

Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad

Francisco Sáez Raposo
Universidad Complutense de Madrid
f.saez@filol.ucm.es

“We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep”.

William Shakespeare, *The Tempest*, v. 156-158.

1. La metateatralidad y la mentalidad barroca

La esencia del teatro no es otra que la de hacer que el espectador afronte los conflictos que, en tanto ser humano, son susceptibles de afectar su existencia. El desarrollo dramático de los mismos sobre un escenario promueve la reflexión y el conocimiento de sus verdades más íntimas a través de las consecuencias que determinadas acciones producen en una otredad a la que se encarga de dar vida este actor o aquella actriz. Nada hay más atrayente que enfrentarnos con nuestras propias y más secretas inquietudes desde la seguridad que nos procura nuestra ubicación al otro lado de la cuarta pared. Nada excepto, tal vez, la posibilidad de asistir al derrumbamiento de ese muro invisible y comprobar cómo confluyen y se influyen las realidades que, en cada una de sus márgenes, parecían condenadas a no encontrarse jamás. Pero no sólo eso, sino también que la ficción escénica desbarate sus propias reglas de funcionamiento interno y cobre consciencia de su propia naturaleza, con todo lo que ello implica.

Inmerso en un contexto social y artístico marcadamente teatral¹, el hombre del Barroco fue especialmente aficionado a estos juegos especulares en los que los puentes entre el tablado y el público se tendían sin demasiado esfuerzo. La crisis social y política que afecta a la monarquía hispánica fomenta una visión de la existencia netamente pesimista que desembocará en una acentuación del peso que la religión acapara en una cotidianeidad cada vez menos halagüeña. El deseo de evasión hace al individuo desconfiar de la realidad en la que está subsumido y plantearse, desde una subjetividad cada vez más acusada, si ésta no será más que una ilusión, un sueño, una fantasía. Disciplinas artísticas diferentes como la arquitectura, la pintura (especialmente la realizada al fresco, vinculada frecuentemente con la anterior), la escultura y, cómo no, el teatro tenderán a conmocionar sensorialmente al individuo, al espectador, creando en muchas ocasiones un efecto ilusorio de una realidad aparente. El concepto de la vida como un teatro en el que predomina lo aparente alcanza en ese momento su punto de mayor significación². Según Richard Hornby (1986, p. 45-47), la predisposición al empleo de la técnica del teatro dentro del teatro en determinadas épocas históricas (el siglo XVII, por ejemplo, o el XX) no es sino un reflejo de la actitud cínica con la que la sociedad afronta el tiempo que le ha tocado vivir. Ese escepticismo o descreimiento hacia la realidad circundante tiene un reflejo en el ámbito teatral a partir de la inclusión de una acción dramática dentro de otra que se termina convirtiendo en un símbolo de la vida real.

En mi opinión, esa conmoción sensorial se desarrolla en el arte escénico por medio de dos vías bien diferenciadas: por un lado, a través de un componente puramente intelectual que se despliega en las tramas de las comedias centradas en dicho motivo; por otro, con la creciente espectacularidad de unas puestas en escena que, sobre todo a partir de la década de 1650, tendrán como único límite el presupuesto que los organizadores de las fiestas teatrales estén dispuestos a invertir en ellas (sin que esto resulte verdaderamente determinante, ya que casi siempre se financian a crédito) en combinación con la imaginación de dramaturgos y escenógrafos. Ambas vertientes, sin embargo, proceden o derivan de una misma causa: el agotamiento de temas que se deja sentir en la escena española a partir de la década de 1630. La desmesurada demanda de piezas con las que satisfacer la insaciable voracidad de un público que ha convertido al teatro en el pasatiempo nacional, unida a la desbordante capacidad creadora de una figura de la talla de

¹ Es necesario recordar aquí el trabajo de Emilio Orozco (1969).

² Ni siquiera me atrevo a citar aquí por demasiado obvias las inmortales piezas de Pedro Calderón de la Barca que ejemplifican de manera singular el motivo.

Lope de Vega obligan a hallar nuevos cauces de “originalidad”, a reescribir textos o temas ya conocidos y/o a imponer el componente espectacular sobre el literario.

Como todo arte en constante proceso de evolución, el teatro ha ido sofisticando sus propuestas a lo largo del tiempo y, entre ellas, ocupa un lugar destacado el de la autoconsciencia, el de su capacidad de abstraerse de su propio ser, de desbordarse de su continente para obtener un beneficio escénico. Me estoy refiriendo con ello a una metateatralidad entendida en un sentido amplio, es decir, aquella que va más allá de la mera representación de una obra teatral como parte del desarrollo argumental de otra e incorpora el nivel de realidad *exoteatral* o extradramática en el intradramático y viceversa. Y es que no existe nada más cautivador para el hombre del Barroco (para el de cualquier época, en realidad) que presenciar en clave de ficción la realidad presente en la que está inmerso su día a día.

Comparto el parecer de Catherine Larson (1989, p. 1017) cuando apuntaba que la crítica no ha prestado la suficiente atención a la relación existente entre el drama autoconsciente en el Siglo de Oro y los textos cómicos. Ella achacaba dicha circunstancia al hecho de que Lionel Abel, en su clásico trabajo titulado *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, se había centrado fundamentalmente en el estudio del denominado teatro serio con el “deseo de definir un nuevo género dramático”, por lo que las corrientes críticas posteriores, muy influenciadas por él, se habían dejado llevar por sus postulados e intereses³. Incluso algunos estudiosos como Thomas O’Connor (1975) llegan a cuestionar la propia validez del concepto de metateatro aplicable al teatro español del Siglo de Oro, al menos en los términos en los que Abel lo formula (u O’Connor entiende que los formula).

Larson daba un paso más en su llamamiento para expandir los estudios sobre el uso del metateatro en la comedia áurea declarando la necesidad de “investigar las maneras de manifestarse que tiene la autoconsciencia en todo tipo de comedias” (1989, p. 1017-1018). Sólo de esta manera será posible comprender el fenómeno en toda su extensión y complejidad. De hecho, lanzaba la hipótesis de que la inclusión de elementos o situaciones de naturaleza metateatral “aparecen tan frecuentemente en las obras cómicas del Siglo de Oro como en otros

³ “Abel se concentró más en describir una nueva forma dramática, la que no era ni la tragedia, ni la comedia, ni la tragicomedia; no le interesaban tanto las múltiples maneras en las que el metateatro se manifestaba en el texto dramático y en el *mise-en-scène*, y tampoco se concentró en los efectos que el fenómeno produce en el lector o espectador” (Larson, 1989, p. 1014).

tipos de teatro” (1989, p. 1018). Acierta al intuir la importancia o la incidencia cuantitativa que el fenómeno manifiesta en aquellas obras de un contenido más puramente cómico. Es más, no juzgo en absoluto descabellado considerar ese tipo de piezas, en el contexto de cinismo enraizado y generalizado que señalaba Hornby, como las más apropiadas para incorporar en sus tramas un componente metadramático que sirviera para transmitir al espectador la sensación de ambivalencia, de desconcierto, pero también de ruptura y de desenmascaramiento que, en definitiva, causaba un auténtico golpe de efecto que no dejaría a nadie indiferente. Más que una metáfora, estas obras constituirían una alegoría de la vida. Una alegoría con la que proyectar el tópico del *theatrum mundi* en las coordenadas socio-político-económicas del individuo barroco.

2. El género teatral breve en la encrucijada de la metateatralidad

Una de las canteras más fructíferas en el proceso de aunar ámbitos de realidad diversos fue el género teatral breve. Anclado en un sustrato netamente carnavalesco, la mayor permisividad que se aplicó a este tipo de piezas hizo posible la introducción de toda una serie de licencias (temáticas, léxicas, gestuales, etc.) que le permitían escapar de manera más o menos airosa del férreo control al que teólogos y moralistas tenían sometido el espectáculo teatral. Si reflexionar en el desarrollo de una pieza sobre los propios mecanismos de funcionamiento de la misma (o de cualquier obra, en general), si dejar al descubierto el armazón en el que se construye la representación supone una heterodoxia y una subversión con respecto a la naturaleza del espectáculo, no parece que haya marco más apropiado para dar cabida a dichas rupturas con la norma que el entremesil⁴. Esta premisa, por supuesto, contrasta con los planteamientos que en su día defendió O'Connor para la aceptación de la noción de metateatro en la comedia áurea española, efectiva únicamente a partir de la visión teocéntrica de una sociedad española que guiaba su existencia a partir de imperativos de carácter moral⁵. Para O'Connor, que recuerda en este punto a Curtius, ésta es la clave en la diferenciación entre la comedia española y el teatro inglés o francés coetáneos, de planteamientos netamente antropocéntricos. Según él, la visión del mundo de la España áurea estaba sustentada en un neoplatonismo modulado por un determinante

⁴ Para el análisis de este tipo de características en el caso concreto de los entremeses de Cervantes, remito a mi trabajo (Sáez Raposo 2007).

⁵ “[...] the basis of the seventeenth-century Spanish world view is at one and the same time Christian and medieval” (O'Connor, 1975, p. 278).

influjo de raíz aristotélico-tomista. En otras palabras, esta última influencia imposibilitaba al español de la época concebir una vida que no fuese real, que únicamente constituyera una apariencia o un reflejo de una esencia superior inmutable y eterna, pues Tomás de Aquino había llegado a la conclusión (inducido por Aristóteles) de que a través de la razón se podía alcanzar la realidad, al menos aquella no ubicada más allá de los límites de la capacidad humana, puesto que ésta debe ser revelada directamente por Dios. Según O'Connor, para los dramaturgos españoles el mundo es un escenario, pero real, no falso, y, por consiguiente,

The man who “plays” a part is unauthentic, false and inevitably doomed to deceiving himself about the nature of reality. (1975, p. 279)

En su opinión, esta perspectiva que inunda nuestro teatro aurisecular resulta diametralmente opuesta a la shakesperiana, que es perfecta para ejemplificar el concepto de metateatro expuesto por Abel pero, consiguientemente, inservible para el caso español:

The drastic difference, apparently not properly noted by Abel, is that Shakespeare is a cynic or, perhaps more drastically stated, an amoral dramatist. Calderón, Tirso, Lope and others are fundamentally Spanish Catholics whose Christian training did not allow them the freedom or license of thought necessary to take such a dramatic posture. (1975, p. 288)

Según O'Connor, su análisis del metateatro en términos puramente morales y teológicos

reaffirms the essentially Christian philosophy in which authenticity, truth and faith alone perceive reality and lead to salvation, the ultimate reality in the eschatological sense.

This, I believe, is the safest and truest approach to the great enigmatic works of the seventeenth century. Reality is comprehensible if and when man learns to view it through Christian revelation, and only if he is humble enough to submit to a higher authority vested in the Church. This is the commonly shared world-view of the Spain of Lope and Calderón. This uniquely Spanish understanding and practice of drama may be unpalatable to my religious contemporaries, but it is the essential condition of Spain's great dramatists. Without taking it into account their art cannot be understood. *Life is a dream*, if one does not know what life is [...] This is the Spanish existential posture— faith is the road to truth and reality. (1975, p. 288-289)

Resulta paradójico que los postulados del crítico terminen cayendo en el dogmatismo que pretendían contrarrestar en Abel. No voy a dedicar espacio aquí a refutar los planteamientos de O'Connor, aunque sí creo necesario apostillar un aspecto por el que únicamente ha pasado,

aunque casi de puntillas, Frank P. Casa⁶. Se trata de la contundencia con la que O'Connor considera el modelo ideológico español de los siglos XVI y XVII como un sistema hermético e impermeable a cualquier influencia que no se ajuste a los férreos planteamientos católicos con los que las instancias del poder ejercían su control sobre el individuo y la colectividad. Y es que por mucho que la monarquía hispánica (con su rey a la cabeza) se quisiera convertir en el faro y guardián de la más estricta ortodoxia católica, especialmente a partir del Concilio de Trento, es impensable creer que su sociedad funcionara y pensara como un todo monolítico, imperturbable y ajeno a cualquier disidencia, por muy leve y privada que fuera. Si errado sería extrapolar, desde nuestra perspectiva actual, inconformismos potenciales (en variedad, cantidad y grado) que resultaran anacrónicos para los parámetros de la época, no menos desacertado resultaría aplicar un modelo social maniqueo en el que no fuera posible concebir un individuo inconformista, crítico y contradictorio, todo siempre dentro de los límites pertinentes que sea menester considerar. Sin ello no es posible entender, por ejemplo, la personalidad y el genio creador de muchos de los artistas más señeros del momento o una celebración como el carnaval, tradición, por cierto, de honda raigambre medieval de la que, como ya señalé con anterioridad, surge el género entremesil.

O'Connor pretendía elaborar una herramienta con la que poder acceder a la ideología subyacente en la comedia española del Siglo de Oro, y para ello sólo se detuvo en una de las variadas posibilidades en las que la metateatralidad se puede manifestar: la de los juegos de identidad (*role-playing*), tanto si éstos eran empleados premeditada o conscientemente por los personajes como si no. A mí, sin embargo, me interesa constatar la existencia de un fenómeno que va más allá de lo meramente anecdótico para convertirse en un motivo utilizado con relativa frecuencia. Un recurso que se sofisticaba y diversificaba de tal manera que Richard Hornby llega a clasificar hasta cinco técnicas diferentes. Aunque O'Connor sólo se había fijado en la idea de representar un papel dentro de otro, el abanico de posibilidades es mucho mayor, ya que lo que ocurre en un drama autoconsciente también puede articularse como un drama dentro de otro

⁶ “But if we wish to take this singularly limited view, we will 1) forget that a society, even one so heavily influenced by religion as this period in Spain, has other values that have some influence on the action of men and may even be in contradiction with the former [...]” (1976, p. 31). Hablando de consciencia, radicalismos y metateatro, considero interesante traer aquí a colación un razonamiento de Sartre sobre el primero de los conceptos que recuerda Abel en su libro: “[...] Jean-Paul Sartre was profoundly correct. No one with self-consciousness can ever do anything drastic in life or on the stage, with our respect; that is, unless he has agreed to his commitment” (1963, p. 58).

drama, como una ceremonia dentro de un drama, como referencias o alusiones literarias o de la vida real o, por último, como autorreferencias⁷. Lejos de circunscribirse al empleo de una de estas técnicas descritas, los entremesistas juegan con todas las potencialidades que les proporciona un recurso que encaja a la perfección con la esencia del género. De las palabras de Hannah Bergman se podría deducir, incluso, que esas licencias excepcionales que los estrictos controladores de la moralidad escénica admitían en las piezas breves eran consecuencia precisamente de la importancia que en ellas tenía la teatralización de la convención escénica:

El entremés nos recuerda constantemente que lo que vemos en el tablado no es vida sino teatro. Por eso sus personajes no necesitan regirse por las normas de la sociedad. (1970, p. 41)

El recurso adquiere, precisamente por la importancia que evidencia su recurrencia, condición de categoría:

La conciencia de sus propias convenciones es otra convención del entremés. (Bergman, 1970, p. 42)

Esa inclusión cada vez más frecuente no sólo constata la afición del público por presenciar este juego de realidades, sino también el descubrimiento de una fórmula que permitía el desarrollo efectivo, en el corto espacio de tiempo en el que transcurre la acción dramática de estas obras, de su *leitmotiv* por antonomasia: la burla. Como señaló en su día María José Martínez López, mediante la inclusión de esas rupturas con la realidad dramática (especialmente en forma de apartes) los entremesistas conseguían de manera rápida, dinámica y eficiente mostrar al espectador las verdaderas intenciones y los sentimientos de los personajes. Desde el punto de vista de la comicidad de la pieza (no hay que olvidar que su fin último era provocar la carcajada del auditorio), Martínez López indicaba lo relevante que resultaba poder “representar de modo simultáneo ámbitos contradictorios y opuestos” y, de este modo, patentizar “la duplicidad de las figuras y la distorsión existente entre su comportamiento externo y su mundo interior” (1997, p. 251-252). Como vemos, la teatralización de la realidad entremesil se extiende desde el ámbito meramente lúdico para penetrar en el de la caracterización de los personajes a partir de un cierto psicologismo.

⁷ A cada uno de estos niveles (*The Play within the Play, The Ceremony within the Play, Role Playing within the Role, Literary and Real-Life Reference within the Play y Self-Reference*) dedica Hornby (1986) un capítulo en su libro.

La utilización de esta convención por medio de determinados recursos que irían desde los monólogos, las interpelaciones al público y los anteriormente señalados apartes hasta el empleo del motivo del teatro dentro del teatro, pasando por la referencia a hechos y personas pertenecientes al mundo teatral de la época⁸, la convertirán en uno de los motivos definitorios del género. Sin duda, el subgénero breve que de manera más acentuada participa de este juego es el de la loa, cuya misma razón de ser no es otra que anteceder a la representación con el fin de preparar al auditorio, mediante la petición de silencio y de atención, para el espectáculo que va a comenzar tan sólo unos instantes después. Al inicio de cada temporada o cuando un grupo de cómicos iniciaba su andadura en una ciudad importante se recurría a las denominadas loas de presentación de compañías, en las que, por medio de un disfraz de acción dramática, se daban a conocer al público todos los integrantes de dicha agrupación. En la evolución del género, algunas de estas piezas llegarán a construirse con un grado de originalidad bastante notorio, como sucede, por ejemplo, con el *Entremés de la loa de Juan Rana* de Agustín Moreto, en el que, con un ingenioso juego metateatral, asistimos a una de esas presentaciones de compañía como si realmente fuera un entremés en el que el *autor* de comedias Miguel de Orozco intenta convencer al actor Cosme Pérez, alias Juan Rana, de su capacidad para dar vida él solo a seis personas diferentes (hombres y mujeres), es decir, tantas como miembros tenía el grupo que lideraba. Para ello se sirve de un elemento clave que, si normalmente es referido de manera metafórica siempre que intentamos explicar el mecanismo de la técnica metateatral, en esta ocasión se usa en el escenario de manera literal: un espejo. Orozco hará creer a Rana que al mirarse en él (el espejo aparece como una cortinilla que hace las veces de luna), podrá verse reflejado en la forma de los seis actores y actrices mencionados. Una vez convencido de su capacidad para llevar a cabo tal proeza (cosa, por otra parte, que no resulta muy dificultosa debido a su inherente estulticia), aparecen unos músicos en escena que anuncian al público que la loa “fingida” estaba a punto de comenzar:

MÚSICA	Vengan a ver la loa que hace Juan Rana, que es de seis personas y él solo es tantas. Vengan a ver la loa
--------	--

⁸ En la “radiografía” que hace al género entremesil, Martínez López (1997) es quien clasifica de esta manera el modo en el que los poetas dramáticos explotan el motivo en sus creaciones.

que hace seis personas
una persona.⁹

De entre los innumerables ejemplos de teatralización de la convención escénica que se podrían traer a colación, me resultan muy interesantes aquellos que abiertamente deciden abordar el asunto del teatro dentro del teatro, tanto si lo hacen incluyendo una representación dramática como parte del argumento de la pieza, como si descubren los entresijos de la preparación de un montaje.

Por ejemplo, en el entremés de *El ensayo*, el dramaturgo Andrés Gil Enríquez permite al espectador, identificado con los personajes de Juan y Navarro, asistir de incógnito a la preparación de una puesta en escena que lleva a cabo la compañía de Pedro de la Rosa¹⁰. Así, descubrimos, con la cercanía y la veracidad que nos proporciona nuestra posición privilegiada, detalles del día a día de la profesión, como la impuntualidad con la que los actores acuden al trabajo, sus egoísmos y divismos (ninguno quiere ser el primero en llegar al ensayo y, cuando descubren que así ha sido, abandonan el lugar dando las más peregrinas excusas), las críticas de unos hacia la labor de los otros (el actor Simón reprochará la escasa calidad de las canciones que ha elegido el director de la compañía para acompañar a la representación)¹¹, la dinámica de los ensayos (en los que el propio Rosa se ve obligado a suplir al apuntador que no ha acudido) e incluso las tensiones que surgen cuando alguno no se ha aprendido su papel:

ROSA	Di, Antonia.
ANTONIA	“Al decir que está el sol fuera, quiero

⁹ Cito a partir de la edición de Lobato (2003, vol. 2, p. 618). Siempre que sea necesario, modernizaré la ortografía y la puntuación de los textos.

¹⁰ Aparece un personaje llamado Antonia, que Bergman (*Ramillete*, p. 335-336 y 338) identifica con Antonia de Santiago, segunda esposa de Rosa. Supone también, erróneamente en este caso, que ella era la verdadera *autora* de la compañía, ya que cuando sale a escena Mariana de Borja se dirige a ella llamándola de esta manera. Pero no era infrecuente que recibieran esta denominación las esposas de los responsables de las agrupaciones de actores. De hecho, en este caso el verdadero *autor* era Rosa (de esa forma se dirige a él el personaje de Mendoza). Además, no existe ninguna noticia de que ella encabezara nunca un grupo de cómicos. A este respecto, véanse las entradas correspondientes a cada uno en Ferrer Valls (2008).

¹¹ “Lo que me admira es que Rosa / cosa tan mala haya puesto”. En adelante, cito la edición de Bergman (*Ramillete*, p. 342).

A veces, como sucede con el baile de *La entrada de la comedia*, de Pedro Francisco Lanini, no se alude a aspectos literarios, sino a la vida real, en este caso, al ambiente que rodea a los prolegómenos de la fiesta teatral en cualquier corral de comedias público. Vemos desfilar a toda una serie de personajes estereotipados (un valiente, un poeta, uno que se quiere hacer pasar por tonto, uno excesivamente cortés, etc.) cuyo único objetivo será entrar eludiendo los dos pagos obligatorios (uno destinado a los arrendadores del local y el otro a la compañía de actores) que era preciso abonar para asistir al espectáculo. El costumbrismo de la obra la convierte en una ventana abierta a la realidad teatral en la época. El escenario ya no es sólo un escaparate de personajes que son conscientes de su condición, sino que, incluso, da cabida al propio público, personificado por el Capón¹², cabecilla de los mosqueteros y terror de los dramaturgos por el efecto que su parecer podía tener en el éxito o fracaso de la obra representada:

(Sale el Capón.)

CAPÓN	Vamos entrando.
COBRADOR	¿Quién paga?
CAPÓN	¿No me conoce? ¿Hay tal flema?
COBRADOR	¿Quién es ucé?
CAPÓN	El aplauso de las farsas y las comedias.
COBRADOR	No le conozco.
CAPÓN	En las barbas conocer quien soy pudiera.
COBRADOR	Diga quién es, que no paga.
CAPÓN	El Capón de las comedias.
ALGUACIL	Y eso lo dice muy vano.
CAPÓN	Sí, pues soy quien vitorea.

(Ramillete, p. 467)

¹² Cotarelo se refiere a él como “[...] famoso jefe de los mosqueteros, a quien aluden los demás entremesistas” (2000, vol. 1, p. cc).

La creación de un drama autoconsciente supone, por parte del dramaturgo, transgredir las normas que canalizan la ficción teatral, atacar de alguna manera los pilares mismos en los que se sustenta su estructura. Que los personajes y el propio argumento de una pieza se reconozcan como ficticios es, sin duda, un rasgo de modernidad, pero también la exhibición de un orden en cierta medida trastocado, de un mundo al revés. Y no hay un espacio en el que esto se produzca con más comodidad que el género entremesil, por donde deambulan despreocupadamente hombres que se creen mujeres, niños de la Rollona¹³, muertos vivos, cobardes con ínfulas de valentía, jueces que liberan a reos tras escuchar sus disparatadas alegaciones, etc. Tal vez la obra que singulariza todo este universo sea, precisamente, el entremés de *El mundo al revés*, de Luis Quiñones de Benavente (que también se encargó de preparar una variante del mismo que tituló *El soldado*), en el que Juan Rana aparece incluso dudando de su propia identidad debido a la multitud de personajes que se ha visto obligado a encarnar. Ya desde los versos iniciales se plantea abiertamente este dilema:

JUAN RANA Yo soy un hombre, señores,
 porque no puedo ser dos;
 yo soy, en efecto, un hombre,
 ¡válgame Dios! ¿Quién soy?
 Por Dios que se me ha olvidado.

(*Colección de entremeses*, ed. 2000, vol. 2, p. 746)

3. La figura del donaire como vehículo de la metateatralidad

Los encargados de transitar por esos puentes que han tendido los dramaturgos entre los dos mundos que convergen y posibilitan el acto teatral son los actores y actrices de estos entremeses. Son ellos los que mostrarán una clarividencia absoluta al reconocerse como intérpretes dentro de las obras que están representando. Por ejemplo, en la *Loa con que empezó Lorenzo Hurtado en Madrid la segunda vez*, escrita por Quiñones de Benavente y en la que, por cierto, se incluye una brevísima introducción a modo de loa dentro de la propia loa, el personaje de Bernardo se muestra intranquilo por el repertorio tan poco lucido que su compañía, dirigida por el

¹³ El célebre niño de la Rollona protagonizó varios entremeses muy conocidos, como *El niño y la mujer que acomoda damas*, de Vicente Suárez de Deza, el *Entremés primero del parto de la Rollona*, de Francisco Navarrete y Ribera o el anónimo *El niño de la Rollona*.

mencionado Hurtado, va a llevar a la Corte. Allí piensa que fracasarán cuando el público les compare con los grupos dirigidos por *autores* de comedias más consagrados como Manuel Vallejo, Cristóbal de Avendaño, Roque de Figueroa, Antonio de Prado o Juan Acacio Bernal¹⁴.

Hasta tal punto los actores y actrices están a caballo entre ambas realidades que será habitual que sus nombres propios se confundan con los de los personajes que interpretan no sólo en los listados de *dramatis personæ*, sino incluso en el propio texto de las piezas, donde no es raro ver cómo son interpelados usando sus nombres reales. En el corpus de piezas que estudia para elaborar su análisis del entremés, Martínez López registra 161 ocasiones en las que el nombre de los intérpretes aparece referido en las obras por ellos protagonizadas, lo que supone la mención de un total de 92 actores y actrices distintos (1997, p. 108, 255, nota núm. 83). Una vez más, el caso de Juan Rana en esta ocasión resulta excepcional, ya que esa confusión llegó incluso a verse plasmada en documentos oficiales, donde ya no se le mencionaba con su nombre real sino con el del personaje que creó y al que dio vida durante cuatro décadas.

Los cómicos no sólo mostraban lucidez en cuanto a su esencia, sino también sobre la ficción en la que intervenían. En la *Mojiganga de los casamientos*, de Vicente Suárez de Deza, el personaje del escudero entrega a un hombre por equivocación una carta de matrimonio que no iba dirigida a él. Éste, extrañado, y como con tono premonitorio exclamará:

Historia de entremés sin duda es ésta. (*Ramillete*, p. 418)

Y es que no sólo “el entremés nos recuerda constantemente que lo que vemos en el tablado no es vida sino teatro”, como apuntaba Bergman (1970, p. 41), sino que también ratifica que los personajes sabían que formaban parte de una ficción que se regía por unos códigos determinados. De entre el grupo de cómicos que participan de este juego de realidades son dignos de ser destacados, en mi opinión, Agustín de Rojas Villandrando, por un lado, y, por supuesto, el propio Juan Rana.

Actor, escritor y dramaturgo, el primero lleva a cabo un tratamiento *sui generis* de la metaficción en *El viaje entretenido* (Madrid, 1603), obra miscelánea de difícil clasificación que

¹⁴ “BERNARDO: ¡Ay, que me muero, señores! / Yo echo de ver que muero, / porque veo ya visiones. / VARGAS: Pues ¿qué ve? BERNARDO: A los mosqueteros, / que en el pico de la lengua / tienen ya los silbos puestos” (Quiñones de Benavente, *Entremeses completos*, p. 127).

compone con el único propósito, como él mismo reconoce¹⁵, de poder publicar de la forma más homogénea posible las cuarenta loas que ya tenía escritas en ese momento. Algunas de estas piezas (ya representadas con éxito, según se manifiesta) que va recitando el propio Rojas a sus compañeros de viaje tienen un importante componente metateatral, como sucede, por ejemplo, con las denominadas *Loa de presentación de la compañía de Gómez*, la de las *Desventuras del comediante cobrador*, la de *Todo lo nuevo aplace*, la de la *Presentación de la compañía de Ríos* o la de *El domingo*. Como vemos, Rojas Villandrando saca todo el provecho posible al subgénero breve con un mayor carácter metateatral para crear una obra única, inclasificable y en la que la metaficción juega un papel trascendental¹⁶.

El último eslabón que es necesario valorar en este itinerario metateatral hacia la comedia es el que personifica Juan Rana, creación del actor Cosme Pérez, el más famoso de todos los cómicos españoles del Siglo de Oro. Se trataba de una máscara proteica que se desarrolló con especial facilidad, como ya hemos tenido ocasión de ir apuntando, en esa difusa frontera que separaba la realidad de la ficción. Ello queda perfectamente ilustrado de manera gráfica en uno de los grabados que acompañan al manuscrito de la *Fábula de Perseo y Andrómeda*, de Calderón, concretamente en el que aparece representada la escena inicial del acto tercero donde se simula el exterior de una casa de campo noble con unos jardines. En el centro del escenario, junto a otros personajes, aparece Perseo, que acaba de decapitar a Medusa, con su cabeza en la mano y sobre todos ellos un caballo alado realizando un vuelo horizontal. A la derecha de todos, fuera de la escena y en un lugar indeterminado ubicado entre el tablado y el espacio reservado para el público, aparece Juan Rana, que participó en la fiesta teatral¹⁷.

¹⁵ “Lo que me ha animado a hacer esto [la publicación], no ha sido confianza de mi ingenio, sino persuasión de mis amigos y voluntad de mis nobles deseos, pareciéndoles que, pues había gastado el tiempo en componer tantas y tan varias loas, y algunas de tanto gusto, hiciese un libro para dejarles algún entretenimiento” (Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, p. 73).

¹⁶ Nótese que las dos creaciones consideradas como cruciales en el desarrollo de la metaficción moderna (cuando no directamente fundacionales de la misma) son estrictamente coetáneas de la de Rojas Villandrando: la primera edición que se conserva de *Hamlet* (el incompleto *First Quarto*) vio la luz también en 1603, mientras que la primera parte de *Don Quijote* lo hizo tan sólo dos años más tarde.

¹⁷ El grabado pertenece a una serie de dibujos que preparó el escenógrafo Baccio del Bianco para acompañar, de modo ornamental, el manuscrito de la comedia, ya que iba a ser un regalo de Felipe IV a su suegro, Fernando III, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. La obra fue representada el 18 de mayo de 1653 en el Coliseo del Buen Retiro por iniciativa de la infanta María Teresa de Austria para celebrar el restablecimiento

Aunque resultaría imposible detenernos aquí en un análisis detallado de la complejidad y variedad de los recursos escénicos de los que se sirvió Pérez para convertirse en el actor favorito de todo tipo de auditorios¹⁸, sí es necesario constatar que simboliza mejor que nadie esa afición por la metateatralidad de la que también se sirvieron los entremesistas áureos. A todo lo ya mencionado, habría que sumarse la conciencia (propia y ajena) de su condición de miembro de la farándula que se evidencia en varias de las piezas que protagonizó. Así, en el ya mencionado *Entremés de la loa de Juan Rana*, se incluyen datos sobre su vida privada que eran del dominio público (como los comentarios maledicentes a que dio lugar su presunta tendencia sexual)¹⁹, sobre su situación profesional (parece señalarse, de modo sutil, su forzoso retiro escénico)²⁰, su concurso en otras obras bien conocidas por el público (el personaje de Orozco recuerda los entremeses de *Los volatines* y *El niño caballero*, ambos de Antonio de Solís)²¹, noticias relativas a la actualidad teatral de la época (la muerte de la actriz Bernarda Ramírez, ocurrida el 24 de octubre de 1662, y el encarcelamiento de su marido, Sebastián de Prado, el mes de diciembre siguiente)²², y, por último, una trama eminentemente metateatral, ya que se cuenta la elección de Juan Rana para protagonizar la obra que será representada como preámbulo de una fiesta real. Es decir, estamos ante un auténtico manual de técnicas y niveles de autoconsciencia dramática.

Esa misma aceptación de su condición de actor le hace sentirse turbado cuando se ve afectado por el mayor enemigo que puede tener un profesional de la interpretación: la pérdida de la memoria. Eso es lo que sucederá, por ejemplo, en el entremés de Francisco de Avellaneda

de la reina Mariana de Austria tras una enfermedad. La imagen puede consultarse en la sección denominada «La práctica escénica en imágenes» que aparece incluida en Ferrer Valls (2008).

¹⁸ A la figura de Cosme Pérez-Juan Rana, su importancia, idiosincrasia, antecedentes y recursos cómicos he dedicado varios trabajos, algunos de los cuales aparecen incluidos en el apartado bibliográfico final (Sáez Raposo, 2005a y 2005b).

¹⁹ Del cuarto verso de la pieza (“y ya no me mermuran malas lenguas”) dirá Frédéric Serralta (1990, p. 83) que “aunque no se precisa el porqué de la murmuración, es posible sospechar que alude a las mismas características ya denunciadas en los años mozos del representante. Y es que los autores que escribían para Cosme Pérez-Juan Rana no sólo no evitaban las sospechas de homosexualidad sino que, al contrario, las fomentaban a veces dándole incluso en ocasiones –inversión clara y rotunda– algunos papeles de *mujer*”.

²⁰ Véase Lobato (2003, vol. 2, p. 614-615), en concreto los versos 2-3 y 16.

²¹ Véanse los versos 55-59 y 61-65, respectivamente (Lobato, 2003, vol. 2, p. 616-617).

²² Remito a Lobato (2003, vol. 2, p. 615-616), concretamente a los versos 31-35. Sobre estos aspectos puede encontrarse información detallada en las entradas correspondientes incluidas en Ferrer Valls (2008).

titulado *La portería de las damas*, en el que el personaje que hace de su amigo, papel interpretado por Antonio de Escamilla, le ayuda, ante la imposibilidad que dicha situación le supondrá para volver a subirse a un escenario, a conseguir un empleo como criado en la portería de palacio que él sabe que está vacante y es necesario cubrir.

Sobre un escenario Juan Rana no sólo era capaz de dirigirse a los miembros de la Familia Real que estaban presenciando su actuación²³, sino incluso bajarse del propio tablado, caminar “por el salón” en dirección al lugar que éstos ocupaban e interpelarles directamente para que le eximieran de cumplir con su obligación de torear en el entremés de *El toreador*, de Calderón de la Barca, utilizar la destreza con la que todo el mundo sabía que ejecutaba el zarambeque, ya que se lo habían visto bailar en muchas otras obras, como prueba genética para confirmar su paternidad (o maternidad, en este caso) de Juan Ranilla²⁴, o transitar sin solución de continuidad desde el espacio diegético en el que transcurre la acción dramática hasta el real en el que se está llevando a cabo la representación²⁵.

Los protagonistas entremesiles se convierten, con Juan Rana a la cabeza, en los depositarios y transmisores del metateatro en el género breve del Siglo de Oro. Ellos serán el eslabón que una este tipo de piezas con las comedias a las que acompañaban, ya que eran los encargados de dar vida a los graciosos que, muy habitualmente, rompían la ficción dramática en los últimos versos de la obra cuando se dirigían directamente al público solicitando indulgencia por los posibles yerros cometidos durante la representación para, acto seguido, dar fin a la misma. Para Carmen Bravo-Villasante (1944) esa especie de obsesión que éstos muestran por negar la realidad de la ficción en la que se encuentran no es más que una prueba de la carga de realismo inherente a esta

²³ Esto es lo que sucede, por ejemplo, en el entremés de Moreto titulado *El alcalde de Alcorcón*.

²⁴ En el entremés de *El parto de Juan Rana*, de Pedro Francisco Lanini.

²⁵ Así pasa en *El golfo de las sirenas*, de Calderón, donde Rana, que encarna al pescador Alfeo, declara abiertamente la confusión que tiene por los tránsitos que se producen entre el espacio ficticio (Trinacria, es decir, Sicilia) y el real (el Palacio de la Zarzuela, donde se estrenó la pieza), especialmente cuando la acción principal da paso a la de las piezas breves que la acompañan: “ALFEO.- ¿qué tierra es? que como en zarzas / en ella estoy. MÚSICA.- La Zarzuela. / ALFEO.- ¿La Zarzuela? MÚSICA.- ¿Qué te espantas? / ALFEO.- ¿No he de espantarme, si en este / instante en Trinacria estaba? / MÚSICA.- ¿Pues quién le quita que sea la Zarzuela de Trinacria? / ALFEO.- Algún crítico que ponga / en razón las mojíngas” (p. 120). Para un estudio del espacio real y el simbólico con los que conforma Calderón su obra, remito a Tobar (2005).

figura, un rasgo que, paradójicamente, no sólo atenta contra su existencia, sino que supone, incluso, una traición contra la propia esencia de la comedia.

4. Agustín Moreto en el itinerario de la metateatralidad

El caso de Agustín Moreto se nos muestra como paradigmático para entender y explicar ese posible itinerario de la metateatralidad que recorrería el camino que va desde el entremés a la comedia, sin que ello impidiera un viaje de vuelta en una suerte de proceso de retroalimentación.

Brillante entremesista²⁶ y perfecto conocedor de las técnicas dramatúrgicas de su tiempo²⁷, la relación profesional que mantuvo con Cosme Pérez (para el que compuso al menos cuatro piezas cortas), así como la relevancia que habitualmente adquieren las figuras del donaire en sus creaciones le convierten en un modelo paradigmático para ejemplificar esa transferencia metateatral que tiene como vehículo principal al personaje del gracioso. Así, es posible hallar en sus obras una diversidad de aproximaciones con las que el dramaturgo aprovecha el recurso, desde simples muestras de consciencia dramática, hasta la inclusión directa de la representación teatral como parte argumental de la comedia. Omito de este sucinto análisis aquellas piezas en las que la metateatralidad se manifiesta a partir del encubrimiento de la identidad que, de manera más o menos directa e intensa, afecta a uno o varios de los personajes de una pieza determinada²⁸, ya que se trata de un asunto que ya he estudiado con detenimiento en otro lugar.

²⁶ Es bien conocida la opinión que de él tenía Cotarelo, que lo consideraba “después de Cervantes y Quiñones de Benavente [...] el entremesista de mayor enjundia y más gracia del siglo XVII, aun incluyendo a Cáncer, Calderón y Villaviciosa, porque si cada uno de estos autores, así como otros de menos valor, tienen tales o cuales piezas excelentes, Moreto tiene más que ellos y es más completo por los varios temas ya serios, ya satíricos, jocosos, de costumbres y para palacio que encierran sus entremeses y sus bailes en que también sobresalió” (2000, vol. 1, p. xci).

²⁷ Sobre la técnica creativa de Agustín Moreto, puede verse mi artículo (Sáez Raposo, 2010).

²⁸ Para hacernos una idea de la importancia del motivo, indicaré que de las doce comedias de Moreto incluidas en la *Primera parte* (volumen publicado en 1654 en Madrid bajo su directa supervisión), en once se aborda el tema de la identidad desde alguna de sus variantes posibles. Para éste y otros detalles, véase Sáez Raposo (en prensa).

Por ejemplo, la segunda jornada de *El mejor amigo, el rey*, se abre con una disputa entre los dos los criados, Macarrón y Lelio, en defensa y cuestionamiento, respectivamente, de la honorabilidad del conde Enrique. Éste, favorito del rey Pedro de Sicilia, ha acordado en connivencia con él simular que ha caído en desgracia bajo la sospecha de estar involucrado en un acto de alta traición para, de esta manera, comprobar las reacciones de los demás integrantes del círculo personal del monarca y descubrir a los verdaderos enemigos del reino. En su afán por imponer su juicio sobre la falta de moralidad de Enrique, Lelio propone que sea el propio don Pedro, que se dispone a salir para dar audiencia, quien se declare al respecto, a sabiendas que se pronunciará de su parte habida cuenta de que, al menos aparentemente, le ha retirado su favor. Indignado e impotente ante una situación que no comprende y le es totalmente adversa, Macarrón, en su afán por defender a su amo, dará una muestra inequívoca de que sabe que tanto él como Lelio forman parte de una ficción teatral:

- LELIO Pues, [...] ¿por qué ha caído [Enrique en desgracia]?
- MACARRÓN ¡Qué sé yo, por Bercebú
y traidores como tú,
que eres un Judas teñido! [...]
- LELIO Pues si a hablar hemos venido,
el Rey ya a la audiencia sale,
veremos a cuál le vale
la opinión que hemos seguido.
- MACARRÓN Aunque te hagan vara y media
más que a mí de honra y favor,
voto al sol que eres traidor
aquí y fuera de la comedia. (p. 302) [La cursiva es del autor del artículo.]

Muy consciente también de la realidad en la que se haya inmerso se muestra Motril, el gracioso de *Yo por vos, y vos por otro*. Haciendo gala de la determinación y el protagonismo típicos de las figuras del donaire moretianas, toma las riendas de la acción dramática a la hora de intentar resolver el entuerto creado por los dos galanes, don Íñigo de Mendoza y don Enrique de Ribera, cuando, comprometidos en matrimonio con las hijas de don Gómez de Cabrera (doña Margarita y doña Isabel), trocaron de manera accidental los retratos que envían a las damas para que éstas puedan conocer su apariencia física. Ello provoca un enamoramiento cruzado entre ellas y los galanes que de ninguna manera satisface a los segundos. En una comedia trufada de apartes, Motril utiliza éstos para ir dirigiendo su plan de resolución del problema dando instrucciones precisas sobre las acciones a emprender a los diferentes personajes de manera individualizada. Pero, cual si de una suerte de narrador se tratara, se sirve también de estos incisos para ir mostrando al público las diferentes reacciones que anticipa o, por ejemplo, el éxito

o el fracaso que cree estar consiguiendo con sus decisiones. El modo en el que da inicio al plan trazado, irrumpiendo en la sala donde las dos hermanas están conversando amargamente sobre la difícil situación en la que se encuentran, resulta elocuente por la lucidez que muestra sobre su entorno y su peso dentro de la trama:

MOTRIL (*Aparte.*) Entro con el pie izquierdo de danzante,
 digo tres veces trampa, y adelante.

(Comedias escogidas, p. 376)

Con Millán, en *Trampa adelante*, Moreto desarrolla, en términos generales, el recurso metateatral a partir de lo que Hornby describe como el desempeño de un papel dentro de otro²⁹, ya que este personaje actúa como un verdadero demiurgo conduciendo la acción dramática a su antojo. Ante la inoperancia de un amo preocupado más por cuestiones de honor y respetabilidad muy alejadas del pragmatismo con el que es necesario abordar la existencia diaria, el criado decide tomar las riendas del destino de ambos y, guiado por el principio de satisfacción de una serie de necesidades básicas, manipular unas variables que, inicialmente, se presentaban como inmutables. El arrojito con el que piensa llevar a cabo su empresa queda reflejado en la vehemencia con la que declara sus intenciones:

MILLÁN [...] Yo haré que sea
 tal embuste el que he de hacer
 [...] que yo he de ser
 el primero que lo crea;
 comience la trampa aquí. (v. 590-594)

La acción dramática se va tejiendo al ritmo que marca el gracioso intentando doblegar el idealismo de su amo, don Juan de Lara, para asegurarse el sustento de los dos sin menoscabar el orgullo de caballero y militar de éste. La mejor manera que encuentra para llevar a buen puerto su propósito será pedirle que firme un papel en blanco que, aprovechando la reputación que, según él, sus bizarrías bélicas le han forjado, va a emplear como garantía para, de modo discreto, obtener a crédito, de un mercader paisano suyo, medios con los que subsistir. Sobre esa firma falsificará unas cartas en las que hace declarar a don Juan su arrebatado amor por doña Ana,

²⁹ Para el desarrollo de esta técnica, véase Hornby (1986, p. 67-87), quien diferencia tres grandes categorías en las que puede manifestarse: desempeñar un papel dentro de otro de manera voluntaria, involuntaria y alegórica.

indiana acaudalada que está perdidamente enamorada de éste (aunque, en realidad, él lo esté de doña Leonor) que, presa de la alegría que el engaño causa en ella, entregará a Millán varios pagarés que podrá ir cobrando de su hermano, don Diego, para, de esta manera, aliviar sus penurias económicas. No será el único billete que el criado manipule, pues el argumento se va construyendo precisamente (enderezando los contratiempos que el comportamiento de don Juan va creando en el proyecto de Millán) a partir de la falsificación de papeles escritos por parte del criado. Prácticamente todas las situaciones que se van sucediendo en la comedia (enamoramientos, chantaje, medro personal y social, desbaratamiento de promesas matrimoniales, desafíos y comportamientos indecorosos de una dama) son resultado de esa tarea de fabricante de acción, de constructor de su propia existencia y de la de los demás que adopta Millán.

No sólo conciencia de pertenencia a una ficción teatral, sino incluso de la función dramática que cumplen en la misma muestran Greguesco e Irene, los criados de *La fuerza de la ley*. Buena parte de la comicidad generada en la comedia procede de la actitud de los mismos que juegan, sin ningún disimulo, con las propias convenciones teatrales. Como si de verdaderos expertos en la fórmula compositiva de la comedia áurea se tratara, introducirán en sus intervenciones comentarios relativos a la estructura organizativa interna de la misma. Así, por ejemplo, en la primera ocasión en la que los personajes de Nise y Alejandro se quedan solos hablando de la desesperación que les produce el deseo del rey Seleuco, padre de ella, de casar al segundo con la dama Aurora truncando así sus perspectivas de futuro, Greguesco intenta dar inicio al típico diálogo amoroso que, de manera paralelística, suele producirse entre la pareja de criados, ante lo cual, Irene, percatándose de la premura y la anticipación con la que se produce la intervención, le conminará a esperar el turno debido una vez que el diálogo de la pareja protagonista haya concluido:

GREGUESCO	Ahora, Irene, entra el coloquio lacayuno.
IRENE	Necio, aguarda, que ahora toca a nuestros amos.
GREGUESCO	Dices bien, no me acordaba, que siempre se acaba el paso entre lacayo y lacaya. (p. 80)

Y así, efectivamente, una vez que la infanta y el ínclito general concluyen su conversación en la que se declaran su incondicional e intenso amor pero también el temor que les asalta de ver frustrada su relación por los planes que el monarca ha trazado para ellos, la pareja de criados se resuelve a hacer lo propio pero, como indica el gracioso, de manera menos relamida. Conscientes

de su obligación dramática, manifestarán la necesidad de dedicarse en ese preciso momento de la trama sendos requiebros en forma de soneto:

GREGUESCO	¡Ay, Irene, qué dulzura!
IRENE	¿Qué dices?
GREGUESCO	Que se derrama: echemos en este almíbar un poco de calabaza.
IRENE	¿Cómo ha de ser?
GREGUESCO	A los dos toca soneto por barba.
IRENE	El tuyo di.
GREGUESCO	Va del mío, pintándote. (p. 86)

Cada cual declamará un soneto en el que, empleando una técnica diseminativo-recolectiva, se describirán físicamente a lo paródico. No será la única ocasión en la que los criados muestren su discernimiento sobre la forma discursiva en la que se expresan, ya que hacia la mitad de la jornada segunda aparecerá Irene entre dos momentos de tensión constituidos por sendos diálogos mantenidos entre los galanes, en un primer momento, y las damas, Nise y Aurora, después. Tras el primero de ellos, en el que Alejandro ha declarado a Demetrio de manera velada que conoce sus intenciones de intentar mantener una relación adúltera con su esposa Aurora, saldrá Irene al escenario pidiendo a los mosqueteros licencia para “soliloquear” y, acto seguido, expondrá una apología de la mujer en la que atacará las cortapisas que ésta sufre constantemente por la estricta observancia que impone el asfixiante concepto del honor (v. 1546-1617).

Por su parte, Greguesco no sólo exhibe su vocación dramática de una forma indirecta o meramente teórica, sino que en un momento dado, casi al final de la jornada primera, aparecerá en escena con un papel en la mano en el que declara al rey haber compuesto una obra teatral con motivo del casamiento que éste ha prevenido entre su hijo, el príncipe Demetrio, y la dama Fénix, hija del rey Tolomeo. Afirma haberla escrito en un lenguaje elevado y anticipa que tendrá tanto éxito que “su aplauso no ha de igualar / de Séneca una tragedia”. Al sugerirle el monarca que debería haber preparado mejor una comedia, Moreto, en boca de Greguesco, aprovecha la coyuntura para lanzar una crítica en contra del espectador severo e inflexible que examina con dureza y mala intención la labor del dramaturgo, sea cual sea:

REY Mejor fuera una comedia.

GREGUESCO Sí, mas la suelen silbar.

REY ¡Escribir bien!

GREGUESCO No hay justicia:
si uno en un año una estrena
no hace nada, aunque sea buena;
si cada mes, con codicia,
una saca, no hay razón
que esto descontarle quiera.
Y en errando la primera
pierde la reputación.
Ni por dos buenas, ni aun ciento,
una mala se recibe. (p. 100-101)

Greguesco presume de saber anticipar la reacción de algún personaje³⁰ e imita, de forma paródica, fórmulas expresivas que dramáticamente habían quedado convertidas en clichés³¹. El convencimiento y aceptación de su naturaleza teatral y de los mecanismos que influyen y actúan sobre esta realidad en la que habita le hacen mostrarse cauto en sus actos ante la relevancia e indubitabilidad que adquirirán una vez que el contexto dramático en el que se producen siga su evolución habitual y queden fijados de manera imperecedera en forma de texto impreso. Una noche acompaña a Alejandro (a oscuras y de improviso) a la quinta campestre en la que éste vive para intentar descubrir el encuentro ilícito que el príncipe Demetrio va a mantener con Aurora. Nervioso ante la delicada situación que sospecha que van a encontrar, dirá:

GREGUESCO ¡Por dónde voy, ya de espanto
no sé! y pues este suceso

³⁰ Tras informar Nise a Alejandro, su amado, de su resolución de aceptar resignadamente el enlace que, por deseo real, se ha producido entre éste y Aurora, con todas las consecuencias relativas a la observancia y salvaguarda de la honra que ello conlleva, Greguesco preverá la reacción que la decisión de ella producirá en aquél: “GREGUESCO.- ([Ap.] Ahora entra aquí el furor, / va un doblón que hay manoteo.) / ALEJANDRO.- ¡Ay de mí! GREGUESCO.- ([Ap.] ¡Ay de mí también!) / ALEJANDRO.- ¡Cielos! GREGUESCO.- ([Ap.] Miren si di en ello)”(*La fuerza de la ley*, p. 129).

³¹ Acompañando a las muestras de desesperación amorosa proferidas por Alejandro dirá Greguesco: “ALEJANDRO.- ¡Que me abraso... GREGUESCO.- ([Ap.] ¡Que me quemó!) / ALEJANDRO.- ... en fuego de amor y honor! / GREGUESCO.- Yo, de comer un pimiento”(p. 130).

ha de salir luego impreso,
sacar dél no quiero un tanto. (p. 145) [La cursiva es del autor del artículo.]

Finalizamos este recorrido deteniéndonos brevemente en *Nuestra Señora de la Aurora* para comprobar que Moreto también emplea en sus comedias la metateatralidad en su sentido más estricto, aquél en el que se muestra una representación teatral dentro de otra. En este caso, presenciamos los ensayos que los vecinos de la villa de Escamilla están realizando de una comedia prevista para formar parte de las fiestas programadas para celebrar la colocación de la nueva imagen de la Virgen. El ensayo será crucial en el desarrollo argumental de la pieza, ya que constituirá no sólo el eje en torno al que giren las dos tramas que la conforman (una religiosa y otra amorosa), sino también su punto de inflexión. Con respecto a la primera, supondrá la aceptación por parte del pueblo de una nueva talla que sustituye a la antigua que, a pesar de su condición milagrosa, ha quedado relegada, por su estado de deterioro, y ya no tiene cabida en el convento de san Francisco que la custodia. Por ello la estatua viajará a Madrid donde, con la ayuda proporcionada tanto por ricos como por pobres, se le construirá un lugar de culto digno de ella. A pesar de la futura reclamación que se llevará a cabo, ya no saldrá de allí para regresar a Escamilla. Por lo que se refiere a la segunda, el ensayo será aprovechado por el hidalgo don Diego para intentar obtener por la fuerza las atenciones amorosas que Madalena, campesina prometida con el labrador Manuel, le ha negado hasta ese momento. Con este fin, se cuela en el ensayo de la comedia sobornando con una sortija a Aldonza, criada de Juan Tarro, tío de aquélla, con el objetivo de secuestrarla en plena representación aprovechando la cobertura que le proporciona el argumento de la misma, pues la obra en cuestión no es otra que *El rapto de Elena*, papel éste que, precisamente, interpreta Madalena. En un momento dado, cuando ésta tiene que abandonar el escenario siguiendo a los músicos, Diego, que estaba escondido, decide llevársela por la fuerza. Ante la sospecha generalizada de que algo está sucediendo detrás del escenario, ya que aún no había llegado el momento preciso del rapto ficticio, Madalena decide esconder a Diego en casa de su tío para evitar que su honra resulte mancillada aunque sea de manera indirecta. Descubierta el incidente, Juan Tarro tendrá ese mismo interés, de ahí que decida achacar en público a un error de Madalena el haber adelantado la parte relativa al rapto y pedirá a todos que vuelvan al ensayo. Los reiterados comentarios que hasta ese momento habían servido para subrayar el hecho de que los participantes en la obra eran meros aficionados y no profesionales de la actuación convierten la excusa en verosímil:

JUAN TARRO ([*Ap.*] ¿Qué he visto? ¡Ah, suerte cruel!
Mas remediarlo es mejor.)
¿De qué ha sido este rumor?
¿No decías tu papel?

MADALENA Sí, señor.

- JUAN TARRO (Ap. Esto conviene.)
- MANUEL ¿Pues quién aquí dentro estaba?
- JUAN TARRO ¿No veis que representaba?
- MADALENA Éste es un paso que tiene mi papel.
- JUAN TARRO Pues, de qué indicio se asustan quiero saber. Miren lo que hace el no ser representantes de oficio.
- PABLO ¿No dije yo al escuchalla que hacía muy bien el paso?
- MANUEL ¿Cómo, si erró todo el caso?
- JUAN TARRO Pues eso, ¿hay más de enmendalla? [...]
- MANUEL Pues lo erró, a ensayar volvamos.
- JUAN TARRO Pues quién duda que lo erró. Acábenlo mientras yo entró a ver lo que cenamos. (v. 758-788)³²

Tras convencer a los presentes, Tarro quedará a solas con don Diego y le obligará, como salida honrosa para todos, a abandonar el pueblo. Esta decisión resultará determinante en el desarrollo psicológico del personaje, ya que, a partir de entonces, y tras un proceso de arrepentimiento, se mostrará como una persona con un profundo sentimiento religioso que ha cambiado su anterior comportamiento soberbio y arrebatado por uno prudente y juicioso.

5. El final del recorrido

A lo largo del presente trabajo he intentado proponer un posible itinerario del empleo del recurso de la metateatralidad en el teatro español del Siglo de Oro. Un itinerario que habría tenido en el género breve un laboratorio de pruebas en el que experimentar el tema de la autoconsciencia dramática en todas sus vertientes de una forma intensiva. Un trayecto que, recurriendo a la

³² Cito por la *Parte tercera de comedias de don Agustín Moreto*, incluida en la base de datos *TESO*.

fantasía como fuerza motriz, conduce a la comedia pero que, a diferencia de la sensación que nos han venido transmitiendo los estudios que se han realizado al respecto, incide con tanta o más relevancia e intensidad en obras de una esencia puramente cómica. Un recorrido guiado y explorado por aquellos actores y actrices especializados en protagonizar las piezas breves que eran, a su vez, los encargados de dar vida a los graciosos de comedia. Serán ellos los cimientos en los que se sustenta la metateatralidad en aquellas composiciones que recurren a dicho mecanismo.

Sin embargo, no estoy en condiciones de afirmar en estos momentos que éste pudiera considerarse literal y linealmente como un camino unidireccional en cuanto a su ascendencia y evolución (del entremés a la comedia), sino que, más bien, se produciría una influencia mutua y recíproca que, tal vez, fuera mucho más evidente a partir de que el recurso estuviera plenamente asimilado en el universo teatral aurisecular. Todo ello, claro está, auspiciado por una mentalidad colectiva que propiciaba la proliferación argumental de un tema que consideraba atractivo. Tengo la impresión de que los primeros años del siglo XVII fueron un momento crucial en la asunción de la metaficción como recurso literario de primer orden³³. Mucho más específico se muestra Abel, para quien el punto de inflexión en el desarrollo del recurso, al menos en el ámbito teatral, habría que centrarlo en la figura de Hamlet, hasta el punto de que, en su opinión, después de él “it would be difficult for any playwright to make us respect any character lacking dramatic consciousness” (1963, p. 58).

En este contexto, el caso de Agustín Moreto resulta paradigmático en muchos sentidos, ya que no sólo emplea el recurso en sus comedias, sino también en sus entremeses, algunos de los cuales los compuso para ser protagonizados por el personaje que mejor encarna de manera sintética el concepto de metateatralidad: Juan Rana. Otros casos muy significativos deberían ser estudiados³⁴, pues únicamente el desarrollo de futuras investigaciones podrá corroborar la

³³ A todas las obras ya mencionadas a lo largo del trabajo que surgen en este momento hay que sumar otra no menos importante como es *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega, que, a pesar de que vio luz en forma impresa en 1621 inserta en la *Parte XVI* de sus comedias, debió componerse, según Morley y Bruerton, hacia 1608 (1968, p. 326-327).

³⁴ El caso de un dramaturgo como Calderón, cuyo estudio de su dimensión cómica ha hecho variar el concepto que de él se tenía hasta no hace mucho, multiplicando su complejidad y potencialidades, se me antoja esencial. Con respecto a la figura de Lope, por ejemplo, ya en 1925 José Fernández Montesinos observaba

propuesta aquí lanzada y generalizar, o no, la argumentación expuesta en torno, principalmente, a la figura de Moreto. A su vez, estaremos en disposición de determinar también si existe un vector de influencia unidireccional con el que sería posible trazar una correspondencia unívoca entre unos elementos entremesiles que tendrían su equivalencia en la comedia dentro, incluso, de un parámetro temporal de carácter lineal que no tiene por qué coincidir, claro está, con la evolución de la trayectoria literaria de un autor determinado. En otras palabras, el devenir del fenómeno podría no tener una equivalencia con el del escritor ya que, una vez consolidado el primero, el segundo puede servirse de él a su antojo en cualquier tiempo y tipo de obra que componga.

Nos enfrentamos a un artificio que nos sigue fascinando ahora igual que entonces y cuyos mecanismos y desarrollo es necesario descifrar para dar un paso más en el camino de la comprensión aún mayor tanto de la esencia misma del espectáculo teatral, por una parte, como de la nuestra de espectadores, por otra, ya que, como sugería Borges, la existencia de estas transgresiones de los diferentes niveles representativos puede poner en duda nuestra propia existencia³⁵.

Referencias bibliográficas

- ABEL, Lionel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Nueva York, Hill and Wang, 1963.
- BORGES, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Barcelona, Destino, 2007.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, «La realidad de la ficción, negada por el gracioso», *Revista de Filología Española*, 28, 1944, p. 264-268.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El golfo de las sirenas*, ed. Sandra L. Nielsen, Kassel, Reichenberger, 1989.
- CASA, Frank P., «Some Remarks on Professor O'Connor's Article "Is the Spanish *Comedia* a Metatheater?"», *Bulletin of the Comediantes*, 28.1, 1976, p. 27-31.

que en sus creaciones “el gracioso recuerda que lo que sobre la escena pasa es una comedia. Nadie se atrevió, sin duda, a romper bruscamente la ilusión de los espectadores como Lope” (p. 469).

³⁵ “¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (2007, 84).

- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ed. José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000, 2 vols.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *Homenaje ofrecido a don Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1927, vol. 1, p. 469-504.
- FERRER VALLS, Teresa (ed.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- HORNBY, Richard, *Drama, Metadrama, and Perception*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986.
- LARSON, Catherine, «El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, 1989, vol. 2, p. 1013-1020.
- LOBATO, María Luisa, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, María José, *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- MORETO, Agustín, *Comedias escogidas*, ed. Luis Fernández-Guerra, Madrid, Atlas, 1950.
- MORETO, Agustín, *El mejor amigo, el rey*, ed. Beata Baczyńska, en *Agustín Moreto. Primera parte de comedias, I*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2008, p. 245-396.
- MORETO, Agustín, *La fuerza de la ley*, ed. Esther Borrego Gutiérrez, en *Agustín Moreto. Primera parte de comedias, I*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2008, p. 37-243.
- MORETO, Agustín, *Trampa adelante*, ed. Juan Antonio Martínez Berbel, en *Primera parte de comedias*, www.moretianos.com
- MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- O'CONNOR, Thomas A., «Is the Spanish *Comedia* a Metatheater?», *Hispanic Review*, 43, 1975, p. 275-291.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- QUÍNONES DE BENAVENTE, Luis, *Entremeses completos I. Jocoseria*, ed. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y Abraham Madroñal, Madrid, Iberoamericana, 2001.
- Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, ed. Hanna E. Bergman, Madrid, Castalia, 1970.

- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Resson, Madrid, Castalia, 1972.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Juan Rana en escena», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005a, p. 317-349.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005b.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Subversión y heterodoxia en los entremeses cervantinos», en *Cervantes y el mundo del teatro*, ed. Héctor Brioso Santos, Kassel, Reichenberger, 2007, p. 197-218.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon», en *Pervivencias de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. Natalia Fernández Rodríguez, Barcelona, Gráficas Celler, 2010, p. 195-225.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Moreto y los juegos de identidad», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Madrid, Visor, en prensa.
- SERRALTA, Frédéric, «Juan Rana homosexual», *Criticón*, 50, 1990, p. 81-92.
- Teatro Español del Siglo de Oro (TESO): base de datos de texto completo*, Madrid, Chadwyck-Healey, 1997, CD-Rom.
- TOBAR, María Luisa, «El golfo de las sirenas: el espacio real y el espacio simbólico», en *Actas del Congreso El Siglo de Oro en el nuevo milenio*, ed. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, Eunsa, 2005, vol. 2, p. 1627-1644.