



Metateatralidad y renovación dramática cervantina. Estudio de los elementos metadramáticos de *Pedro de Urdemalas, El rufián dichoso y El retablo de las maravillas*

Ricardo Enguix Barber
Universitat de València

RESUMEN:

El propósito del presente artículo es destacar la labor de renovación dramática que realizó Miguel de Cervantes a través de la metateatralidad, para lo que realizamos un estudio de los elementos metadramáticos que recorren tres de sus obras dramáticas: *Pedro de Urdemalas, El rufián dichoso y El retablo de las maravillas*.

PALABRAS CLAVE: Cervantes, metateatro, *Pedro de Urdemalas, El rufián dichoso, El retablo de las maravillas*.

ABSTRACT:

The aim of the following article is to highlight the work of dramatic renovation that Miguel de Cervantes did through metatheatre; in order to do so we analyse the metadramatic elements that can be found on three of his dramatic pieces: *Pedro de Urdemalas, El rufián dichoso y El retablo de las maravillas*.

KEY WORDS: Cervantes, metatheatre, *Pedro de Urdemalas, El rufián dichoso, El retablo de las maravillas*.

De sobra es sabido que Cervantes, a pesar de la fama adquirida por sus habilidades narrativas, siempre tuvo una espinita clavada debido al poco éxito y aceptación que obtuvo como artista dramático por el público y los profesionales de la escena de su época; desazón que, incluso, llegó a plasmar y difundir por escrito en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, edición¹ con la que pretendía granjearse el aplauso y reconocimien-

1.- En opinión de Schevill y Bonilla, la impresión de la obra, en consonancia con el concepto que el público tenía de la obra dramática de Cervantes, era pobre y de baja calidad: «Desde el punto de vista tipográfico, bien poco tiene de recomendable el volumen de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, impreso en 1615. La impresión es mala, y sin duda fue poco costosa: los tipos, rotos y usados; el papel, detestable, y poco grato el aspecto de las páginas [...] El ajuste es también deplorable a veces, y las letras resultan demasíadamente separadas unas de otras [...] Si el librero a quien Cervantes vendió sus comedias, quiso ostentar su menosprecio por los versos del autor (según éste declara en el Prólogo), logró su propósito, poniendo de su parte cuanto podía para desacreditar el libro» (1915: 63).

to del público de lectores que lo habían consagrado como literato con el éxito editorial del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*; aplauso que, de nuevo, se le vio negado, como denota el hecho de la ausencia de reimpressiones de la obra posteriores a 1615 (Canavaggio, 2010: 140), fecha en la que vio la luz en la imprenta de Juan de Villaroel. Esta negativa del público y los profesionales del teatro áureo ha condicionado el que la crítica durante siglos haya denostado la labor de Cervantes como dramaturgo y que, por extensión, se haya visto eclipsada su mayor innovación dramática, la metateatralidad que impregna la dramaturgia del alcaíno.

Nuestro propósito en este artículo es realizar un pequeño estudio de la metateatralidad cervantina en tres de sus piezas dramáticas, *Pedro de Urdemalas*, *El rufián dichoso* y *El retablo de las maravillas*, a través de tres puntos: en el primero de ellos, que va a funcionar a modo de introducción, vamos a abordar el concepto de *metateatro*, para pasar, ya en el segundo punto, a analizar los distintos elementos metateatrales de las obras objeto de estudio. Por último, en el tercer punto, daremos cuenta de las conclusiones a las que hemos llegado tras haber realizado nuestra labor analítica.

1. Definición de metateatro

Si bien es cierto que el propósito principal de este estudio no es ahondar en las distintas concepciones que maneja la crítica acerca del fenómeno metateatral, consideramos necesario dar cuenta someramente, antes de abordar los distintos análisis, del devenir que ha venido experimentando la concepción de lo metadramático a modo de respaldo teórico que nos permita realizar dichos análisis de forma sistemática.

El término «metateatro» fue acuñado por el crítico americano Lionel Abel en su obra *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, publicada en 1963, en la que se recopilan una serie de artículos que había escrito de forma independiente. Como recoge Catherine Larson, Abel define los metadramas de la siguiente forma:

piezas sobre la vida como ya teatralizada... Los personajes no están en escena sólo porque el dramaturgo los capturó en posturas dramáticas (como se hace con una cámara), sino porque ellos mismos sabían que eran dramáticos mucho antes de que el dramaturgo les prestara atención ¿Qué los dramatizó? El mito, la leyenda, la literatura del pasado, ellos mismos. Representan para el dramaturgo el efecto de la imaginación dramática (1992: 1014).

Sin embargo, esta definición resulta un tanto ambigua y ha sido considerada, por parte de la crítica, como insuficiente². Esto ha provocado que, en vez de establecerse la definición de Abel como el punto de partida desde el que la crítica haya iniciado el estudio de la metateatralidad, se hayan generado opiniones dispares sobre qué es y qué no es metateatro. Sobre este fenómeno apunta Catherine Larson que «no hemos progresado mucho

2.– Richard Hornby, por ejemplo, considera que Abel no define el concepto metateatro de forma clara (1986: 31). Por otro lado, Hermenegildo, Rubiera y Serrano anotan que el propio Abel era consciente de la insuficiencia de su definición, como indicaba en el prefacio a la edición póstuma de su *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form* (2003), en la que admitía el crítico norteamericano lo siguiente: «I myself have been criticized by eminently responsible and authoritative critics for what they consider my ever loose and sometimes erratic definition of metatheatre. Such critics have spurred me on to offer a more definite and perhaps a clearer explanation of this dramatic form» (2011: 12).

más allá de estas intuiciones básicas; no nos ponemos de acuerdo ni en la terminología ni en las variedades del metadrama», dando cuenta, además, de la conflictividad con la que se ha interpretado el fenómeno metateatral (1992: 1014).

Simplificando mucho las cosas, podemos englobar las distintas definiciones de lo metateatral bajo dos categorías, teniendo en cuenta el mayor o menor carácter restrictivo de dichas definiciones. Veamos, a modo de ejemplo, algunas de estas interpretaciones de la metateatralidad. Algunos críticos circunscriben el fenómeno sólo al hecho de que aparezca en escena la representación de una obra dentro de otra obra. Tal es la opinión de Maestro, que define metateatro en los siguientes términos:

Consideramos que metateatro es toda teatralización de una acción espectacular, ritual o ficticia que se lleva a cabo dentro de una representación dramática que la contiene, genera y expresa, ante un público receptor. Esta teatralización puede ser cómica, trágica, grotesca, etc., y como expresión metateatral constituye la formalización de distintos grados de realidad, desde los que es posible percibir tanto las acciones que en ellos se desarrollan como la obra teatral misma que formal y funcionalmente los provoca (2004a: 559).

En términos similares se manifiestan Hermenegildo, Rubiera y Serrano al considerar que, para que haya metateatro, debe haber «un mirado, es decir, el personaje de la obra enmarcada» y «un mirante, es decir, el personaje de la obra marco, que tiene la convicción de ser espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos», todo ello bajo la mirada del «archimirante, el público espectador» (2011: 11).

Frente a estas definiciones de marcado carácter restrictivo, encontramos definiciones más abarcadoras del hecho metateatral. Una de las más extremas es la que maneja Patricia Pavis, ya que, como apunta Gobat, considera que «toda puesta en escena es en sí misma teatral, porque para pasar del pre-texto al texto ‘performancial’, del texto escrito a lo que es la representación, se necesita una *reflexión* sobre el pre-texto» (1997: 75). Sin embargo, dentro de este grupo de definiciones, todas no son tan extensivas como la de Pavis. Hornby, por ejemplo, considera como variaciones del metadrama las siguientes manifestaciones:

1. El drama dentro del drama.
2. La ceremonia dentro del drama.
3. La idea de desempeñar un papel dentro de otro.
4. Las referencias o alusiones literarias o de la vida real.
5. La autoreferencia³.

Por tanto, según Hornby, el hecho metateatral no se ajustaría sólo a la representación de un drama dentro de otro drama, sino que englobaría también las manifestaciones de los diferentes elementos que rodean al hecho teatral dentro de una obra dramática.

Sin embargo, y a pesar de que a tenor de lo expuesto podríamos llegar a pensar que las diversas interpretaciones de lo metateatral tienden a la polarización, encontramos también definiciones que podríamos calificar de intermedias, como la que maneja Forestier; para el crítico francés hay «teatro dentro del teatro tan sólo a partir del momento en el que uno, por lo menos, de los actores de la pieza encuadrante se transforma en espectador

3.- Nos hacemos eco en este punto de la traducción que realiza Larson (1992: 1015) de las distintas variedades que plasma Hornby (1986: 32).

de la encuadrada» (en Gobat, 1997: 76). Por tanto, y a pesar de que Forestier maneja una definición de marcado carácter restrictivo, da cabida dentro del fenómeno metateatral a cualquier tipo de espectáculo —bailes, canciones, etc.— del que pueda ser testigo un personaje en escena.

Por otro lado, el hecho de que la definición y el estudio de lo metateatral sean un producto relativamente moderno podría hacernos pensar que se trata, a su vez, de un fenómeno de reciente aparición en el ámbito dramático; sin embargo, si bien es cierto que, como anota Maestro, el metateatro «es un recurso esencialmente moderno, cuya manifestación en el arte no se desarrolla plenamente al menos hasta el Renacimiento», podemos rastrear sus orígenes tanto en la Edad Media⁴ como en los albores del fenómeno dramático⁵ (2004: 600).

2. Cervantes y el metateatro

A pesar de que el propósito del presente estudio es el análisis de los elementos metateatrales de tres de las obras dramáticas de Cervantes —en concreto *Pedro de Urdemalas*, *El rufián dichoso* y *El retablo de las maravillas*— no podemos obviar el hecho de que lo metateatral impregna gran parte de la producción cervantina que ha llegado hasta nosotros —llegando incluso a estar presente ya desde los inicios de la misma⁶—, por lo que, tanto por la profusión como por la integración de dichos elementos en sus distintas tramas argumentales, le ha sido atribuida por parte de la crítica la paternidad, aunque compartida con William Shakespeare, del hecho metateatral, como bien refleja el sugestivo título del artículo de Maestro, «Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral», que venimos manejando. Sin embargo, cabe citar a este respecto que si se barajan definiciones de lo metateatral de carácter restrictivo como las que vimos en el punto anterior se deja de lado gran parte de la riqueza metateatral de la dramaturgia cervantina, ya que bajo estos criterios sólo se circunscribirían al hecho metadramático tres de sus obras: *Los baños de Argel*, *La entretenida* y *El retablo de las maravillas* —nótese que de esta forma dos de las tres obras objeto de análisis en el presente artículo no estarían incluidas dentro de la nómina de obras metateatrales. Por tanto, en aras de dar cuenta de la metateatralidad cervantina en todo su esplendor, se hace necesario manejar criterios más abarcadores, como los de Hornby o, incluso, Forestier.

El presente estudio, que pretende ser lo más exhaustivo posible, se va a articular a través de las definiciones de ambos críticos, ya que, dentro del primer grupo de manifestaciones

4.- Maestro destaca de entre las distintas manifestaciones metateatrales medievales la metáfora del *theatrum mundi*.

5.- El crítico gijonés anota que en la Antigüedad «el recurso del metateatro se objetiva con frecuencia en obras dramáticas que hacen referencia a obras anteriores, o que incorporan e interpretan personajes o tipos preexistentes», y da como ejemplo a Aristófanes, que en *Las tesmoforiazusas* hace aparecer, de forma paródica, a Eurípides recitando dos escenas de sus obras *Andrómaca* y *Helena*.

6.- Algunas de las obras que conservamos de su producción dramática temprana, como *La Numancia* o *Los baños de Argel* — fechada esta última, por gran parte de la crítica, entre 1585 y 1595—, presentan elementos metateatrales. En concreto, según Maestro, podemos interpretar como metateatral el sacrificio y ritual que tiene lugar en el cuadro segundo de la jornada segunda de *La Numancia* (2004a: 603), mientras que en *Los baños de Argel* los cautivos representan una pieza teatral de Lope de Rueda ante el Caraulí. Con respecto de esta última cabe citar que, como apunta López de Abiada, se la considera como la primera obra dramática moderna en la que aparece el fenómeno metateatral (1997: 33).

que recoge Hornby, «El drama dentro del drama», vamos a incluir elementos que, a priori, no estarían incluidos dentro de esta categoría por no ser espectáculos metadramáticos *per se* —principalmente cantos y bailes—, pero que, sin embargo, como ya vimos en el primer punto, sí que podrían incluirse dentro de esta categoría gracias a la definición de metateatro que maneja Forestier. Por tanto, el análisis de los elementos metadramáticos de las tres obras objeto de estudio en este trabajo se van a realizar siguiendo los siguientes puntos:

1. El drama dentro del drama.
2. La idea de desempeñar un papel dentro de otro.
3. Las referencias o alusiones literarias o de la vida real.
4. La autoreferencia⁷

Por último, para concluir con este breve paréntesis introductorio, queremos apuntar que, a la hora de ordenar los distintos aspectos metateatrales que hemos englobado dentro de cada uno de los apartados mencionados anteriormente, hemos seguido como criterio el orden de aparición dentro de las respectivas obras.

2.1. *Pedro de Urdemalas*

Debido a la profusión de elementos metateatrales de la obra *Pedro de Urdemalas*, pieza, en palabras de Maestro, «fundamental en cualquier lectura metateatral de la literatura cervantina» (2004a: 606), vamos a articular nuestro análisis en varios apartados, que se corresponden con tres de los puntos que acabamos de apuntar: el drama dentro del drama, la idea de representar un papel dentro de otro, y las referencias o alusiones literarias o de la vida real.

2.1.1. *El drama dentro del drama*

Dentro de este apartado podemos englobar varios espectáculos que tienen lugar a lo largo de la obra; espectáculos que, a su vez, podemos dividir según su carácter implícito —es decir, que son aludidos en la obra pero no representados— o explícito —que tienen lugar en las tablas y son observados por varios personajes que funcionan como espectadores de los mismos. Empecemos por los implícitos; al final de la obra, en el parlamento de Pedro que cierra la misma, tiene lugar la alusión a dos espectáculos teatrales:

Ya ven vuestas mercedes que los reyes
aguardan allá dentro, y no es posible
entrar todos a ver la gran comedia
que mi autor representa, que alabardas
y lancineques y frinfrón impiden
la entrada a toda gente mosquetera.
Mañana, en el teatro, se hará una,
donde por poco precio verán todos
desde principio al fin toda la traza,

7.— Como se puede observar, hemos prescindimos del segundo punto que establecía Hornby, «La ceremonia dentro del drama», ya que no se ajusta a ninguno de los elementos metateatrales que vamos a analizar.

y verán que no acaba en casamiento,
cosa común y vista cien mil veces (pp. 206-207)⁸

A priori podríamos pensar que tanto la obra que van a ver los reyes como la que verá el pueblo llano al día siguiente se trata de la misma, la que hace días que viene ensayando el Autor de la compañía en la que Pedro ha entrado a formar parte. Sin embargo, Sosa ve en estos versos una clara alusión metadramática de la propia pieza a la que acabamos de asistir —o más bien leer, teniendo en cuenta que en vida del autor no fue representada—, ya que Sosa, apoyándose en la utilización de la palabra «traza» en la obra para referirse a los distintos ardidés que ha llevado a cabo el joven embaucador en la misma⁹, considera que Pedro está autorefiriéndose a sí mismo, rizando el rizo metadramático al referirse a lo que acabamos de ver en escena como obra dramática que volverá a ser representada al día siguiente¹⁰ (2006: 905). Esta idea podría verse respaldada por el hecho de que Pedro, a la hora de referirse a dichas comedias virtuales, se refiere a la que van a ver representada los reyes como «la gran comedia / que mi autor representa», mientras que la que verá el pueblo es otra, «una, / donde por poco precio verán todos / [...] que no acaba en casamiento, / cosa común y vista cien mil veces»; y es que, en efecto, la obra que se cierra con este parlamento no acaba en la posible boda que, por lo visto en escena, podría haber unido en matrimonio a Belica y Pedro¹¹, rompiendo Cervantes con la práctica habitual de la escena de su tiempo de cerrar las comedias con la celebración o el anuncio de las nupcias entre los protagonistas de las mismas¹².

En cuanto a los espectáculos de carácter explícito, éstos se ven diseminados a lo largo de toda la obra; el primero de ellos tiene lugar en la primera jornada, cuando Clemente entra en escena acompañado de unos músicos que dan cuenta, con cierto carácter ecoico, de las dos relaciones amorosas que hemos visto hasta ese momento en escena, la de Clemente y Clemencia y la de Benita y Pascual:

Dirás a Benita
que Pascual, pastor,
guarda los cuidados
de tu corazón;
y que de Clemencia
el que es ya señor,
es su humilde esclavo,
con justa razón (p.137)

La escena se cierra con una nueva intervención de los músicos, que entonan de nuevo una canción de corte amoroso, aunque esta vez no relacionada con lo desarrollado en las tablas.

8.– Las citas de la obra han sido tomadas de la colección de obras completas de Cervantes publicada por la editorial Aneto.

9.– En concreto, la palabra traza y sus derivados aparecen en la obra para hacer referencia al ardid a través del cual Pedro consigue concertar el matrimonio entre Clemente y Clemencia, y a la estratagema con la que Pedro va a estafar a la viuda avara.

10.– Por tanto, se relacionaría también con la categoría de la autoreferencia establecida por Hornby.

11.– Las pretensiones matrimoniales de Pedro con Belica se ven truncadas en el momento que se descubre que Belica es en realidad la sobrina de la reina.

12.– Volveremos a referirnos a esta oposición entre Cervantes y el teatro de su tiempo más adelante.

Los dos siguientes espectáculos interpolados que encontramos en la obra se circunscriben en el ámbito de los festejos que tienen lugar en la segunda jornada para agasajar a los reyes; en concreto nos referimos a la danza de los donceles vestidos de serranas con la que pretende el alcalde Crespo obsequiar a los monarcas y el baile de las gitanas que tiene lugar inmediatamente después. Con respecto al primer espectáculo, bien podríamos tildarlo, en cierta medida, de frustrado, ya que como relata el propio Crespo ante los monarcas, al llegar a las inmediaciones del lugar donde se están realizando los festejos, los veinticuatro jóvenes que componen la comparsa son apaleados por los pajes reales. Sin embargo, ante el interés por parte de los reyes de ver el espectáculo preparado por Crespo, traen al sobrino del alcalde, Mostrenco, ataviado aún con la estrafalaria indumentaria, para que lo ejecute ante los monarcas, pero éste sólo puede tocar el tamboril que trae consigo porque, debido a los palos recibidos, tiene roto uno de los dedos del pie derecho.

Dentro de los festejos reales tiene lugar también la danza de las gitanas, que a la postre deviene en uno de los elementos fundamentales de la trama de la obra, ya que será el catalizador de la anagnórisis que permite mudar de estado a Belica, pasando de gitana a miembro de la familia real. Las gitanas bailan ante los monarcas dirigidas por Pedro y Maldonado, quienes van dando instrucciones a las bailarinas que hay en escena:

Pedro	¡Vaya el voladillo aprieta! ¡no os erréis, guardad compás! ¡Qué desvaída que vas, Francisquilla! ¡Ea, Ginesa!
Maldonado	Largo y tendido el cruzado, y tomen los brazos vuelo. Si ésta no es danza del cielo, yo soy asno enalbardado.
Pedro	¡Ea, pizpitas ligeras y andarríos bulliciosos, llevad los brazos airosos y las personas enteras!
Maldonado	El oído en las guitarras, y haced de azogue los pies. (p. 169)

Sin embargo, Sosa considera que la combinación de instrucciones y relato verbal permitiría que no se representara en escena el baile, haciéndose éste «visible» a través de la palabra (2006: 904). En todo caso, el espectáculo acaba de forma abrupta cuando la reina, celosa por la atención que recibe Belica por parte de su marido, manda prender a las gitanas.

Asistimos al último de estos espectáculos intercalados cuando, en la jornada tercera, el rey y Silerio asisten al canto de los músicos que, desconociendo la presencia de ambos, entonan una letrilla en la que se rememora el baile de las gitanas, la caída de Belica, el posterior ataque de celos de la reina y su decisión de prender a las bailarinas:

*Bailan las gitanas;
míralas el rey;
la reina, con celos,
mándalas prender.
Por Pascua de Reyes
hicieron al rey
un baile gitano*

Belica e Inés;
 turbada Belica,
 cayó junto al rey,
 y el rey la levanta
 de puro cortés;
 mas como es Belilla
 de tan linda tez,
 la reina, celosa,
mándalas prender. (p. 201)

Como apunta Sosa, se trata de una *mise en abyme* que reduplica el contenido de la comedia y hace espectador de sus propios actos al monarca¹³ (2006: 904).

2.1.2. *La idea de desempeñar un papel dentro de otro*

Aunque, en cierta medida, a lo largo de la obra aparecen una serie de personajes que, a sabiendas o no, realizan varios papeles —como Maldonado, Marcelo o Belica¹⁴—, será Pedro el encargado de desempeñar varios roles en escena, mostrándose incluso orgulloso de su carácter proteico¹⁵. Empieza la obra siendo mozo de labrador, pasa luego a ser asesor del alcalde Crespo, a la par que casamentero, y, cuando decide hacerse gitano, da cuenta a Maldonado de los distintos papeles que ha «interpretado» a lo largo de su vida y que le van a permitir mudar de estado con éxito: grumete, lazarillo, mandil, mozo de mulas... De hecho, como él mismo manifiesta, en su seno está el mudar constantemente de estado, ya que como un día le pronosticaron al leerle las manos, «habéis de ser rey, / fraile y papa, y matachín / [...] Pasaréis por mil oficios / trabajosos; pero al fin / tendréis uno do seáis / todo cuanto he dicho aquí» (pp. 130-131). La nómina de papeles que interpreta Pedro en la obra no acaba aquí, ya que hará de ciego, director de escena, ermitaño, estudiante y, finalmente, se hará farsante e ingresará en una compañía de actores. Veamos de forma pormenorizada cada uno de estos papeles.

Como ya apuntamos unas líneas más arriba, Pedro empieza siendo mozo al servicio de Crespo; sin embargo, al ser elegido éste alcalde, no duda en hacer a su criado, debido al buen juicio del joven, asesor suyo. Pedro, consciente de la necedad de su amo, ingenia un sistema para que pueda impartir justicia de forma eficiente, facilitándole veinticuatro sentencias que puedan servirle para mediar en cualquier pleito¹⁶. Sin embargo, el sistema

13.- «Pero escucha, que mi historia / parece que oigo cantar, /y es señal que ha de durar / luengos siglos en su memoria» (p. 201).

14.- El personaje de Belica es el mejor ejemplo de estos personajes que, sin saberlo, representan un papel, ya que la joven se ha visto obligada a vivir y actuar toda su vida como una gitana, y no como alguien emparentado con la realeza, como bien le recuerda Inés una vez que se conoce el estado real de Belica: «Acuérdate de que hurtamos / más de una vegada juntas» (p. 190).

15.- «Bien logrado iré del mundo / cuando Dios me lleve dél, / pues podré decir que en él / un Proteo fui segundo» (p. 191).

16.-
 Yo os meteré en la capilla
 dos docenas de sentencias
 que al mundo den maravilla,
 todas con sus diferencias,
 civiles, o de rencilla;
 y la que primero a mano

que ha ideado Pedro sólo se muestra efectivo a la hora de concertar el matrimonio de Clemente con la hija de Crespo, Clemencia, matrimonio al que se oponía el alcalde por no ser el joven tan rico como él, lo que nos lleva a pensar que en realidad todo el sistema es una treta ideada por Pedro para conseguir concertar el matrimonio entre su amigo y la joven¹⁷.

Tras hacerse Pedro gitano, sigue actuando como casamentero al mediar entre los amores de Pascual y Benita, volviendo a hacer gala de su buen juicio a la hora de solucionar el problema que supone la intromisión del sacristán —que, aprovechándose del carácter supersticioso de Benita, le hace creer que debe casarse con alguien llamado Roque—, proponiendo a Pascual que reciba el sacramento de la Confirmación para así poder cambiar de nombre.

El siguiente rol que interpreta Pedro, ya en la jornada segunda, es el de ciego¹⁸, que junto con el de ermitaño, le servirán de instrumento para estafar a la viuda avara. Aprovechándose de la devoción de ésta, Pedro, disfrazado de ciego, le hace creer que lo envía en secreto un viejo ermitaño, célebre por paliar con sus oraciones el sufrimiento de las almas en pena del purgatorio, para contactar con ella y ofrecerle sus servicios. La viuda acepta y Pedro, ayudado del listado de familiares de ésta que le consigue Maldonado, consigue estafarle, ya en la jornada tercera, disfrazado de viejo ermitaño, más de 250 escudos. Encontramos en este episodio, el del ardid del que se vale Pedro para engatusar a la viuda, una de las inconexiones que destacaba Canavaggio de la obra (en González, 2001: 961), ya que por los datos que se desprenden del texto dramático el ardid debería tener lugar en la jornada segunda; en concreto, antes de que realicen el baile las gitanas, aparece Pedro ataviado de ermitaño y, tras dar cuenta a Maldonado del éxito del mismo¹⁹, manifiesta su deseo de que el botín se destine para el lucimiento de Belica en el baile²⁰. Estas incoherencias volverán a mostrarse en la jornada tercera cuando, antes de recibir el dinero de la viuda, Pedro explicita su deseo de que se sirva Belica del botín para lucirlo en el baile²¹, aunque éste ya ha tenido lugar y ya han sido presas Belica e Inés.

os viniere, está bien llano
que no ha de haber más que ver (p. 115)

17.— En el pleito anterior, entre Lagartija y Hornachuelos, las sentencias de Pedro no valen de nada, teniendo que hacer gala éste de su buen juicio y dictar sentencia. Sin embargo, en el pleito de Clemente, como bien manifiesta Pedro antes de sacar el papel, «Yo sé que ésta saldrá pintiparada» (p. 121), ajustándose la sentencia, aunque de forma paródica, al caso —«Yo, Martín Crespo, alcalde, determino que sea la pollina del pollino» (p. 121). De todas formas, y aunque sí parezca que en realidad se trate de una treta para conseguir su propósito —no olvidemos que, como confiesa Pedro a su amigo, si su amo sale alcalde, «hoy no te trujo de balde / a hablar conmigo el destino» (p. 110)—, el sistema ideado por Pedro sí puede servir para impartir justicia ya que, al ir sacando sentencias, alguna se ajustará al caso —«Pedro amigo, / mete la mano y saca otra sentencia; podría ser que fuese de provecho» (118).

18.— Llegados a este punto cabe apuntar que las dotes de interpretación de Pedro van a ir *in crescendo* a lo largo de la obra, ya que, si hasta este momento ha ido ejerciendo varias labores en escena, a partir de ahora va a convertirse en un maestro del embuste y el disfraz, interpretando diversos personajes —ciego, ermitaño y estudiante. Este proceso interpretativo culmina con la decisión de Pedro de hacerse farsante en la tercera jornada de la obra.

19.— «Aunque yo pintara el caso, / no me saliera mejor» (p. 161)

20.— Haga, pues, Belica alarde
de mi rica y buena andanza;
púlase y échese el resto
de la gala y hermosura. (p. 162)

21.— Belilla, gitana bella,
todo el fruto deste embuste
gozarás sin falta o mella,

Con los festejos en los que se circunscribe dicho baile está relacionado otro de los papeles que realiza Pedro en la obra, concretamente el de director escénico. Como ya hemos apuntado unas páginas más arriba, tanto él como Maldonado dirigen el baile de las gitanas. Sin embargo, el papel de director escénico de Pedro no se atiene sólo a este baile, ya que, como manifiesta el alcalde Crespo, será el joven quien esté detrás del estafalario baile de los donceles²²:

Digo, señor alguacil,
que un mozo que se me fue,
de ingenio agudo y sutil,
de tronchos de coles sé
que hiciera invenciones mil;
y él me aconsejó que hiciese,
si por dicha el rey pidiese
danzas, una de tal modo,
que se aventajase en todo
a la que más linda fuese.
Dijo que el llevar doncella
sera una cosa cansada,
y que el rey no gusta dellas,
[...]
mas que por nuevos niveles
llevase una de donceles
como serranas vestidos;
en pies y brazos ceñidos
multitud de cascabeles (p. 145)

Con estos festejos está relacionado también el último de los papeles que interpreta Pedro antes de abrazar la farándula; nos referimos al de estudiante, con el que pretende escudarse para huir tras ver que son prendidas las gitanas²³. Ataviado con este disfraz, ya en la tercera jornada, pretende engatusar a un labrador para que le dé unas gallinas, bajo el pretexto de que son una dádiva para pagar el rescate de dos cautivos en Argel. Pese a la reticencia inicial del labrador, éste acabará cediendo a las pretensiones de Pedro gracias a la ayuda de dos farsantes con los que se topan en el camino. Tras dialogar con los farsantes y conocer su oficio,

aunque tu gusto no guste
de mi amorosa querella.
Cuanto este dinero alcanza
se ha de gastar en la danza
y en tu adorno, porque quiero
que por galas ni dinero
no malogres tu esperanza. (p. 181)

22.- Hacia el final de la obra, Crespo volverá a adjudicar la paternidad del baile a Pedro:

Yo por el premio venía
de la danza que enseñaste,
que en ella claro mostraste
tu ingenio y tu bizarria (p. 206)

23.-

Un bonete reverendo
y el eclesiástico brazo
sacarán deste embarazo
mi persona, a lo que entiendo. (p. 172)

Pedro decide hacerse actor, haciendo válida la profecía del primer acto²⁴, y adopta, para ello, el nombre de Nicolás de los Ríos; éste será el rol que le acompañará hasta el final de la obra.

2.1.3. Referencias o alusiones literarias o de la vida real

Aunque podemos interpretar que la figura del alcalde Crespo se opone a los alcaldes del teatro lopesco, máximos representantes de la honra villana, y que por tanto se está aludiendo, aunque de forma indirecta y paródica²⁵, a uno de los elementos característicos de la comedia de su tiempo, las alusiones metaliterarias tienen lugar principalmente en la tercera jornada, tras abrazar Pedro la farándula. Sin embargo, antes de analizar las distintas referencias metadramáticas que aparecen en la obra, hemos de hacer hincapié en el hecho de que parte de la crítica considera que el nombre de Pedro de Urdemalas constituye una referencia metadramática *per se*, ya que según Arboleda estaría relacionado con la figura picaresca del zanni de la *Commedia dell'arte* italiana: «Su apellido de Urdemalas es una versión española que corresponde al nombre de Brighella (engañador), de Truffaldino (estafador), y de tantos otros zanni» (1991: 14)²⁶; a esta metateatralidad intrínseca del nombre del personaje hay que sumarle, como apunta Estévez, la amplia tradición tanto literaria como teatral que le acompaña, apareciendo en varias obras teatrales coetáneas a la que nos ocupa (1995: 83), constituyéndose esta última en una reescritura de la tradición literaria que acompaña al personaje —convirtiéndose, a través de la pluma cervantina, en Pedro de Urdebuenas (1995: 87)— y, por tanto, en cierta media, en una especie de paráfrasis de toda su tradición literaria. Una vez realizadas estas puntualizaciones, pasemos a estudiar las distintas referencias metateatrales que aparecen en la obra.

La primera de estas alusiones tiene como objeto al actor y autor de comedias Nicolás de los Ríos²⁷, de quien adopta el nombre Pedro tras decidir hacerse farsante:

Volarán los hechos míos
hasta los reinos vacíos
de Policea, y aún más,
en nombre de Nicolás,
y el sobrenombre de Ríos (p. 196)

24.–

Ya podré ser patriarca,
pontífice y estudiante,
emperador y monarca:
que el oficio de farsante
todos estados abarca (p. 197)

25.– Crespo representa al labrador necio pero rico que, debido a su riqueza, es elegido alcalde. Su necedad viene caracterizada no sólo por lo que él mismo representa y manifiesta en escena —en repetidas ocasiones será corregido por el escribano Redondo, por ejemplo—, sino también por lo que otros personajes dicen de él —como el regidor Sancho, que considera que Crespo es la persona más necia «que hay desde Flandes a Grecia / y desde Egipto a Castilla» (p. 116), pronosticando además, tal y como veremos en las tablas, que «un simple en él se ha de ver» (p. 116). Volveremos a referirnos con mayor profundidad a la crítica que realiza Cervantes a través de este tipo de personajes cuando abordemos el análisis de *El retablo de las maravillas*, donde la sátira que se realiza tanto de este tipo de personaje, el labrador rico que deviene en alcalde, como de la clase que representa es mucho más mordaz.

26.– López de Abiada mantiene una postura similar al considerar que tanto el nombre como el personaje «tienen un parecido claramente reconocible con algunas figuras picarescas de la *commedia dell'arte* italiana» (1997: 43).

27.– Afamado autor y actor de comedias toledano, ficcionalizado en *El viaje entretenido* por Rojas Villandrando, a quien dirigió el propio Ríos en su compañía (Barrera y Leirado, 1860: 328).

El hecho de que Cervantes cite a Ríos ha llevado a la crítica a fechar la redacción de la obra, como anota Estévanez (1995: 88), hacia 1610²⁸, año en el que falleció el autor, por lo que esta mención podría considerarse como un homenaje póstumo por parte de Cervantes. Además, a través de esta referencia, se estarían ponderando las dotes interpretativas de las que ha hecho gala Pedro a lo largo de la obra, ya que como apunta Sosa, Pedro se erige como el actor por antonomasia, adquiriendo «un carácter prototípico al mismo tiempo que la carnadura de un ser histórico, mediante la referencia a la vida real» (2005: 127).

Las siguientes referencias metateatrales se circunscriben a la conversación que mantienen Pedro y el Autor. A través de estos versos Cervantes nos está dando cuenta de varios aspectos del día a día de las compañías de actores de la época; el Autor se queja de la holgazanería de sus actores, pues tras veinte días de ensayo aún no tienen lista la comedia que han de representar ante los monarcas, ya que, aunque no dudan a la hora de pedir su jornal, siempre que pueden evitan los ensayos:

¡Cuerpo de mí! ¿En veinte días
no se pudiera haber puesto
esta comedia? ¿Qué es esto?
Ellas son venturas mías.
Póneme esto en confusión,
y en un rancor importuno,
que nunca falte ninguno
al pedir de la ración,
y al ensayo es menester
que con perros y hurones
los busquen, y aun a pregones,
y no querrán parecer. (pp. 197-198)

Varios datos pueden desprenderse de estos versos acerca de la jornada laboral y el estipendio de los actores. Como apunta Oehrlein, los ensayos, que solían comenzar a las nueve de la mañana (1993: 120), eran casi tan importantes como la representación misma de la obra, como se colige de la realización diaria de los mismos y la insistencia con la que se reclamaba la presencia de los actores, llegándose incluso a imponer multas por contrato —el crítico alemán pone de ejemplo el caso de la compañía de Claramonte, en la que se establecía una multa de dos reales (1993: 75). En cuanto a la duración de los mismos, Oehrlein, tomando como ejemplo estos mismos versos —«¿En veinte días / no se pudiera haber puesto / esta comedia?»— considera que el tiempo de ensayo debería estar por debajo de los 20 días, por lo que apunta que la duración de los ensayos debía ser de unas dos semanas (1993: 135). En lo que respecta a los emolumentos de los actores, según Díez Borque las *compañías de título*²⁹ pagaban a los actores según un fijo diario, conocido como *ración* —y que, según Oehrlein, no era menor de dos reales y medio (1993: 197)— y una bonificación por representación (en Oehrlein, 1993: 70); por tanto, de las palabras del autor no sólo se

28.- La crítica, a la hora de fechar la obra, no es unánime, por lo que se barajan distintas fechas como la que apunta López Abiada de 1612 (1997: 33).

29.- «Compañías [...] profesionales que tenían una estructura fija con una jerarquía considerablemente matizada. Estos grupos disponían de algunos privilegios e incluso gozaban del reconocimiento por parte de la Corte Real que les otorgaba un título oficial» (Oehrlein, 1998: 247).

desprende una de las modalidades de pago usual en las compañías de actores de la época, sino que, además, nos está indicando que se trata de una compañía «legal» —no olvidemos que van a representar una obra ante los monarcas, hecho bastante improbable para una compañía «ilegal» o *de la legua*³⁰, como apunta también Oehrlein (1993: 70).

Tras los reproches del autor, Pedro enumera las habilidades que le acreditan para ejercer la labor de farsante, constituyéndose su intervención, en palabras de Díez Borque, en «uno de los más sugestivos e interesantes testimonios sobre la técnica y características del actor en el siglo XVII» (1999: 48):

sé todos los requisitos
que un farsante ha de tener
para serlo, que han de ser
tan raros como infinitos.
De gran memoria, primero;
segundo, de suelta lengua;
y que no padezca mengua
de galas es lo tercero.
Buen talle no le perdono,
si es que ha de hacer los galanes;
no afectado en ademanos,
ni ha de recitar con tono.
Con descuido cuidadoso,
grave anciano, joven presto,
enamorado compuesto,
con rabia si está celoso.
Ha de recitar de modo,
con tanta industria y cordura,
que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo.
A los versos ha de dar
valor con su lengua experta,
y a la fábula que es muerta
ha de hacer resucitar.
Ha de sacar con espanto
las lágrimas de la risa,
y hacer que vuelvan con prisa
otra vez al triste llanto.
Ha de hacer que aquel semblante
que él mostrare, todo oyente
le muestre, y será excelente
si hace aquesto el recitante. (pp. 198-199)

30.— Oehrlein define a las *compañías de la legua* en los siguientes términos: «pequeños grupos de estructuras muy variadas y que pasaban de un pueblo al otro dando representaciones espontáneas de una calidad artística muy desigual y muchas veces poco profesional, y a los cuales, por no poderse acercar a los grandes núcleos urbanos más de una legua, se les denominaban *compañías de la legua*» (1998: 247).

De las habilidades que enumera Pedro destacan los preceptos aristotélicos y horacianos de que la acción debe ajustarse a la palabra³¹, el verismo, en sintonía con los preceptos ciceronianos³², la naturalidad en la interpretación evitando recitar «con tono» y realizar ademanes exagerados, y la capacidad del actor, a través de la palabra o del gesto, para conmover al público³³.

Enlazan con estos versos la siguiente referencia metateatral acerca del oficio de actor, en la que Pedro reclama, ante los monarcas, la necesidad de formación del farsante:

Y es que, pues claro se entiende
que el recitar es oficio
que a enseñar, en su ejercicio,
y a deleitar sólo atiende,
y para esto es menester
grandísima habilidad,
trabajo y curiosidad,
saber gastar y tener,
que ninguno no le haga
que las partes no tuviere
que este ejercicio requiere,
con que enseñe y satisfaga.
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. (pp. 203-204)

En estos versos, Cervantes no sólo reivindica la correcta formación del actor profesional, sino que, además, está defendiendo su concepto de espectáculo teatral: un teatro de arte, no un simple objeto de mercado, oponiéndose así diametralmente al concepto de

31.- Citemos a David Viñas con respecto al decoro poético en Horacio: «Por ejemplo: cada personaje tiene que hablar verosímilmente, de acuerdo con su condición social. Es decir, hay que mantener una correspondencia entre el discurso del personaje y su dignidad social. Un dios o un héroe no pueden hablar como un villano ni comportarse de la misma manera. Y las costumbres de un anciano no pueden parecerse a las de un niño: cada cual tiene que comportarse de acuerdo con lo considerado apropiado a su edad» (2002: 95).

32.- Cicerón formula estas creencias en obras como *Orationes*, a la que pertenecen las siguientes líneas: «La verdad es que considero que todo esto fue ideado por los poetas para que viéramos reflejadas en personajes extraños nuestras propias costumbres como una imagen viva de la vida cotidiana» (en Pociña, 2006: 222).

33.- Como apunta Sosa, estas palabras de Pedro recuerdan a las que dirige Hamlet a la *troupe* de cómicos antes de representar *La ratonera* (2005: 127) en la obra homónima protagonizada por el príncipe danés. Citamos algunos fragmentos de dicho parlamento, extraídos de la edición de Miguel Ángel Conejero, a modo de ejemplo: «Decid los versos [...] que salgan con naturalidad de vuestra lengua. Si los declamáis a la manera que usan muchos actores, mejor sería dárselos a un pregonero para que los recitara. Ni hagan de sierra vuestras manos como queriendo cortar el aire... antes bien usadlas con delicadeza [...] Ajustad en todo la acción a la palabra, la palabra a la acción [...] pues cualquier exageración es contraria al arte de actuar, cuyo fin [...] ha sido y es [...] poner un espejo ante el mundo (1992: 369-371). Resulta bastante curioso el hecho de que ambos literatos estén conectados no sólo por la profusión de elementos metateatrales en sus obras, sino también por el hecho de manejar opiniones similares sobre el oficio de actor.

teatro que maneja Lope de Vega y que defiende en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609)³⁴.

En oposición a las prácticas dramáticas ejercidas por Lope y sus seguidores se deben interpretar también los versos finales del parlamento de Pedro que cierra la obra —a los que ya hicimos alusión en el primer punto del presente análisis—, al mismo tiempo que dramatiza algunos de sus preceptos acerca del teatro que podemos encontrar diseminados a lo largo de su obra literaria:

Mañana, en el teatro, se hará una,
donde por poco precio verán todos
desde principio al fin toda la traza,
y verán que no acaba en casamiento,
cosa común y vista cien mil veces,
ni que parió la dama esta jornada,
y en otra tiene el niño ya sus barbas,
y es valiente y feroz, y mata y hiende,
y venga de sus padres cierta injuria,
y al fin viene a ser rey de un cierto reino
que no hay cosmografía que le muestre.
Destas impertinencias y otras tales
ofreció la comedia libre y suelta,
pues llena de artificio, industria y galas,
se cela del gran Pedro de Urdemalas (p. 207)

Cervantes, en estos versos, se hace eco de parte de la teoría dramática que aparece en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, en el que, a través del cura, realiza el alcaláino un furibundo ataque a la comedia nueva y a sus seguidores; en concreto, en esta intervención, como puede observarse, Cervantes incide en la ruptura de las unidades clásicas de tiempo³⁵ y lugar³⁶, lo que provoca, en su opinión, obras plagadas de disparates e impropiedades. Pero Cervantes no se limita sólo a criticar la comedia nueva, sino que, además, a través de *Pedro de Urdemalas* nos está ofreciendo un modelo de comedia que se opone al modelo lopesco; y es que, al enumerar de forma opositiva las cualidades de la obra que va a ser representada al día siguiente, y dando por válida la opinión de Sosa de que Pedro en realidad se está refiriendo metateatralmente a la obra que acabamos de ver en las tablas, se convierte ésta en un modelo que se opone a la comedia nueva. No olvidemos que, como hemos apuntado con anterioridad, la obra preceptiva de Lope, el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, fue publicada en 1609, por lo que, si diéramos por válida la fecha de redacción de *Pedro de Urdemalas* tras la muerte de Ríos —tal y como apuntamos unas pá-

34.– Recordemos que, en palabras de Lope, «escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto.» (vv. 45-48) —fragmento extraído de la edición realizada por Juan Manuel Rozas disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

35.– «porque habiendo de ser la comedia [...] espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades [...] Porque, ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera cena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado?» (1995: 558).

36.– «he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera acabó en África, y aun si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo» (1995: 558).

ginas más arriba—, Cervantes podría estar dando respuesta, a través del mismo artificio metaliterario, a Lope y sus preceptos, aunque dando una vuelta de tuerca metaliteraria y aunando, a su vez, preceptiva y puesta en práctica de la misma.

2.2. *El rufián dichoso*

Aunque la crítica a la hora de estudiar el carácter metadramático de la obra³⁷ se ha centrado principalmente en la conversación entre Curiosidad y Comedia que tiene lugar al inicio de la segunda jornada, esta pieza presenta diversos elementos metadramáticos que, según la clasificación de Hornby, se corresponderían con los siguientes puntos: el drama dentro del drama, las referencias o alusiones literarias o de la vida real y la autoreferencia. Veámoslos de forma pormenorizada.

2.2.1. *El drama dentro del drama*

Dentro de los distintos espectáculos intercalados que tienen lugar a lo largo de la obra podemos hacer una primera diferenciación entre los que tienen lugar en escena —y de los que, por tanto, asistimos a su representación— y los que tienen lugar fuera de ella, de los que serán espectadores indirectos los personajes que están en las tablas.

El primero de estos espectáculos intercalados tiene lugar cuando, a comienzos de la primera jornada, Lagartija recita ante Lugo el cómico aunque breve *Romance del jaque Reguilte*, breve —sólo ocupa treinta y dos versos— a la par que cómico, porque nada más aparece en la narración su protagonista muere corneado³⁸, y cuya función en la obra, según Amelia del Río, es acentuar el motivo rufianesco (en Nagy, 1975: 49). Podríamos relacionar también con esta pretensión de acentuar el motivo hampesco característico de esta primera jornada la serenata paródica que tiene por objeto a una alcahueta³⁹, antigua prostituta⁴⁰ y aficionada al juego⁴¹ que, precisamente por su afición, ha acabado dando con sus huesos en la Cárcel Real⁴².

El siguiente espectáculo intercalado no se desarrolla en escena, ya que tiene lugar cuando Lugo y los músicos llegan a la pastelería y oyen a uno de los que están trabajando dentro entonar unos versos⁴³. Tampoco tendrá lugar en las tablas el siguiente espectácu-

37.— Citaremos a partir de la edición que Edward Nagy preparó para la editorial Cátedra en 1975.

38.— Dejóle muerto y mohíno,
bañado en su sangre misma;
y aquí da fin al romance
porque llegó el de su vida. (vv. 224-227)

39.— «la que en vieja y en astuta / da quinao a Celestina» (vv. 583-584).

40.— «la que tiene un papagayo / que siempre la llama puta» (vv. 581-582).

41.— «la que a pares, y aun a nones / ha ganado lo que tiene» (vv. 588-589).

42.— Cárcel en la que, como apunta Nagy, estuvo preso Cervantes y en donde pudo engendrarse *El Quijote* (1975: 68); encarcelamiento que tuvo lugar, como apunta Maestro (2004b: 7) en septiembre de 1597.

43.— ¡Afuera, consejos vanos,
que despertáis mi dolor!
No me toquen vuestras manos;
que, en los consejos de amor,
los que matan son los sanos. (vv. 661-665)

lo interpolado, ya en la jornada segunda, cuando doña Ana y sus criados escuchan que alguien, fuera de escena, recita unos versos⁴⁴ cuya temática enlaza con lo que acaba de pronosticarle el médico a la dama, que sufre una terrible enfermedad que va a conducirla irremediablemente a la muerte.

El último de estos espectáculos, que sí vemos representado en las tablas, se corresponde con una escena mixta conformada por una danza ejecutada por unas ninfas y una canción que cantan unos demonios; se trata de un espectáculo con el que éstos pretenden tentar a Cruz recordándole los placeres de lo mundano y de su pasada vida sevillana. Sin embargo, frente a la imagen del placer representada por Venus que ofrecen los demonios⁴⁵, y de la que se hace también eco el estribillo, opone el fraile la imagen de la santa cruz⁴⁶, reformulando los versos de los demonios, y logrando así vencerlos. Con respecto a esta escena cabe señalar que, pese a que Cruz interpela a los demonios, no es consciente del espectáculo al que acaba de asistir, ya que, sumido en la oración, se encontraba en estado de trance. Por ello sólo asistirá al espectáculo fray Antonio, no dando crédito Cruz a la escena que éste afirma que acaba de presenciar («y esas danzas no imagine, / que carecen de misterio» [vv. 1862-1863]).

2.2.2. Referencias o alusiones literarias o de la vida real

Como ya apuntábamos unas líneas más arriba, la crítica, a la hora de estudiar los elementos metadramáticos de *El rufián dichoso*, se ha centrado en la conversación que mantienen los personajes alegóricos de *Curiosidad* y *Comedia* al principio de la jornada segunda; este interés se debe, principalmente, al hecho de que suponen a priori una contradicción con la teoría dramática defendida por el alcaíno en otras obras —teoría de la que ya abordamos ciertos elementos al analizar *Pedro de Urdemalas*. Veamos en qué consisten dichas contradicciones: *Curiosidad*, asombrada ante los cambios que manifiesta *Comedia* con respecto de los modelos clásicos que le dieron origen, interpela a ésta para que le dé explicaciones al respecto; en concreto se centra en la reducción a tres de los cinco actos clásicos⁴⁷, y la conculcación de las unidades clásicas de tiempo y lugar⁴⁸. *Comedia*

44.- Muerte y vida me dan pena;
no sé qué remedio escoja:
que, si la vida me enoja,
tampoco la muerte es buena. (vv. 1692-1695)

45.- «No hay cosa que sea gustosa, / sin Venus blanda amorosa» (vv. 1760-1761).

46.- «No hay cosa que sea gustosa / sin la dura cruz preciosa» (vv. 1782-1783).

47.- «cómo has reducido a tres / los cinco actos que sabes / que en un tiempo te componían» (vv. 1217-1219). Con respecto a estos versos cabe citar que, pese a la autoatribución por parte de Cervantes de la reducción de las jornadas dramáticas en el Prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses, nunca representados* (en Díez Borque, 1999: 22), Lope de Vega se la atribuye a Cristóbal de Virués en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: «El Capitán Virués, insigne ingenio, / puso en tres actos la comedia, que antes / andaba en cuatro, como pies de niño» (vv. 215-217). Cervantes no será el único dramaturgo que se autoatribuya dicha reducción, ya que con bastante anterioridad al alcaíno había hecho lo propio Francisco de Avedaño en los siguientes versos pertenecientes a la *Comedia Florisea*: «una comedia verés... / dividida en tres jornadas, / que aquel que della es auctor / buscó este nuevo primor» (en Pérez Priego, 2003: 55).

48.- ahora aquí representas,
y al mismo momento en Flandes;
truecas sin discurso alguno
tiempos, teatros, lugares. (vv. 1221-1224)

responde que los tiempos «mudan las cosas / y perfeccionan las artes» (vv. 1229-1230), y que, si buena fue en el pasado, en la actualidad «no soy mala, aunque desdigo / de aquellos preceptos graves / que me dieron» (vv. 1235-1237), aduciendo lo siguiente:

Ya represento mil cosas,
no en relación, como de antes,
sino en hecho; y así, es fuerza
que haya de mudar lugares;
que, como acontecen ellas
en muy diferentes partes,
voime allí donde acontecen,
disculpa del disparate. (vv. 1245-1252)

Esta postura dispar frente a la teoría dramática que maneja Cervantes en el resto de su obra ha llevado a plantearse a la crítica el porqué de dicha contradicción preceptiva. Una parte de la crítica considera que estos versos suponen la claudicación del alcalaíno ante las formas dramáticas lopescas, en un intento de ganarse el favor de profesionales y público, postura que mantienen críticos como Friedman, Valbuena (ambos en Albuisech, 2004: 333), Ynduráin (en Díez Borque, 1999: 25) o Celis⁴⁹; frente a estos críticos se opone la postura de algunos estudiosos como Sevilla y Rey, quienes lo consideran como «una simple concesión ocasional a las modas dramáticas» (en Díez Borque, 1999: 25) o Nagy⁵⁰. Sin embargo, como apunta Díez Borque, sería necesario conocer la fecha exacta de la redacción de *El rufián dichoso* (1999: 25) para discernir entre las posibles intencionalidades de Cervantes⁵¹. En todo caso, como apunta Andres-Suárez, el hecho de que la acción «se desarrolle en Sevilla y México le obliga a preparar una justificación del quebramiento de la unidad de lugar» (1997: 23), ya que no podemos obviar el hecho de que, al dramatizar la vida de fray Cristóbal de la Cruz, tiene que situar la acción en distintos espacios para ajustarse a la biografía del fraile dominico.

49.- «Tal vez Cervantes no estuviera demasiado de acuerdo con los patrones cómicos que había impuesto la 'comedia nueva', pero no tenía más remedio que seguirlos si deseaba vender sus obras» (1999: 86).

50.- En su edición crítica de la obra manifiesta, de forma general para la dramaturgia tardía de Cervantes, que «no es difícil ver que Cervantes en las *Ocho comedias* [...] no capitula aceptando servilmente la «comedia nueva» en su totalidad, sino que toma o rechaza [...] una que otra regla de Lope» (1975: 21).

51.- Jean Canavaggio, a la hora de periodizar la dramaturgia cervantina, ubica *El rufián dichoso* en el periodo comprendido entre los años 1587-1606 (en Maestro, 2004b: 22), por lo que la alusión a la Cárcel Real sevillana a la que hicimos referencia en la nota 41 podría estar basada en su experiencia personal, pudiéndose así ubicar la redacción de la obra a partir del año 1598. Sin embargo, bien podría considerarse esta referencia como una alusión a la realidad hampesca sevillana, por lo que podría haber sido compuesta antes de su encarcelación. En todo caso, dando por buena la periodización de Canavaggio, Cervantes podría estar dando cuenta simplemente de la evolución con respecto de los moldes clásicos que estaba experimentando el teatro de su época y que, a la postre, acabará con el consabido triunfo de la comedia nueva lopesca. No hay que olvidar que, como apunta Maestro, «Cervantes, movido acaso por la falsa convicción personal de estar más próximo a Aristóteles que el propio Lope de Vega [...] construye una obra literaria que está mucho más cerca, en sus planteamientos estéticos y axiológicos, de cualquier tendencia de la poética moderna que de toda la teoría literaria de la Antigüedad clásica» (2004b: 22); de hecho ya en obras del primer periodo, como *Los baños de Argel* — fechada por parte de la crítica, conforme ya apuntamos, entre 1585 y 1595—, se observa una conculcación de las unidades clásicas de tiempo y lugar —ya que la acción transcurre en varios lugares y en un intervalo temporal que excede los preceptos clásicos—; conculcación que se mantiene en su dramaturgia posterior — recordemos que en *Pedro de Urdemalas*, por ejemplo, tampoco se siguen las unidades clásicas de tiempo y lugar—, por lo que, aunque preceptivamente Cervantes dice estar a favor de los moldes de la dramaturgia clásica, no parece estarlo tanto en su práctica dramática.

2.2.3. La autoreferencia

Para concluir con el estudio de los elementos metateatrales de *El rufián dichoso*, cabe apuntar que encontramos algunos elementos menores que se podrían englobar bajo la categoría de la autoreferencia establecida por Hornby; nos referimos al verso «Volved los ojos, y veréis el monstruo» (v. 2221), que tiene lugar al principio de la jornada tercera y que, según Miñana, manifiesta cierto carácter metateatral al «hacer un llamamiento extremo para remarcar su teatralidad» (2004: 387), y al verso que cierra la obra, «Y aquí da fin felice esta comedia» (v. 2846), despedida convencional de la época que constituye, para Albuisech, un exponente de lo metadramático, ya que llama la atención «sobre la obra misma y desde dentro de la obra misma» (2004: 340).

2.3. El retablo de las maravillas

El retablo es, probablemente, una de las obras más metateatrales de la dramaturgia cervantina, no sólo porque está articulada a partir del artificio metadramático de la representación que llevan a cabo Chanfalla, Chirinos y Rabelín en casa del regidor Juan Castrado, sino también por la profusión de referencias metateatrales —tanto implícitas como explícitas— que tienen lugar en ella. Sin embargo, antes de abordar el análisis de dichos elementos es necesario hacer hincapié en el carácter inherentemente metadramático propio del entremés, tal y como han destacado algunos estudiosos como Corces (2004: 37) o Albuisech (2004: 332), ya que eran obras pensadas para ser representadas dentro de la representación de otras obras.

Conforme al esquema que hemos seguido a la hora de analizar los elementos metateatrales de las obras anteriores, vamos a dividir el análisis de dichos elementos en *El retablo de las maravillas*⁵² siguiendo tres de las categorías metadramáticas que distingue Hornby: El drama dentro del drama, la idea de desempeñar un papel dentro de otro, y las referencias o alusiones literarias o de la vida real.

2.3.1. El drama dentro del drama

Como ya apuntamos unas líneas más arriba, la obra gira en torno al espectáculo que tiene lugar en casa del regidor Castrado, en el que a través de la palabra⁵³ y la música⁵⁴ tienen lugar una serie de escenas en las que aparecen Sansón, el toro que mató al ganapán de Salamanca, los ratones descendientes de los que se criaron en el arca de Noé, las aguas del río Jordán, dos docenas de leones y osos colmeneros y, finalmente, la doncella Herodías, quien protagonizará junto con Repollo un baile de marcado carácter erótico. Paralelo al espectá-

52.– Hemos manejado la edición que realizó Spadaccini para la editorial Cátedra tanto de este entremés como del resto de entremeses cervantinos.

53.– El carácter performativo de la palabra es vital para el embuste, ya que todo «aparece» en escena gracias a la palabra, ya sea de Chanfalla y Chirinos como de los propios espectadores de la farsa.

54.– Como el propio Chanfalla indica, «Habíamosle menester como el pan de la boca, para tocar en los espacios que tardaren en salir las figuras del Retablo de las Maravillas» (p. 216). Gerli apunta la importancia de la música en un espectáculo en el que no se representa nada, ya que ésta se convierte en el elemento necesario para atraer la atención del público (1989: 482).

culo del retablo tiene lugar un segundo espectáculo protagonizado por los propios asistentes, ya que todos escenifican su visión de las maravillas del sabio Tontonelo, y del que son espectadores tanto sus propios protagonistas como Chanfalla, Rabelín y Chirinos⁵⁵.

La llegada del Furrier interrumpe de forma abrupta la representación que tiene lugar en el retablo, pero a su vez erige en espectáculo conjunto lo «visto» en el retablo y lo representado por los asistentes, ya que al ver jalearse a los aldeanos el baile de Repollo con Herodías no duda en manifestar que él no ve nada: «¿Qué diablos de doncella tengo de ver?» (p. 235). Por tanto, lo que a priori podría considerarse como un artificio metateatral simple, se convierte en un artificio metadramático complejo al imbricarse distintos planos de la representación unos en otros.

2.3.2. *La idea de representar un papel dentro de otro*

En este entremés Cervantes vuelve a escenificar, como ya hiciera en *Pedro de Urdemalas*, la capacidad que tienen los personajes de representar distintos papeles, ya que salvo Chirinos —que actúa como autora⁵⁶ todo el tiempo—, Rabelín y el Furrier, el resto de personajes que aparecen en escena ejercen, en mayor o menor medida, varios papeles: el papel de autor —entiéndase en el sentido actual del término— y el papel de actor; papeles que a la postre estarán íntimamente relacionados, ya que todos a la vez que actúan son coautores de las maravillas del sabio Tontonelo. Empecemos por el papel de actor, ya que es el que primero se manifiesta en la obra; nada más llegan los titiriteros al pueblo, Chanfalla adopta el papel de Montiel⁵⁷, presentándose ante su público —como indica Spadaccini (1998: 219)— como si fuera descendiente de brujos, preparando así el ambiente mágico en el que tendrán lugar las maravillas de Tontonelo. Tras su presentación, Chanfalla establece las premisas que condicionan la observación de las maravillas del retablo, es decir, que el espectador sea hijo legítimo y no descendiente de judíos conversos⁵⁸, obligando a los aldeanos a asistir para demostrar que son hijos legítimos, a la par que cristianos viejos⁵⁹, y condicionando el papel de actores-autores que se ven obligados a adoptar para que el resto no crean que son ilegítimos o descendientes de conversos.

Esta interacción entre autores y público tiene lugar desde el inicio de la representación, ya que al anunciar Chanfalla a Sansón abrazando las columnas del templo y pedirle a éste que no lo derribe para no aplastar a los asistentes del espectáculo, Benito Repollo no du-

55.— Incidiremos sobre este hecho en el siguiente punto del análisis, al abordar los distintos papeles que ejecutan los personajes en escena. Sin embargo, quede aquí apuntado ya el carácter espectacular de la interacción que mantienen los espectadores con las maravillas de Tontonelo.

56.— En cuanto al término autor, cabe apuntar que confluyen aquí tanto el significado de la palabra que tenía en la época de Cervantes, es decir, el de director de una compañía de actores, como el significado actual de creador de obras.

57.— Aunque se sale un poco del propósito del presente trabajo, Spadaccini (1998: 219) y Sosa (2005: 131) remarcan el carácter metaliterario y autorreferencial de este papel, ya que alude directamente al personaje de Berganza que aparece en *El coloquio de los perros*; personaje que, además, como apunta Sosa, «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'», por lo que se establece un claro paralelo entre ambos personajes cervantinos.

58.— «que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo» (p. 220).

59.— «Todos le pensamos ver, señor Benito Repollo» (p. 222).

da en interpelar también al héroe bíblico para pedirle que se detenga⁶⁰, episodio que hace dar muestras tanto al escribano Capacho como al Gobernador de que ellos, en realidad, no ven nada⁶¹. La interacción de los presentes con las figuras verbalizadas por Chanfalla y Chirinos irá *in crescendo*, llegando a ser, como ya apuntamos, coautores de las maravillas de Tontonelo; en la siguiente escena, la del toro que mató al ganapán de Salamanca, no sólo se tiran todos al suelo en presencia del astado, sino que Juana Castrada da cuenta de lo afilados que tenía los cuernos. Y en la siguiente escena, la de la manada de ratones descendientes de los del arca de Noé, la susodicha vuelve a intervenir aseverando que hay más de mil roedores, mientras que su prima Teresa Repolla manifiesta no sólo que se le meten éstos por debajo de la ropa, sino que, además, tiene asido de una rodilla un «ratón morenico»⁶².

Algo similar ocurre en la siguiente escena, la de la lluvia que origina el nacimiento del río Jordán, en la que Juana Castrada da cuenta del sabroso sabor de las aguas, mientras que Benito afirma que éstas le han calado «hasta la canal maestra» (p. 230). Sin embargo, no todos han sido empapados por las aguas, ya que mientras que el Gobernador, en otro aparte, vuelve a confesar que sigue sin ver nada⁶³, el escribano Capacho afirma estar «más seco que un esparto» (p. 230); pero he aquí que este último vendrá a manifestar que, al fin, en una especie de bautismo paródico, ha sido mojado por las aguas del Jordán⁶⁴, pasándose así al bando de los «videntes».

Las siguientes escenas suponen la culminación del proceso gradual que han venido mostrando los aldeanos, ya que tanto la actuación como la creación llegan a su punto máximo. En concreto, en la escena de los leones y los osos colmeneros Benito Repollo culmina su labor autoral, pues llega a modificar lo enunciado por Chirinos y transforma dichos osos en dragones, a la vez que, en la última escena, la del baile de Herodías, Benito sigue ejerciendo su labor autoral⁶⁵ a la par que su sobrino escenifica el esperpéntico baile con la joven, llegándose así también a la culminación del plano actoral.

2.3.3. Referencias o alusiones literarias o de la vida real

En la obra encontramos, a su vez, distintas referencias tanto implícitas como explícitas de la vida teatral de la época. Sin embargo, antes de abordar el estudio de este tipo de

60.- «¡Téngase, señor Sansón, pesia a mis males, que se lo ruegan buenos!» (p. 227)

61.- De hecho el Gobernador afirma en un aparte ver a Sansón «como el Gran Turco. Pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo» (p. 228). Su sinceridad irá a más, llegando a afirmar, tras la escena del toro que «todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla» (p. 229).

62.- Como apunta Zimic, si antes de la representación los aldeanos, seguros de su linaje, llegan a «alardear, o a picarse mutuamente» (1982: 154), ya durante la representación quieren «superar con sus propias 'experiencias' las ya muy exóticas de los demás» (1982: 158). En cuanto al color del ratón, Zimic anota que en la relación de ratones que da Chirinos no hay ninguno de ese color (1982: 162), por lo que no sólo la interacción de los espectadores va en aumento, sino también su intervención en la creación de las maravillas del retablo.

63.- «¿Qué diablos puede ser esto, que aún no me ha tocado una gota donde todos se ahogan? ¿Mas si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos?» (p. 230).

64.- «¡Fresca es el agua del santo río Jordán! Y aunque me cubrí lo que pude, todavía me alcanzó un poco en los bigotes, y apostaré que los tengo rubios como un oro» (p. 230). Su conversión será tal que, junto con el Gobernador, el otro que afirma no ver las maravillas, serán los primeros en acusar al Furrier al grito de «de *ex illis* es» (p. 235).

65.- «¡Esta sí, cuerpo del mundo!, que es figura hermosa, apacible y reluciente. ¡Hideputa, y cómo que se vuelve la mochacha!» (p. 232).

elementos metadramáticos, no podemos obviar el hecho de que las principales referencias de este tipo, aunque de forma indirecta y paródica, se destilan de la intencionalidad misma de la obra, que no es otra que, como ha apuntado la crítica, el ataque tanto de la comedia lopesca como de su público. Sin embargo, a pesar de que podríamos interpretar que el embate cervantino se centra en la comedia nueva en general⁶⁶, ya que, como apunta el propio Lope en el *Arte nuevo* «la cólera / de un español sentado no se templa / si no le representan en dos horas, hasta el final juicio desde el Génesis» (vv. 205-208), y los aldeanos lo que «ven» son distintas escenas tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, la crítica ha apuntado a varios focos, de los que destacamos dos, las comedias de labradores y el teatro religioso.

Sin embargo, a pesar de que opiniones como la de Childers, quien afirma que, al ser bíblica la temática de lo «representado» en el retablo, lo que está criticando Cervantes es al público del teatro religioso y por extensión a este tipo de teatro mismo (2004: 248), nos parecen totalmente plausibles, consideramos que los juicios de Spadaccini y Gerli, quienes centran el ataque cervantino en los dramas de la honra villana, nos parecen más acertados. Spadaccini mantiene la tesis de que lo que se está criticando con esta obra es el teatro que ha idealizado a la minoría social del labrador rico, apuntado como posible objeto de la crítica cervantina al *Peribañez* de Lope de Vega (1998: 60)⁶⁷. La crítica que se desprende de la obra hacia el grupo social de los villanos ricos, quienes son ridiculizados no sólo por el embuste de Chanfalla y Chirinos, sino por los suyos propios, es bastante evidente; pero si hay un personaje en quien Cervantes centra su ataque es, sin lugar a dudas, en el alcalde Benito Repollo.

Al analizar los elementos metadramáticos de *Pedro de Urdemalas* ya apuntamos que la figura del alcalde Crespo nos resultaba, por su necedad, un retrato paródico de la figura de los alcaldes del teatro lopesco, máximos representantes de la honra villana, caracterizados por su buen juicio y mitificados por la dramaturgia de la época. Sin embargo, lo que podríamos tildar de simple mofa en *Pedro de Urdemalas*, se convierte en una befa grotesca en la figura de Repollo, convirtiéndose así en una deconstrucción paródica de la figura mitificada del alcalde; no sólo es corregido constantemente, al igual que Crespo, por sus yerros lingüísticos, sino que su necedad se convierte en el catalizador del embuste de los titiriteros⁶⁸, obligando a sus vecinos a seguir el juego. Pero es que su estulticia es tal que le impide discernir, con la llegada del Furrier, entre realidad y ficción, aferrándose al papel que ha representado hasta ese momento⁶⁹. Además, no podemos olvidar que, por otro lado, dichos villanos ricos forman parte del público asistente a este tipo de obras dramáticas. Por tanto los espectadores no sólo verían en escena una burla de sus propios gustos

66.- Zimic, por ejemplo, comparte este tipo de interpretaciones generalistas de la crítica cervantina al considerar la obra como una «sátira ingeniosa de las relaciones impropias y engañosas que pueden existir entre un autor de 'comedias vendibles' y el vulgo de los corrales» (1982: 157).

67.- Crítica que, según Gerli, se vería reforzada por la aparición de elementos como el de la boda rural (1989: 483) —de gran importancia precisamente en obras como *Peribañez*— ya que la representación del retablo tiene lugar en el contexto celebrativo de la boda de Juana Castrada.

68.- No olvidemos que si Benito Repollo, al inicio de la representación, no hace creer a sus vecinos que realmente él está viendo las maravillas, posiblemente el embuste de Chanfalla y Chirinos se hubiera ido al traste.

69.- «Digo que los envía Tontonelo, como ha enviado las otras sabandijas que yo he visto» (p. 234).

teatrales, sino también una burla de sí mismos, ya sea en calidad de público dramático o como miembros del estamento denostado.

En cuanto a las alusiones metateatrales concretas que aparecen en la obra podemos distinguir un primer grupo de referencias metadramáticas en la conversación que mantienen, al comienzo de la misma, Chanfalla, Chirinos y Rabelín, de la que se desprenden varios elementos. Podemos interpretar la inclusión del joven músico en la compañía de titiriteros como la manifestación de la presencia del elemento musical en este tipo de agrupaciones; sin embargo, a pesar de que a través de las palabras de Cervantes podríamos considerar que los músicos formaban parte de este tipo de compañías, Cornejo afirma que, a diferencia de lo que ocurría en las compañías de actores, los músicos no formaban parte de las compañías de titiriteros (2012: 25) —al menos en su vertiente «legal», las *máquinas reales* que actuaban en los corrales de comedia. Además, se afirma que se trata de una compañía de partes, por lo que no sólo se estaría aludiendo a la forma de pago de los actores, sino que, siguiendo la diferenciación que establece Díez Borque, se estaría aludiendo también a su condición de *compañía de la legua*, ya que, según el crítico soriano, ésta era la forma característica de pago de dichas compañías (en Oehrlein, 1993: 70).

Las siguientes referencias metadramáticas tienen lugar durante la presentación de Chanfalla del retablo. En concreto, el titiritero afirma lo siguiente: «Hanme enviado a llamar de la corte los señores cofrades de los hospitales, porque no hay autor de comedias en ella, y perecen los hospitales» (p. 219). De dichas palabras se desprenden varias referencias metateatrales; la primera de ellas es la ligazón que existe, en el ámbito hispánico, de los teatros comerciales y las hermandades religiosas, ya que éstas sufragaban los gastos de los hospitales gracias a los ingresos que obtenían de las representaciones teatrales. Spadaccini, citando a Casiano Pellicer y a Varey, apunta que durante el año 1610, a causa de la muerte de cuatro autores de comedias, hubo un período de carestía teatral en Madrid, y por tanto de ingresos para los hospitales, que intentaron paliar las órdenes religiosas con la actuación de compañías de titiriteros en los corrales de comedia (1998: 219-220). Sin embargo, como ya anotamos unas líneas más arriba, según las consideraciones de Díez Borque, la compañía de Chanfalla sería una *compañía de la legua*, por lo que carecería de permiso para representar en Madrid, hecho que podríamos interpretar de dos maneras: o que, como apunta Oehrlein, el criterio de diferenciación de Díez Borque sirve de poco porque las compañías de actores utilizaban formas mixtas de pago (1993: 70), o que simplemente Chanfalla está intentando hacer creer a los aldeanos que su compañía es «oficial», aunque en realidad sea *de la legua*, para respaldar la veracidad de las maravillas de Tontonelo y reforzar el embuste.

El último grupo de referencias metadramáticas que encontramos en la obra se circunscriben a la conversación que mantienen Chirinos y el Gobernador:

GOBERNADOR Señora Autora, ¿qué poetas se usan ahora en la corte, de fama y rumbo, especialmente de los llamados cómicos? Porque yo tengo mis puntas y collar de poeta, y pícome de la farándula y carátula. Veinte y dos comedias tengo, todas nuevas, que se veen las unas a las otras; y estoy aguardando coyuntura para ir a la corte y enriquecer con ellas media docena de autores.

- CHIRINOS A lo que vuestra merced, señor gobernador, me pregunta de los poetas, no le sabré responder; porque hay tantos que quitan el sol, y todos piensan que son famosos. Los poetas cómicos son los ordinarios y que siempre se usan, y así no hay para qué nombrarlos. Pero dígame vuestra merced [...] ¿Cómo se llama?
- GOBERNADOR A mí, señora Autora, me llaman el Licenciado Gomecillos. [...] puesto que los poetas son ladrones unos de otros, nunca me precíe de hurtar nada a nadie: con mis versos me ayude Dios, y hurte el que quisiere. (pp. 223-224)

Al nombrar el Gobernador sus obras dramáticas, éste las tilda de «nuevas», calificativo que, según Oehrlein, recibían las comedias que aún no habían sido representadas en una localidad (1993: 141). Sin embargo, al mencionar el autor su intención de querer «enriquecer con ellas media docena de autores», y conociendo el carácter crítico de Cervantes con el teatro comercial de su tiempo —al que ya hicimos referencia en el análisis de *Pedro de Urdemalas*— podríamos considerar que el alcaíno está aludiendo al hecho de que las obras del Gobernador se ajustan a los preceptos lopescos del *Arte nuevo*, enlazando con las manifestación de Chirinos de que «los poetas cómicos son los ordinarios», alusión, según Herrero, «quejumbrosa al acaparamiento del teatro por Lope, Tirso, etc.» (en Spadaccini, 1998: 224). En este sentido también podríamos apuntar que Gerli interpreta el nombre artístico del Gobernador, el Licenciado Gomecillos, como una posible alusión a uno de los pseudónimos de Lope, el licenciado Tomé Burguillos (1989: 481), interpretación que encajaría con la consideración de «nuevas» como lopescas. Dentro de esta consideración negativa del teatro comercial de la época deben leerse también las últimas palabras del Gobernador en las que se denuncia la refundición, recurso habitual en la época derivado del mercantilismo teatral.

En relación con este diálogo encontramos la última referencia metadramática de este tipo que aparece en la obra, ya que, al abandonar el Gobernador la escena y aparecer en ella Chanfalla, Chirinos le advierte de que éste «es poeta», a lo que responde Chanfalla que le dé por engañado, «porque todos los de humor semejante son hechos a la mazacona: gente descuidada, crédula y no nada maliciosa» (p. 225), consideración que enlaza con lo manifestado por Cervantes en *El Quijote* acerca de los poetas dramáticos⁷⁰ y que denota que, a pesar de todo, el alcaíno aún sigue eximiendo a los poetas dramáticos de los que considera los males del teatro de su tiempo, pues no son más que meras víctimas de la mercantilización del arte dramático.

3. Conclusiones

A tenor de todos los elementos metateatrales que hemos ido desgranando a lo largo de estas páginas podemos afirmar, sin lugar a dudas, que la metateatralidad es uno de los elementos fundamentales de la dramaturgia cervantina, no sólo por los elementos anali-

70.- «Y no tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben extremadamente lo que deben hacer; pero como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide» (1995: 559).

zados en este trabajo, sino por la profusión e integración argumental de lo metadramático en el resto de su dramaturgia y que, como ya apuntamos antes de abordar los análisis de las obras objeto de estudio del presente trabajo, han llevado a la crítica a adscribirle la paternidad, aunque compartida con Shakespeare, del fenómeno metateatral.

Dramaturgia que, como apunta Arboleda entronca directamente con el teatro de corte experimental y rupturista del siglo XX, con Brecht, Pirandello y otros autores que han seguido el cauce de lo metateatral para dar aires de modernidad a su obra dramática (1991: 91). Sin embargo, a pesar de esta modernidad manifiesta, o tal vez debido a ella, la dramaturgia cervantina fue menoscabada ya por sus coetáneos; juicio negativo que se vio refrendado por la crítica neoclásica, encabezada por Luzán y su *Poética*, en la que el aragonés consideraba que Cervantes «en vez de mejorar las comedias que se usaban, las empeoró y dio un malísimo ejemplo» (en Rubiera, 2001: 1161), produciéndose así una condena crítica que, con el paso del tiempo, no sólo no mejoró, sino que, por oposición y en comparación con el teatro de Lope, fue empeorando hasta llegar a mediados del siglo XX, en el que se produjo un proceso de revalorización de la dramaturgia cervantina por parte de críticos como Canavaggio, Zimic, Nagy⁷¹, Spadaccini o Florencio Sevilla, de los que nos hemos hecho eco en estas páginas.

Frente a posturas aún contagiadas de los prejuicios del pasado, como las de Rodríguez Marín o Lollis, que consideran que Cervantes no era consciente del alcance de su metateatralidad (en Díez Borque, 1972: 128), se oponen opiniones mucho más plausibles, al menos a nuestro parecer, como la de Canavaggio, quien considera que la metateatralidad cervantina responde al ansia de experimentación que domina el teatro del alcaalí (en Miñana, 2004: 397). Una opinión similar mantiene Celis al destacar la propuesta renovadora de Cervantes; propuesta que, aunque no llegó a cuajar en su momento, sí supuso una revolución con respecto a lo que estaba ocurriendo sobre las tablas en su época (1999: 88). En sintonía con estas posturas consideramos que Cervantes no sólo era consciente del alcance de sus elementos metateatrales, sino que, además, orgulloso de su modelo de renovación escénica, dio cuenta de él, cómo no, de forma metadramática. Bajo esta óptica deben interpretarse obras como *Pedro de Urdemalas*, en la que, como ya vimos, no sólo expone Cervantes su preceptiva dramática, sino que aún bajo el mismo texto teoría y práctica escénica presentando un texto dramático que se ajusta a dicha preceptiva; o el diálogo que mantienen Curiosidad y Comedia al inicio de la segunda jornada de *El rufián dichoso*, en el que, al afirmar esta última que los tiempos «perfeccionan las artes», consideramos que Cervantes estaba dando cuenta del proceso de renovación que estaba experimentando el teatro de su época. Proceso en el que participará Cervantes proponiendo, desde los moldes clásicos, su propio modelo de regeneración a través de la metateatralidad; renovación que, pese al rechazo del público y los profesionales de su tiempo, parece que, a la postre, sí iba a estar destinada a triunfar en las tablas, aunque con un lapso temporal de unos tres siglos.

71.- Destaca su postura especialmente entusiasta y beligerante en favor de la dramaturgia cervantina, llegando a calificar las críticas al teatro cervantino de autores como Schevill y Bonilla en los siguientes términos: «Opiniones tan vulgares y superficiales, tan equivocadas y desorientadoras, que no se justifican por la época, sino por la falta de formación literaria, podrían ser olvidadas; pero es irritante que tanta mediocridad se atreva a opinar, y nada menos que sobre Cervantes» (1975: 25).

Bibliografía

- ALBUISECH, Lourdes (2004): «'Mezclar verdades con fabulosos intentos': metateatro y aporía en *El gallardo español* de Cervantes», *Anales cervantinos*, 36, pp. 329-344.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (1997): «La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro», en Irene Andrés-Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas (eds.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Editorial Verbum, pp. 11-29.
- ARBOLEDA, Carlos Arturo (1991): *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Ribadeneira.
- CANAVAGGIO, Jean (2010): «El prólogo a las *Ocho comedias* de Cervantes», *Criticón*, 108, pp. 133-142.
- CELLS SÁNCHEZ, María Ángela (1999): «Planos de comunicación en las comedias cervantinas: el juego metateatral», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (coord.), *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásicos, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 83-98.
- CERVANTES, Miguel de (1915): *Comedias y entremeses*, Tomo VI, edición a cargo de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, Bernardo Rodríguez.
- CERVANTES, Miguel de (1975): *El rufián dichoso*, edición a cargo de Edward Nagy, Madrid, Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de (1995): *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición a cargo de John Jay Allen, Madrid, Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de (1998): *Entremeses*, edición a cargo de Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1998.
- CERVANTES, Miguel de (2005): *Obras completas*, Vol. 5, Zaragoza, Aneto Publicaciones.
- CHILDERS, William (2004): «'Ese tan borrado sobrescrito': the deconstruction of Lope's religious theater in *El retablo de las maravillas* and *El rufián dichoso*», *Bulletin of the Comediantes*, 56-2, pp. 241-268.
- CORCES, Laureano (2004): «Estudio genérico y metateatralidad en *El retablo de las maravillas*», en Sara M. Saz (ed.), *Actas del XXXVIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Universidad de Alcalá, 21 al 26 de julio de 2003, Madrid, AEPPE, pp. 35-42.
- CORNEJO, Francisco J. (2012): «Un Siglo de Oro titiritero: los títeres en el corral de comedias», en Inmaculada Barón Carrillo, Elisa García-Lara Palomo y Francisco Martínez Navarro (coord.), *XXVII y XXVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 11-36.
- DÍEZ BORQUE, José María (1972): «Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes», *Anales cervantinos*, 11, pp. 113-128.
- DÍEZ BORQUE, José María (1999): «La historia del teatro según Cervantes», en Catherine Poupney Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva Olivares (coord.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo: (Actas del coloquio de Montreal, 1997)*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 17-53.
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel (1995): «La (re)escritura cervantina de *Pedro de Urdemalas*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15-1, pp. 82-93.
- GERLI, Michael E. (1989): «*El retablo de las maravillas*: Cervantes' 'Arte nuevo de deshacer comedias'», *Hispanic Review*, LVII-4, pp. 477-492.

- GOBAT, Laurent (1997): «Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes», en Irene Andres-Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas, *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Editorial Verbum, pp. 73-97.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2001): «El manejo del espacio teatral en las comedias cervantinas», en Pablo Bernat Vistarini (coord.), *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1/8 de Octubre de 2000*, Palma, UIB, Vol. 2, pp. 947-964.
- HERMENEGILDO, Alfredo, RUBIERA, Javier y SERRANO, Ricardo (2011): «Más allá de la ficción teatral: el metateatro», *Revista sobre teatro áureo*, 5, pp. 9-16.
- HORNBY, Richard (1986): *Drama, Metadrama and Perception*, Cranbury, Associated University Presses.
- LARSON, Catherine (1992): «El metateatro, la comedia y la crítica: Hacia una nueva interpretación», en Antonio Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, del 21 al 26 de Agosto de 1989)*, Barcelona, PPU, pp. 1013-1019.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (1997): «Hacia Cervantes: De formas, contraformas y juegos de espejos en el teatro», en Irene Andres-Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas (eds.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Editorial Verbum, pp. 31-47.
- MAESTRO, Jesús G. (2004): «Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXI, N° 4-5, pp. 509-611.
- MAESTRO, Jesús G. (2004): *La secularización de la tragedia: Cervantes y 'La Numancia'*, Biblioteca Crítica Luso-Hispana.
- MIÑANA, Rogelio (2004): «'Veréis el monstruo': la nueva comedia de Cervantes», *Bulletin of the Comediantes*, 56-2, pp. 387-411.
- OEHRLEIN, Josef (1993): *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- OEHRLEIN, Josef (1998): «Las compañías de título: Columna vertebral del teatro del Siglo de Oro. Su modo de trabajar y su posición social en la época», en Christoph Strosetzki (coord.), *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*, Madrid, Iberoamericana, pp. 246-262.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2003): *El teatro en el Renacimiento*, Fuenlabrada, Ediciones del Laberinto.
- POCIÑA, Andrés (2006): «Cicerón como espectador y crítico teatral», *Veleia*, 23, pp. 219-246.
- RUBIERA, Javier (2001): «El concepto de la teatralidad cervantina en las *Ocho comedias* de 1615», en Christoph Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster 20-24 de julio de 1999*, Madrid, Iberoamericana, pp. 1160-1165.
- SHAKESPEARE, William (1992): *Hamlet*, traducción del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer, Madrid, Cátedra.
- SOSA, Marcela Beatriz (2005): «Nuevas reflexiones en torno al metateatro», en *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Buenos Aires)*, Buenos Aires, UBA, pp. 121-135.
- SOSA, Marcela Beatriz (2006): «Estrategias metateatrales en *Pedro de Urdemalas* (y su relación con la poética del *Quijote*)», en Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila, *'El Quijote' en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, UBA, pp. 901-908.
- VEGA, Lope de (1996): *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición a cargo de Juan Manuel Rozas, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- VIÑAS PIQUER, David (2002): *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.
- ZIMIC, Stanislav (1982): «*El retablo de las maravillas*, parábola de la mentira», *Anales cervantinos*, 20, pp. 153-172.

