

**CERVANTES Y SHAKESPEARE:  
EL NACIMIENTO DE LA LITERATURA METATEATRAL**

Jesús G. Maestro  
Universidad de Vigo

### **1. El concepto de metateatro**

El uso del metateatro revela la intención de dramaturgo de hablar de teatro, de sus técnicas y funcionamiento, que se convierten momentáneamente en un tema dominante. Manifiesta también un interés por la recreación formal, la propia contemplación e incluso la justificación personal de determinados planteamientos dramáticos. En suma, el espectador asiste a una apología de la expresión teatral, en la que se hace constar del modo más expresivo el conjunto completo de sus recursos y referentes formales: comediantes, actores, director, tramoyistas... A lo largo de las siguientes páginas vamos a tratar de reflexionar sobre determinados procedimientos metateatrales utilizados por Cervantes y Shakespeare en varias de sus obras trágicas y cómicas.

Consideramos metateatro 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. El metateatro es, pues, la expresión formal de una *literatura de confrontación*. Al contrario de lo que sucede en la expresión metapictórica, como en *Las Meninas*, por ejemplo, ante las que el espectador puede contemplar simultáneamente los diferentes planos reflejados por el pintor, el espectáculo metateatral no siempre permite observar con la misma facilidad o intensidad las dos escenas que se representan, en simultaneidad de tiempo y en identidad o contigüidad de espacio. Además, toda expresión metateatral desmitifica y desmantela la ilusión dramática que genera.

### **2. Metateatro y literatura teatral**

El metateatro es un recurso esencialmente moderno, cuya manifestación en el arte no se desarrolla plenamente al menos hasta el Renacimiento. No obstante, a lo largo de la Edad Media, e incluso con anterioridad, en las cul-

turas griega y latina<sup>1</sup>, es posible reconocer algunos recursos y “metáforas” precursoras de este procedimiento, tal como ha señalado E. R. Curtius<sup>2</sup>.

El fenómeno del teatro dentro del teatro es un procedimiento que surge de forma más o menos simultánea en el desarrollo que alcanzan las literaturas europeas a lo largo del Renacimiento<sup>3</sup>. Este recurso estético está relacionado con una nueva concepción del ser humano y una nueva modalidad de interpretar la existencia, de tal modo que el mundo y la vida se perciben por el propio sujeto como un teatro en el que ellos mismos, los seres humanos,

---

<sup>1</sup> En la cultura de 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. La modernidad convierte este procedimiento en un recurso que implica la interpretación de una obra inédita en el seno de la representación principal. En este sentido interpreta B. Gentili el metateatro en el drama griego: “plays constructed from previously existing plays”, es decir, más precisamente, como “théâtre *sur le théâtre*” y no “*dans le théâtre*” (Bruno Gentili, *Theatrical Performance in the Ancient World. Hellenistic and Early Roman Theatre* (Amsterdam: Gieben, 1979) 79). Aristófanes, en su comedia *Las tesmoforias* (mujeres que celebran las tesmoforias, fiestas en honor de Deméter y Coré, para que protegieran a las sementeras de invierno, en las que sólo participaban mujeres casadas), hace aparecer a Eurípides, en un contexto paródico, recitando dos escenas de dos de sus tragedias más conocidas, *Andrómaca* y *Helena*. Séneca cultiva también el metateatro bajo la forma del concepto de *theatrum mundi*. En Plauto, a su vez, el metateatro implica la conciencia de la propia teatralidad, la armonía entre improvisación y conciencia de ser en el teatro. Cfr. a este respecto Carmen González Vázquez, “La comédie ‘métathéâtrale’ chez Plaute”, *Cahiers du Gita. D’un genre à l’autre*, 14 (2001), 101-113; y N.W. Slater, *Plautus in Performance. The Theater of the Mind* (Princeton University Press, 1985).

<sup>2</sup> Entre las más tradicionales de estas metáforas se encuentra la idea o topos del *theatrum mundi*, que concibe el mundo como un gran escenario de acciones y personalidades teatrales. Según E. R. Curtius la metáfora del *teatro del mundo* se introduce en la cultura medieval a través de las tradiciones de la Antigüedad pagana y de la literatura cristiana. Ambas tradiciones tienden a confluír desde los siglos tardiomedievales. A este período pertenece la composición del *Policraticus* (1159), de Juan de Salisbury, obra que renueva y desarrolla ampliamente esta vieja metáfora, y que gozó hasta el Renacimiento de gran difusión y popularidad. Con la llegada del siglo XVI, el concepto de *theatrum mundi* es objeto de nuevos valores e interpretaciones, esta vez desde una doble perspectiva religiosa y escéptica. Desde el punto de vista religioso, el mundo se concibe como un teatro creado y contemplado por Dios, de modo que la vida humana transcurre como una *comedia*, dentro de la cual el hombre representa, con frecuencia de forma inconsciente, el papel que Dios le ha asignado previamente. Por su parte, el escepticismo, creciente a lo largo del siglo XVII, tenderá a interpretar el gran teatro de mundo como un escenario en el que los seres humanos conviven con el desengaño, a la vez que se comportan como actores de un juego en cierto modo absurdo e inútil, en el que la única certeza es, junto con la muerte, la futilidad de la vida terrena. Cf. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. Frenk y A. Alatorre (México: FCE, 1989 [1st ed. 1948], I, 189-210).

<sup>3</sup> Cf. Georges Forestier, “Le théâtre dans le théâtre ou la conjonction de deux dramaturgies à la fin de la Renaissance”, *Revue de la Société d’Histoire du Théâtre*, 35 (1983), 162-170. Tori Haring-Smith, *From Farce to Metadrama: A Stage History of The Taming of the Shrew, 1594-1983* (Westport: Greenwood Press, 1985). Lionel Abel, *Metatheatre: a New View of Dramatic Form* (New York: Hill and Wang, 1963).

son actores y observadores, bajo la contemplación sancionadora y suprema de una suerte de Dios o realidad trascendente.

El siglo XVI desarrolla una cultura que posee un grado de conciencia histórica y de perspectiva que no existía con anterioridad. El teatro antiguo no dispuso de la posibilidad de desarrollar esta “visión”. Además, las civilizaciones antiguas no consideraban dignos de interés temas e inquietudes pertenecientes a otros grupos o prototipos humanos que no fueran los suyos propios. Tras el paso del Renacimiento, la realidad en la que viven los seres humanos se ha transformado profundamente. Se ha hecho más amplia, mejor informada, mucho más rica en posibilidades sin límites. Por todo ello, la realidad se transforma también, en idéntico sentido, como objeto de representación. Los límites y la naturaleza de la percepción se objetivan en el drama a través de nuevas formas y recursos, que encuentran en el metateatro uno de sus procedimientos más expresivos. El metateatro ofrece de este modo a la representación dramática las posibilidades de una conciencia más libre, capaz de abarcar, al menos formalmente, un mundo ilimitado.

El artista del Barroco desconfía de las apariencias. Esta desconfianza en el mundo de los sentidos, unida a una experiencia inevitable de desengaños, induce al hombre del Barroco a discutir la percepción habitual de los hechos reales, a subvertir la interpretación de la experiencia cotidiana, a destacar, mediante recursos diversos (metáfora, metateatro, metasensorialidad...), todo cuanto se sitúa más allá del mundo perceptible por los sentidos. La realidad humana se percibe como algo superior e irreductible a la realidad sensible, y resultan necesarios recursos nuevos y distintos para hacerla asequible al conocimiento. La importancia que la literatura y la pintura conceden especialmente a los umbrales de la locura, el sueño, el equívoco, la ilusión o la maravilla, está entonces justificada como vehículo de expresión y de síntesis que, con afán siempre defraudado, pretende un conocimiento gradual de cualquier forma de trascendencia. Desde un punto de vista cultural, este discurso interrogativo acerca de la autenticidad de realidades y apariencias guarda relación con la antigua mitología pagana, que reconocía la influencia de dioses engañadores, capaces de cegar al ser humano en momentos decisivos de su trayectoria vital, provocando en muchos casos su ruina. En este contexto la locura se convierte en una forma posible de conocimiento, así como el sueño se identifica como un medio fiel de acceso a un mundo trascendente y puro, del mismo modo que el discurso bufonesco y burlón, aparentemente absurdo, pone de manifiesto el sinsentido de la vida real, con todos sus abusos y prejuicios. El metateatro potencia formalmente la percepción del concepto barroco del *theatrum mundi*. Subraya de este modo la posible relación existente entre mundo y teatro, y cumple con una efectiva intención reveladora de desmitificación, de denuncia social y políti-

ca en algunos casos, y de expresión, sencillamente, en otros casos, de determinadas concepciones dramáticas y poéticas<sup>4</sup>.

### 3. Cervantes, Shakespeare y las formas del metateatro

Con toda probabilidad, Cervantes es el primer autor español que utiliza conscientemente en su dramaturgia el procedimiento del metateatro como un recurso estético esencial en la constitución del espectáculo dramático<sup>5</sup>. Cervantes utiliza procedimientos metateatrales en las obras siguientes: *La Numancia* (1585?), *Los baños de Argel* (1588?), *El viejo celoso* (1615), *El retablo de las maravillas* (1615), *El rufián dichoso* (1615), *La entretenida* (1615) y *Pedro de Urdemalas* (1615), además del episodio del retablo de Maese Pedro (*Quijote* [1615], II, 26). Por su parte, Shakespeare se sirve de procedimientos metateatrales en al menos cinco de sus obras, en las que se contiene una auténtica teoría de la ilusión literaria y de la ficción dramática: *Titus Andronicus* (1594), *A Midsummer Night's Dream* (1595), *Love's Labour's Lost* (1598), *King Henry IV* (I, 1598) y *Hamlet* (1603)<sup>6</sup>.

En el cuadro segundo de la jornada segunda de la *Numancia* tiene lugar una escena, la de los augurios, que puede considerarse como uno de los primeros ejemplos cervantinos de teatro en el teatro. El pueblo numantino, y concretamente los personajes de Morandro y Leoncio, acude al sacrificio y ritual que se ofrece a los dioses con objeto de conocer cuál será el destino de Numancia. El pueblo asiste como espectador a la contemplación de un ritual

---

<sup>4</sup> Esta práctica metateatral y autorreferencial, que irrumpe en el Renacimiento y llega a sus momentos más culminantes a lo largo del siglo XVII, desaparece prácticamente hasta finales del siglo XIX, y se convierte a lo largo del siglo XX en un fenómeno esencial y recurrente de la literatura contemporánea. ¿Acaso es posible hablar de semejanzas entre lo que es nuestro mundo actual y lo que fue la realidad del Barroco?

<sup>5</sup> El metateatro es un recurso estético característico de la modernidad. En relación con este procedimiento, y a propósito de la posible influencia cervantina en el teatro de la Edad Contemporánea, I. Andrés-Suárez ha escrito que “muchas comedias y entremeses de Cervantes son precursores de las técnicas de arte dramático que producen el distanciamiento, técnicas llevadas a sus últimas consecuencias en el siglo XX por Bertolt Brecht, Luigi Pirandello y Ramón del Valle-Inclán” (Irene Andrés Suárez, “La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro”, ed. de I. Andrés-Suárez, *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón* (Madrid: Verbum, 1997), 17).

<sup>6</sup> Con anterioridad a la dramaturgia shakesperiana, Thomas Kyd, en *Spanish Tragedy* (1588), y Robert Greene, en *Intermixed with a Pleasant Comedy* (1598), se habían servido de procedimientos metateatrales. En la literatura francesa deben señalarse las obras de Georges de Scudéry, *Comédie des comédiens* (1634); Pierre Corneille, *L'illusion comique* (1636); Molière, *L'impromptu de Versailles* (1663); y Fatouville, *Arlequin Protée* (1689). Entre los autores de la literatura alemana han de mencionarse los nombres de Gryphius, con su *Absurda comica. Oder Herr Peter Squentz. Schimpf-Spiel* (1657-1658), y Christian Weise, *Ein wunderliches Schau-Spiel vom Niederländischen Bauern* (1685). En el teatro español del Siglo de Oro, todos recordamos los títulos de Lope de Vega (*Lo fingido verdadero*, 1608), de Tirso de Molina (*La fingida Arcadia*, 1622, y *El vergonzoso en palacio*, 1624), y especialmente de Calderón de la Barca (*La vida es sueño*, 1635, y *El gran teatro del mundo*, 1655).

trágico, un sacrificio a los dioses, en el seno de la acción principal de la tragedia. La acotación que indica funcionalmente la composición y actuación de la comitiva resulta por sí misma suficientemente expresiva, pues dispone los mecanismos necesarios para representar la teatralización del sacrificio dentro de la teatralización de la tragedia:

Han de salir agora dos Numantinos, vestidos como sacerdotes antiguos, y traen asido de los cuernos en medio de entrambos un carnero grande, coronado de oliva o yedra y otras flores, y un Paje con una fuente de plata y una toalla al hombro; Otro, con un jarro de plata lleno de agua; Otro, con otro lleno de vino; Otro, con otro plato de plata con un poco de incienso; Otro, con fuego y leña; Otro que ponga una mesa con un tapete, donde se ponga todo esto; y salgan en esta scena todos los que hubiere en la comedia, en hábito de numantinos, y luego los Sacerdotes, y dejando el uno el carnero de la mano, diga: Señales ciertas de dolores ciertos...<sup>7</sup>

La experiencia trágica de la Edad Moderna se aleja de la inferencia metafísica de la Antigüedad, la recuerda y reproduce, pero le resta valor. Leoncio y Morandro la contemplan como quien contempla un espectáculo teatral. Por si quedan dudas, la secuencia de los augurios se reitera con el protagonismo de Marquino y la presencia sobrenatural del cuerpo muerto. La invocación del poder metafísico y de la posible voluntad de sus designios frente a la existencia humana constituye en la *Numancia* cervantina un hecho que es objeto de *representación teatral* para los propios numantinos; el espectador del siglo XVI, como el del siglo XXI, se siente doblemente distanciado, merced a la concepción teatral de Cervantes, de la experiencia dominante de un poder moral trascendente y metafísico, cada vez más lejano en el tiempo de la historia, así como convencionalmente más distante en el espacio de la representación teatral. Un doble escenario separa en el teatro cervantino al espectador de los númenes.

*Los baños de Argel*, comedia compuesta posiblemente entre 1585 y 1595, es con gran probabilidad la primera obra dramática moderna de la literatura española en la que aparece el fenómeno del metateatro como un recurso estético explícitamente reconocido por autor, actores y público. En el comienzo de la jornada III de *Los baños de Argel* tiene lugar la representación de una breve pieza teatral, escenificada por un grupo de cristianos cautivos, y a la que asiste el mismísimo Cauralí, capitán de Argel, pues “los españoles, por su parte, hacen / una brava comedia...” (III, 2027-8). La representación de esta “comedia” de Lope de Rueda acaba en tragedia cervantina, al interrumpir la escenificación la falsa alarma de un imaginario desembarco de tropas españolas en las costas de Argel. La representación cómica desemboca de este modo en realidad trágica, dentro del teatro de *Los baños de Argel*, con la aparición de un cristiano mal herido que advierte de

---

<sup>7</sup> Cf. Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. de F. Sevilla y A. Rey (Barcelona: Planeta, 1987), 943.

la matanza de cautivos por parte de moros enfurecidos ante el falso anuncio de una armada naval, al mando de don Juan de Austria, dispuesta ante la bahía de Argel. Toda ilusión, en el sentido pleno de la palabra, se desvanece: “Antes que más gente acuda, / el coloquio se comience, / que es del gran Lope de Rueda, / impreso por Timoneda, / que en vejez al tiempo vence. / No pude hallar otra cosa / que poder representar / más breve, y sé que ha de dar / gusto, por ser muy curiosa / su manera de decir / en el pastoral lenguaje” (III, 2097-2107).

El episodio del retablo de Maese Pedro (*Quijote*, II, 26) es sin duda uno de los primeros ejemplos de literatura dramática en el que *el narrador en el teatro*<sup>8</sup> desempeña un papel esencial<sup>9</sup>. Al igual que sucede en la aventura del retablo quijotesco, el procedimiento del metateatro aparece en *El retablo de las maravillas* asociado al recurso del *narrador en el teatro*, fenómeno desde el cual el monólogo de un personaje instituye ficcionalmente un mundo dramático aceptado de forma alienante por un público espectador.

El monólogo de Chanfalla constituye la expresión más importante de ficcionalización de la realidad. Con él se inicia verbalmente la representación del retablo de las maravillas. Se materializa de esta manera el recurso de la *commedia in commedia*, que, además de contar con el público real como receptor envolvente, postula dos nuevos destinatarios, hacia los que se configura el discurso de Chanfalla: el público de labriegos y pequeños burócratas, y el sabio Tontonelo, genuino compositor del retablo. El discurso de Chanfalla es, pues, un monólogo de doble apelación retórica, y no un soliloquio, si se admite la discriminación de ambos términos, ya que Chanfalla habla ante un auditorio que le escucha, y con el que no dialoga funcionalmente, aunque formalmente pueda haber expresiones o indicios de interacción. Hay, pues, dialogía sin que llegue a existir propiamente diálogo:

CHANFALLA: ¡Atención, señores, que comienzo! —¡Oh tú, quien quiera que fuiste, que fabricaste este Retablo con tan maravilloso artificio, que alcanzó renombre de las Maravillas: por la virtud que en él se encierra, te conjuro, apremio y mando que luego incontinenti maestros a estos señores algunas de las tus maravillosas maravillas, para que se regocijen y tomen placer sin escándalo alguno! Ea, que ya veo que has otorgado mi petición, pues por aquella parte asoma la figura del valentísimo Sansón, abrazado con las columnas del templo, para derriballe por el suelo y tomar venganza de sus enemi-

---

<sup>8</sup> En relación con el teatro moderno, cf. la monografía de Ángel Abuín, *El narrador en el teatro* (Universidad de Santiago de Compostela, 1997).

<sup>9</sup> Autores como I. Andrés-Suárez han puesto en relación el uso que del metateatro hace Cervantes en este episodio con el escepticismo, característico del Barroco, respecto a una visión unívoca o monológica del mundo: “*El Retablo de Maese Pedro* es otra muestra fehaciente de que es imposible la certeza sobre la realidad, y por eso el intento, por parte del narrador, de imponer su punto de vista es rápidamente sofocado por don Quijote y Maese Pedro, quienes defienden el juego dialéctico conscientes de que éste constituye la herramienta fundamental para manifestar los múltiples aspectos que allí se representan” (I. Andrés-Suárez, *ibid.*, 18).

gos. ¡Tente, valeroso caballero; tente, por la gracia de Dios Padre! ¡No hagas tal desaguisado, porque no cojas debajo y hagas tortilla tanta y tan noble gente como aquí se ha juntado! [...] ¡Échense todos, échense todos! ¡Húcho ho!, ¡húcho ho!, ¡húcho ho!...<sup>10</sup>

El monólogo de Chanfalla continúa, y se prolonga prácticamente hasta la llegada del furrier, haciendo caso omiso de las múltiples y variadas exclamaciones, algaradas e inquietudes, de los lugareños que contemplan el retablo. Por esta razón el discurso de Chanfalla es monólogo, y no soliloquio, ya que se encuentra sometido a la interacción que le proporcionan *in fieri* los espectadores del retablo, si bien esta interacción de signos verbales y no verbales en ningún momento se convierte en diálogo. Sólo un uso monológico del lenguaje construye y destruye la ilusión dramática en los momentos de máxima tensión. Toda ficción, como expresión de sentido, proporciona un conocimiento e instituye una verdad, por débil que ésta sea. La ficción no existe sin alguna implicación en la realidad.

Se confirma una vez más la “desnudez” del teatro cervantino —tan distante de los complejos montajes calderonianos—, pues apenas presenta acotaciones (casi toda la información de la puesta en escena está contenida en el diálogo de los personajes), ni dispone la construcción de complicadas tramoyas o especiales efectos ópticos (un retablo, una manta vieja, etc...), sino que todo apunta a la sencillez del espectáculo dramático que observaba en el teatro de Lope de Rueda, al que tan detallada y cumplidamente se refiere Cervantes en el “Prólogo al lector” de las comedias y entremeses de 1615.

Dentro de *La entretenida* tiene lugar la representación de un entremés, que los criados Muñoz, Torrente y Ocaña escenifican para solaz de sus amos (III, 2235-2488). La representación del entremés ha de interrumpirse debido al sobresalto que provoca, pues Marcela toma por auténticas algunas de las acciones fingidas, y han de intervenir los alguaciles. En esta circunstancia, el recurso del metateatro permite a Cervantes introducir importantes valoraciones que confirman los tópicos barrocos del gran teatro del mundo, aproximan aún más la difusa frontera entre la realidad y la ficción, e invitan al espectador a reflexionar sobre problemas particulares de la comedia de capa espada, como género literario y como forma de espectáculo. En este sentido deben leerse las palabras de Carmen Cubero, quien formula una interpretación muy acertada: “Cervantes aspira a hacernos reflexionar sobre la comedia y el teatro en sí. Pues bien, a través de los comentarios de los personajes que hacen de espectadores del entremés encuadrado antes, durante y después de su representación, sabemos cuál es el gusto de la gente que acudía al teatro en la época de Cervantes”. Así, Marcela representará ante Cristina la opinión general de ese público: “Mira, Cristina, que sea / el baile y entremés / discreto, alegre y cortés, / sin que haya en él cosa fea” (III, 2057-

---

<sup>10</sup> Cf. Cervantes, *ibid.*, 855-6.

2060). Por su parte, los criados Torrente y Ocaña, frente a la opinión de los nobles, entre ellos Marcela y Antonio, defienden mediante sus críticas los bailes y canciones del entremés. La opinión de los criados expresa la opinión del autor, es decir, de Cervantes: “Si el público del entremés le exige a una obra las pautas de la comedia nueva, el de las danzas y canciones pide las aristotélicas. Notemos también que el público de estas danzas está formado por los que son, en realidad, criados y que son ellos, pues, los auténticos intelectuales, y no los nobles, como ocurre en la nueva comedia”<sup>11</sup>. Es el de Cervantes un teatro que no hace concesiones al público. Para nuestro autor, la tragedia refleja con más autenticidad y verosimilitud que la comedia lo que realmente es el gran teatro del mundo, donde las comedias son plenamente imposibles. Desde este punto de vista, el recurso del metateatro en *La entretenida* pondría ante todo de manifiesto la ridiculización del gusto del público de la época, así como también el de los autores comerciales que, sólo por fama y dinero, estarían dispuestos a escribir los mismos tópicos, y a repetir las mismas mixtificaciones, sólo por estar de acuerdo con el gusto del vulgo.

*Pedro de Urdemalas* es una comedia fundamental en cualquier lectura metateatral de la literatura cervantina. De la autopresentación de Pedro de Urdemalas, que se configura casi como un monólogo ante Maldonado, subrayamos las palabras iniciales, en las que explica “lo que me mueve el intento / a querer mudar de estado” (I, 591-592), precisamente en una época histórica en que la falta de libertad, la rigidez y la inflexibilidad, determinan la vida social del ser humano. Un orden moral inmutable, de clara proyección metafísica, dispone imperativamente la voluntad del sujeto en la sociedad y en el mundo, para negar con firmeza toda tentativa de cambio de estado, estamento o condición. Pedro de Urdemalas es, en medio de tanto conservadurismo, un símbolo de alteración y heterodoxia, al través de las burlas del teatro y de las ficciones de la literatura. En este contexto no deja de ser ciertamente irónico, si tenemos en cuenta la axiología de la época, que Pedro de Urdemalas pretenda, nada menos —y lo consigue— “mudar de estado”, y hacerse, a cambio del amor de una mujer, gitano. El personaje Pedro de Urdemalas es paradigma del cambio y la mutación actanciales y accidentales, es decir, funcional y circunstancial, pero nunca *esencial*, que puede experimentar el sujeto en una de las épocas más inflexibles y moralmente más resistentes a cualquier transformación que ha conocido el mundo referencial y axiológico del arte y la literatura europeos. Frente a la mutabilidad actancial del sujeto que representa en el teatro español del siglo XVII la figura de Pedro de Urdemalas, el teatro isabelino inglés construye, a través de la obra de W. Shakespeare, personajes dramáticos que se caracterizan por la mutación y transformación de sus impulsos y valores psicológicos. De modo

---

<sup>11</sup> C. Cubero, “En torno a *La entretenida* de Cervantes. El teatro dentro del teatro y el teatro sobre el teatro”, ed. de I. Andrés-Suárez, *ibid.*, 64.

muy semejante, numerosos personajes cervantinos, como es el caso de Pedro de Urdemalas en la comedia que lleva su nombre, representan un cosmos que lucha precisamente por superar el inmovilismo de un orden moral trascendente, de sus imperativos y voluntades metafísicas, así como de sus formas de percepción, completamente primitivas, destinadas a explicar y fundamentar los valores de un mundo antiguo, frente a una sociedad más liberal, menos indecisa y dotada cada vez de mayor experiencia, cuyo personaje protagonista ya no será una criatura épica, heroica o mítica, sino la persona realista y existencial de la antesala del drama contemporáneo.

Al monólogo de presentación de Pedro de Urdemalas ante Maldonado siguen otros diálogos en los que el tretero presenta como característica más destacada su tendencia o impulso hacia el cambio inmediato de personalidad y actividad social. En este sentido, C.B. Johnson ha escrito que “el proyecto de Pedro es factible precisamente porque él abandona la idea de un ser auténtico o una persona por debajo de los varios personajes que encarna”<sup>12</sup>. En efecto, son varios los momentos de la comedia en que Pedro de Urdemalas pretende *formalmente* cambiar su modo de ser, con lo que se confirma como signo de transformaciones humanas en época de órdenes y exigencias morales que se pretenden inmutables. Así sucede, por ejemplo, cuando Belica lo rechaza como esposo (“Mira, Belica: yo atino / que en poner en ti mi amor/ haré un grande desatino / [...] / voime a vestir de ermitaño, / de cuyo vestido honesto / daré fuerzas a mi engaño” (II, 1685-1697); lo mismo podemos decir respecto a la situación con que concluye la segunda jornada, cuando la reina ordena celosamente la reclusión de Belica, que cae junto al rey en el baile: “Un bonete reverendo / y el eclesiástico brazo / sacarán deste embarazo / mi persona, a lo que entiendo. / ¡Adiós, Maldonado!...” (II, 2095-2099). Más adelante, en la jornada tercera, “sale Pedro de Urdemalas, con manteo y bonete, como estudiante”, y pronuncia un soliloquio que constituye todo un elogio y justificación de la metamorfosis, como capacidad que permite al sujeto adoptar diferentes apariencias, signo de inconstancia, insatisfacción y lúdico azar.

No muy distinta de la secuencia metateatral cervantina presente en *La entretenida* es la escena que se desarrolla en el acto V de *Love's Labour's Lost*<sup>13</sup> de Shakespeare. Allí tiene lugar la representación metateatral de una mascarada que protagonizan los personajes arquetípicamente más cómicos de la obra. En el cuadro primero, Holofernes adelanta algunos de los preparativos de la puesta en escena:

---

<sup>12</sup> Carroll B. Johnson, “La construcción del personaje en Cervantes”, *Cervantes*, 15 (1995), 16.

<sup>13</sup> William Shakespeare, *The Yale Shakespeare. The Complete Works*, Edited by Wilbur L. Cross and Tucker Brooke, published under the direction of the Department of English, Yale University (New York: Barne and Noble, 1993).

Sir, you shall present before her the Nine Worthies. Sir Nathaniel, as concerning some entertainment of time, some show in the posterior of this day, to be rendered by our assistants, the king's command, and this most gallant, illustre, and learned gentleman, before the princess; I say, none so fit as to present the Nine Worthies<sup>14</sup>.

A continuación, Holofernes se constituye en director de escena y dispone quiénes representarán a cada uno de los personajes. Sin embargo, sólo hacia el final del acto V el espectador accede a la representación metateatral. Los nobles contemplan la interpretación de los villanos, y sus palabras constituyen una larga y punzante acotación.

Here is like to be a good presence or Worthies. He presents Hector of Troy; the swain, Pompey the Great; the parish curate, Alexander; Armado's page, Hercules; the pedant, Judas Maccabaeus:  
And if these four Worthies in their first show thrive,  
These four will change habits and present the other live<sup>15</sup>.

La representación metateatral se interrumpe súbitamente cuando un mensaje anuncia la muerte del padre de la princesa de Francia, acontecimiento que prelude el fin de la obra. Las últimas palabras de Berowne clausuran con la fuerza de una acotación toda expresión metateatral. Son una suerte de conjuro o admonición: "Worthies, away! The scene begins to cloud"<sup>16</sup>. Entre el anuncio y los preparativos de la escena metateatral y su representación propiamente dicha, al final del acto V, tiene lugar en este mismo acto una secuencia carnavalesca, de fingimiento y disfraces, protagonizada por la princesa de Francia y su séquito, ante el rey de Navarra y sus caballeros, disfrazados de grotescos moscovitas. Las damas burlan a los pretendidos burladores, en juego cómico y escénico que subraya constantemente sus pretensiones lúdicas: "There's no such sport as sport by sport o'erthrown, / To make theirs ours and ours none but our own: / So shall we stay, mocking intended game"<sup>17</sup>. A modo de prelude de escenas metateatrales, Shakespeare —como Cervantes— intensifica los efectos de la representación principal mediante dinámicos procedimientos de ilusión y comicidad dramáticas.

En la escena metateatral de la primera parte de *Henry IV*, el príncipe Hal no pierde en ningún momento el sentido de la realidad<sup>18</sup>, a pesar de sus inclinaciones lúdicas. Por su parte, Falstaff se sirve de la ficción para incidir

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, *Love's Labour's Lost*, V, 1, 111.

<sup>15</sup> *Ibid.*, *Love's Labour's Lost*, V, 2, 117.

<sup>16</sup> *Ibid.*, *Love's Labour's Lost*, V, 2, 118.

<sup>17</sup> *Ibid.*, *Love's Labour's Lost*, V, 2, 113.

<sup>18</sup> Lo mismo sucede cuando Hal pregunta a Bardolph, uno de los compinches que acompañaban a Falstaff en el momento en que el propio Hal, junto con Poins, les arrebató el botín que poco antes habían robado: "Faith, tell me now in earnest" (*ibid.*, *Henry IV (I)*, II, 2, 702).

en la realidad: “Him keep with [Falstaff], the rest banish” (“Quédate con él [Falstaff] y destierra a los demás”).

PRINCE: Do thou stand for my father and examine me upon the particulars of my life.

FALSTAFF: Shall I? Content. This chair shall be my state, this dagger my scepter, and this cushion my crown.

PRINCE: Thy state is taken for a joined-stool, thy golden scepter for a leaden dagger, and thy precious rich crown for a pitiful bald crown.

FALSTAFF: [...]. And yet there is a virtuous man, whom I have often noted in thy company, but I know not his name [...]. A goodly portly man, I' faith, and a corpulent; of a cheerful look, a pleasing eye, and a most noble carriage; and as I think, his age some fifty, or by'r lady inclining to three-score. And now I remember me, his name is Falstaff. If that man should be lewdly given, he deceiveth me. For, Harry, I see virtue in his looks. If then the tree may be known by the fruit, as the fruit by the tree, then peremptorily I speak it, there is virtue in that Falstaff. Him keep with, the rest banish [...]. Banish plump Jack, and banish all the world<sup>19</sup>.

La escena primera del acto quinto de *A Midsummer Night's Dream* constituye la representación metateatral propiamente dicha de los artesanos ante Theseus e Hippolyta, duques de Atenas. Todo el discurso está impregnado de rasgos cómicos, a la vez que salpicado de comentarios y acotaciones latentes por parte del público. La intervención prologal de Bottom, interpretando el papel del faraute que hace una declamación completamente equivocada de las palabras correctas, nos introduce de pleno en el mundo lúdico de la comedia y el metateatro. Una de las notas sin duda más destacadas de la puesta en escena es su dimensión casi exclusivamente verbal y mímica, a falta de accesorios y objetos que sirvan a los actores en la expresión de sus papeles. Así, por ejemplo, Snout, que ha de representar el papel de un *muro* interpuesto entre los amantes, se sirve solamente de su propio cuerpo para objetivar tal referente:

In this same interlude it doth befall  
That I, one Snout by name, present a wall;  
And such a wall, as I would have you think  
That had in it a crannied hole or chink,  
Through which the lovers, Pyramus and Thisby,  
Did whisper often very secretly.  
This loam, this rough-cast, and this stone doth show  
That I am that same wall; the truth is so;  
And this the cranny is, right and sinister,  
Through which the fearful lovers are to whisper<sup>20</sup>.

Como podemos comprobar, el metateatro es la ficcionalización orgánica de una parte, a veces esencial, de la estructura de una obra dramática. Defi-

<sup>19</sup> *Ibid.*, *Henry IV (I)*, II, 4, 702-703.

<sup>20</sup> *Ibid.*, *A Midsummer Night's Dream*, V, 1, 146.

nir el metateatro es definir una forma *sui generis* de ficción, que pese a resultar en apariencia inocente, desencadena funcionalmente consecuencias implicadas en la realidad teatralizada. La representación que Hamlet dispone ante Gertrudis y Claudio es un ejemplo muy vivo.

No hay que olvidar, ante todo, que la escena metateatral es producto de la *inventio* del espectro y de la *dispositio* de Hamlet. El fantasma representa en esta tragedia la verdad revelada. Si confiamos algún crédito a sus palabras, el espectro constituye la única prueba de una posible verdad, oculta a la realidad humana, y revelada metafísicamente, de forma exclusiva y casi secreta, al solitario Hamlet. Sin el discurso del espectro, la escena metateatral no hubiera sido posible nunca. Al menos, tal y como Hamlet la dispone. Hamlet da forma objetiva a la narración homicida que atribuye al fantasma de su padre. Escenifica el relato de un crimen fratricida, buscando hallar consecuencias y, a ser posible, confirmaciones reales. La actitud de su tío Claudio y de su madre Gertrudis parecen confirmar cuanto esperamos ver, sobre todo después de haber oído hablar a un fantasma, cuya presencia sólo es posible verificar plenamente en la sensorialidad de Hamlet.

Cabe interrogarse también acerca de si el espectro influye realmente en las decisiones del príncipe. ¿Habría hecho Hamlet lo mismo de no haber oído las palabras del espíritu? Es probable que el espectro esté en esta obra más para *actuar* sobre el ánimo del espectador que sobre el ánimo de Hamlet, es decir, para hacer creer al espectador que *está* para Hamlet, cuando en realidad *está* para el propio espectador.

El receptor de esta tragedia interpreta buena parte de la conducta de Hamlet como consecuencia de la intervención y el discurso del espectro. Quizá el comportamiento del propio Hamlet desmitifica en más de una ocasión su crédito a ese mensaje imperativo, venido del más allá, en favor del desarrollo de su propia voluntad humana, que demora sutilmente la exigencia de venganza, que debate con fría dialéctica y con fogosa pasión la posibilidad de ser o no ser un hombre de acción, y que, en el caso de serlo, discute profundamente, *cómo serlo*. La secuencia metateatral viene a confirmar el crédito que Hamlet concede al contenido fabuloso del discurso del espectro, es decir, a su *fábula*, a su historia. Pone de manifiesto las habilidades del príncipe para constatar la realidad con la ficción, para poner a prueba las pruebas de la verdad y de la disimulación, para enfrentar lúdicamente al homicida con su crimen fratricida. Nunca la tragedia ha estado más cerca de la comedia que en esta pieza metateatral de Hamlet. El príncipe dice la verdad en broma. El criminal, el culpable, no es capaz de seguir las burlas y, haciendo trampa, se toma el juego en serio: interrumpe la representación metateatral en medio de la teatralización de la tragedia. Soportó la pantomima, más no su verbalización. Un espectro ha sido el guionista de la principal escena metateatral del drama shakesperiano. Cervantes, por su parte, en *La Numancia*, desmitifica el valor del más allá numinoso interponiendo

un doble escenario, una desmitificadora escena metateatral, entre los hombres y los dioses.

- © MAESTRO, Jesús G. (2004) “Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral”, in Jeremy Robbins y Edwin Williamson (eds.), *Bulletin of Spanish Studies. Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote*, 48, 4-5 (599-611).