale del plano que comparte con otros entes ficticios para dirigirse al auditorio, por lo cual es un excelente medio para concienciar al espectador de las difusas fron-

⁷ El personaje histórico, aludido por Cervantes en otros textos como RM, es ficcionalizado en *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas.

teras entre realidad y ficción. Este procedimiento es visible en la Jornada I, cuando el Sacristán oye los planes de Pascual y Pedro y resuelve importunarlos, comunicándoselo al público apenas queda solo:

Por ligero que seáis vos,
yo os saldré por el atajo,
y buscaré sin trabajo
la industria de ambos a dos (PU, 618).

e) Tematización de la composición del texto dramático o espectacular: Hemos llamado así a este procedimiento de función metatextual. Por incluir una cantidad superlativa de intrametatextos –teorizaciones dentro de un texto literario– la comedia PU se transforma en un archimetatexto de la poética teatral cervantina. En el pedido final de Pedro, el personaje no pide nada para sí, convertido en portavoz del hablante dramático básico:

(...) Preceda examen primero,
o muestra de compañía,
y no por su fantasía
se haga autor un panadero.
Con esto pondrán la mira
a esmerarse en su ejercicio:
que tanto es bueno el oficio,
cuanto es el fin a que aspira.(PU 657)

Puede verse aquí una proyección autorial del teatro deseado por el hablante dramático básico: un teatro "con arte", en contra de las prácticas epocales en las que regían los fáciles aplausos del vulgo para "canonizar" una obra o un autor. Podemos sentir al dramaturgo frustrado sangrando por la herida frente al éxito indiscutido de Lope, pero también la convicción literaria de un escritor consagrado en otros géneros al que, hacia el fin de su carrera (en el doble sentido), no se le había concedido espacio en los tablados para confrontar su propuesta.

f) Uso del epílogo e interacción con el público: La crítica cervantina aparece también en la reflexión metatextual que oficia de epílogo, cuando el personaje se dirige al público:

Ya ven vuestas mercedes que los reyes
aguardan allá adentro, y no es posible
entrar todos a ver la gran comedia
que mi autor representa... (...).

El procedimiento epilogal era común en el teatro barroco; no obstante, el dramaturgo lo reutiliza como tribuna desde la cual instruir al lector/ espectador discreto. Fundamentalmente, alerta a éste sobre las "impertinencias" comunes en las comedias –bodas finales de casi todos los personajes, ruptura de las unidades de tiempo y de lugar, peripecias increíbles– que atentan contra la *verosimilitud* (Sabik 2001:1036).

4. *El rufián dichoso*.

a) Personajes autorreferenciales: Al comienzo de la Jornada II de *El rufián dichoso*, es necesaria la intervención de dos personajes alegóricos, Curiosidad (a quien podemos identificar con el espectador) y Comedia, para justificar el paso de la acción de Sevilla a México, donde el rufián Lugo se ha transformado en fray Cristóbal de la Cruz. En una aparente paradoja –similar a lo que ocurría con *Pedro de Urdemalas*– se busca el efecto de verosimilitud a través de un procedimiento meta-teatral, que produce simultáneamente la conciencia de la teatralidad.

b) Tematización de la composición del texto dramático o espectacular: Los parlamentos de Comedia sirven de intrametatextos de extraordinaria relevancia para conocer y entender los cambios estéticos de la poética teatral cervantina, actualizada según el gusto que ha impuesto el "uso" de la *comedia nueva*:

COMEDIA.
Los tiempos mudan las cosas
y perfeccionan las artes,
y añadir a lo inventado
No es dificultad notable.
Buena fui pasados tiempos,
y en éstos si los mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves
que me dieron y dejaron (...).
He dejado parte de ellos,
y también he guardado parte,
porque lo quiere así el uso,
que no se sujeta al arte. (RD 411)

No creemos como Sabik (*op.cit.*:1039) que, con respecto a la influencia de la fórmula lopesca, "se trate de una aceptación oportunista, instrumental o coyuntural que se refiere a los aspectos externos y no llega a afectar a la esencia misma de la estética y práctica teatrales cervantinas".

5. *El retablo de las maravillas.*

a) Teatro en el teatro: En RM, el TeT consiste en la "representación de una pieza teatral –el espectáculo que Chanfalla monta en casa del regidor– dentro de otra, el entremés de Cervantes" (Gobat op.cit., 73), es decir, hay una pieza encuadrada dentro de otra encuadrante⁸. A estos dos niveles se suma el *embuste* de la ficción verbal, ya que los actores del retablo mágico son producto de la voz de Chanfalla, quien "(...) mediante la invisibilidad de las 'maravillas' engaña al público, se distancia de él y se sitúa en otro plano narrativo" (ibid., 78). Así pues, hay tres niveles, engarzados uno dentro de otro.

b) Referencia a la literatura: Toda la ficción verbal de Chanfalla descansa sobre un mecanismo intertextual, o sea, que esta referencia se erige en principio constructivo: el farsante puede armar su embuste gracias al conocimiento previo que tienen los aldeanos de literatura popular⁹, bíblica y mitológica.

En las alusiones mitológicas, Gobat menciona a Sansón y a Hércules, mientras que en las bíblicas cita a Noé, Herodías y el río Jordán, dejando de lado el origen judío de Sansón. El notable predominio de personajes y situaciones bíblicos no nos parece casual: ejemplificaremos nuestra hipótesis con el relato de Sansón. Aunque para muchos especialistas es evidente el carácter legendario e incluso mítico de éste, lo cierto es que fue un héroe hebreo del Antiguo Testamento quien, debido a la fuerza sobrenatural de su cabellera, realizó grandes proezas. Sus enemigos filisteos le sacaron los ojos. Durante una celebración en honor a la diosa Dagón, Sansón fue exhibido como espectáculo público; para entonces había recuperado sus fuerzas y arrasó con todos sus "espectadores" al mismo tiempo que causaba su propia muerte (Cfr. Jueces 16, 23-30). Chanfalla no ignoraba que los aldeanos tenían presentes las peripecias de Sansón; con mucha ironía, estaba diciéndoles veladamente que, igual que su "supuesto" y no deseado paisano, el espectáculo podía destruirlos.

c) Imagen de la recepción: Las otras apariciones generadas por la voz demiúrgica de Chanfalla: el toro, los ratones del arca de Noé, el agua del río Jordán, los leones y osos cumplen con el objetivo de "maravillar" o pas-

⁸ No nos detendremos en este aspecto metateatral de RE por haber sido fatigado ya por la crítica.

⁹ Las coplas de *Lucifer estaba malo y Tómale mal de fuera*, en las que habría una velada mención a Francisco Gómez de Quevedo, conforman el tejido de la literatura popular.

mar de asombro pues así provocan la reacción del público. En el embuste, la única forma de percepción del espectáculo –y de comprobación de la marcha del “embeleco” por parte del *meneur de jeu*– es a través de la *imagen de la recepción de la obra* inserta en el texto (otro rasgo metateatral)¹⁰.

d) El rol dentro del rol: En RM, Chanfalla se presenta como el autor Montiel. L. Gobat advierte que no se trata de un simple cambio de nombre sino de una mutación total de su persona y de su identidad al desempeñar el rol de Montiel:

CHANFALLA.

Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el Retablo de las Maravillas: hanme enviado llamar de la corte los señores cofrades de los hospitales (...), y con mi ida se remediará todo” (RM, 171).

Gobat no comenta los motivos para calificar a Montiel como “descendiente de brujos y hechiceros” en la adopción del nuevo rol (cfr. op.cit., 78).

Estableciendo relaciones intratextuales con la totalidad de la escritura cervantina, en *El coloquio de los perros* (y *El casamiento engañoso*) Berganza confiesa llamarse Montiel y ser hijo de la bruja Montiel¹¹, llevado al estado “perruno” por un hechizo de la Camacha. Significativamente, la última de sus ocupaciones, antes de llegar al hospital de la Resurrección, es la de comediante con un autor que le enseña a ser “grande entremesista y gran farsante de figuras mudas”. Si nuestra hipótesis es acertada, es natural que los farsantes, rodeados por un halo de genealogía brujeril, huyeran despavoridos ante la llegada de la Inquisición.

e) La referencia a la vida real: RM contiene referencias a las prácticas artísticas de entonces. El mismo gobernador se identifica como el Licenciado Gomecillos, al que se relaciona con un tal Francisco Gómez de Quevedo, responsable de las coplas *Lucifer estaba malo* y *Tómale mal de fuera*:

GOB. — Malas lenguas hubo que me quisieron ahijar esas coplas, y así fueron más como del Gran Turco. Las que yo compuse, y no lo quiero negar, fueron aquellas que trataron del diluvio de Sevilla; que, puesto que los poetas son ladrones unos de otros, nunca me precié de hurtar nada a nadie: con mis versos me ayude Dios, y hurte el que quisiere. (RM 174)

¹⁰ P. Pavis enuncia las posibilidades metateatrales de esta manera: teatro en el teatro, imagen de la recepción de la obra, conciencia de la enunciación, puesta en escena del trabajo teatral de la puesta en escena, aunque no deslinda claramente sus características (Cfr. Pavis 1983: 309-310).

¹¹ Cfr. *El coloquio de los perros* (ed.cit.), 281-282.

En la cita anterior se advierte la referencia a una práctica literaria de la época, la *refundición*, y la autorreferencia autorial. La conducta solitaria del Cervantes escritor (no sólo dramaturgo) con respecto a esa práctica común del "hurto" (de la que también se queja Lope en paratextos de sus comedias), se transparenta en las palabras lapidarias del Gobernador.

f) La improvisación: Los cómicos de RM han trazado un plan para llevar a cabo su embuste (que consiste, básicamente, en la manipulación de los aldeanos por medio de sus prejuicios) pero este plan no podía prever con exactitud las reacciones de aquellos; por ello, Chanfalla y Chirinos adaptan constantemente el retablo a las circunstancias de la puesta en escena, improvisando¹². Por ejemplo, no podían conocer las características del lugar donde sería la primera función (o pre-estreno): la casa de Juan Castrado. La intención de éste, ubicarse "a pie quedo delante del referido retablo", puede hacer tambalear el embeleco. Mientras Chirinos entretiene al Gobernador, imaginamos a Chanfalla buscando el mejor sitio para fraguar su falso espectáculo. La prueba de esto son las palabras del cómico cuando llegan los espectadores: "CHANF. – Siéntense todos; el Retablo ha de estar detrás deste repostero, y la Autora también, y aquí el músico" (RM 175). Chanfalla, en su papel de director escénico, no ha olvidado nada: ha separado la platea del escenario¹³ con una conveniente distancia y ha marcado el lugar de la ficción teatral¹⁴, ingrediente básico para que éste pueda ser "ocupado" por los seres imaginarios convocados por su discurso.

g) Interacción con el público y ficcionalización del espectador: El requisito imprescindible para la consecución de su embuste es que Chanfalla y Chirinos transgredan los límites de la escena e interactúen con el público. Cuando los espectadores –cautivados por la magia de Chanfalla– se truecan en actores, se advierte el mayor logro de la meta-teatralidad pues se invierten los lugares de la relación teatral y se subra-

¹² En su lúcido estudio del metateatro cervantino, A. Arboleda destaca el hecho de que los dos farsantes sean herederos de la *comedia dell'arte*: "(...) El ilusionismo teatral de Chirinos y Chanfalla logra su efecto por dos razones básicas: por un lado, la *gran capacidad de improvisación teatral* al estilo de los comediantes italianos y por el otro, por la misma ingenuidad o desconocimiento del público" (A. Arboleda *op.cit.*: 75). (Cursivas nuestras)

¹³ Ortega y Gasset dice en su ensayo "La boca del telón" que la boca del telón es el marco de la escena; esa demarcación gestual de Chanfalla a partir del repostero funciona en forma similar: "(...) Con un enorme y absurdo ademán nos advierte que en el *hinterland* imaginario de la escena, abierto tras él, empieza el otro mundo, el irreal, la fantasmagoría" (1957: 313-314).

¹⁴ En relación con el carácter lúdico del teatro, esta acción se puede relacionar con la actitud de los niños cuando marcan límites espaciales y/o actanciales en sus juegos.

yan así, de la forma más "dramática" posible, las convenciones y el artificio del arte escénico.

Conclusiones

"La cara oculta de la letra" en la dramaturgia cervantina implica hablar de la faz miserable del imperio español, de los prejuicios y la persecución ideológica, de los cautivos, del mundo vicioso y desordenado de la corte... pero también de la poética que subyace en ese empleo sistemático de las diferentes formas metateatrales.

Entre las funciones que estipula L. Gobat para el *teatro dentro del teatro* en RM, figura la *especular*, que nos sirve para comprender la significación profunda del procedimiento metateatral por antonomasia:

De la misma manera que el Narciso de la mitología se miraba en el agua de la fuente, el teatro se mira en su pieza interna. Este reflejo en el espejo es muy interesante porque no se limita a una visión global y abstracta del teatro sino que, al contrario, reproduce todas las partes que lo componen. Vemos al autor, al director, los accesorios, el público, etc., a la vez que las relaciones que mantienen los unos con los otros. (Gobat *op.cit.*: 92)

Las reflexiones de Gobat se complementan las que A. Arboleda formula sobre la función del metateatro en los textos cervantinos:

Con las obras metateatrales se da lo que podría verse como una "victoria" del metalenguaje sobre el lenguaje objeto, en tanto que en este último el espectador/lector se apropia e interioriza de los contenidos ideológicos de la estructura social en la que vive. En los metalenguajes, por el contrario, se le da cabida sólo a la reflexión, a la búsqueda del saber humano. El metalenguaje es de esta manera un lenguaje "subversivo", un lenguaje que va más allá de la significación "normal", aparente de las cosas. (Arboleda, *op.cit.*: 70)

En cada obra, Cervantes revela su clara conciencia del poder subversivo de la función especular del metateatro, es decir, de la victoria del "metalenguaje" sobre el universo referencial construido.

Sabik afirma que Cervantes "(...) no ha creado un sistema dramático coherente y consecuente", a pesar de que "(...) en cada obra parece explorar nuevos caminos, buscar nuevos experimentos" (*op.cit.*: 1039). Creemos que esta aseveración tajante debe ser revisada pues, aun cuan-

do existan diferencias entre la primera y la segunda etapa del teatro cervantino, estos mismos cambios están estableciendo las condiciones de maduración de toda práctica. Pensamos que Cervantes tenía muy claro cuál era el teatro que debía hacerse, aunque no siempre supiese dar con la solución escénica adecuada. En ese teatro –y en consonancia con sus postulados sobre la narrativa– la más perfecta ficción era la que respetaba la *verosimilitud*.

Emulando las quijotadas de su héroe, busca salvar a un público cautivo, seducido y atontado por la avidez de sucesos extraordinarios y de emociones fuertes, de un teatro en que se infringían los preceptos del arte y se cortaban todos los vínculos con la realidad. Para salvar la calidad y la existencia de un arte admirado, el dramaturgo barrena sus mismos cimientos: usa el teatro para hablar del teatro, rompiendo con todo ilusionismo y obligando así al lector/espectador a distanciarse críticamente, tanto del objeto artístico como de la realidad a la cual refiere.

En conclusión, por la variedad y el progresivo perfeccionamiento de los procedimientos metateatrales, fundamentalmente en los textos de la segunda etapa, Cervantes se vuelve a situar en un lugar fundacional en el desarrollo de la literatura de occidente, al incorporar la teoría dentro de la ficción y hacer avanzar el género por caminos inéditos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ABEL, L., 1969, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. New York, Hill & Wang. (1a. ed., 1963).

ANDRÉS-SUÁREZ, I., 1997, "La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro", en Andrés-Suárez, I. et al, *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid, Verbum, 11-29.

ARBOLEDA, A., 1990, *Teoría y formas del metateatro en la "Comedia dell'Arte", el Quijote y algunas obras dramáticas de Cervantes*. Ann Arbor, Syracuse University, UMI, Dissertation Services

CERVANTES, M., 1980 (ed.) *Obras completas*. II. Ed. de Ángel Valbuena Prat. Madrid, Aguilar.

FORESTIER, G., 1981, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII siècle*. Genève, Librairie Droz, (2da. ed. aumentada, 1996).

GOBAT, L., 1997, "Juego dialéctico entre realidad y ficción": *El retablo de las maravillas* de Cervantes" en Andrés-Suárez et al, op.cit., 73-97.

HERMENEGILDO, A., 1999, "Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina" en Catherine Poupény Hart, A, Hermenegildo y C. Oliva (coord.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*. Murcia, Universidad de Murcia, 77-92.

HORNBY, R., 1986, *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg, Bucknell University Press.

KÜHNI, J., 1997, "Aspectos de la realidad y la ilusión, juegos semánticos del metateatro en *Los baños de Argel* (1585-1595) de Miguel de Cervantes" en Andrés-Suárez et al, op.cit., 49-58.

LÓPEZ DE ABIADA, J. M., 1997, "Hacia Cervantes: De formas, contraformas y juegos de espejos en el teatro" en Andrés-Suárez et al, op.cit., 31-47.

ORTEGA Y GASSET, J., 1957, "La boca del telón" (Meditación del marco)", en *Obras completas. Tomo : El espectador (1916-1934)*. Madrid, Revista de Occidente, 4ª. ed., 311-314.

PAVIS, P., 1983, *Diccionario del teatro*. Trad. de F. de Toro. Barcelona, Paidós.

SABIK, K., 2001, "La evolución del teatro cervantino: teoría y práctica (comedias)" en Antonio Bernat Vistarini (coord.), *Volver a Cervantes*. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. II. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1035-1040.

SCHMELING, M., 1982, *Metatheatre et intertexte. Aspects du théâtre dans le theater*. Paris, Lettres Modernes.

TALENS, J. Y N. SPADACCINI (ed.), 1986, *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas* de M. de Cervantes. Madrid, Cátedra.