

RESEÑA

Iñaki Pérez Ibáñez , ed., *«De la comedia a que vamos / este ha sido el entremés»: estudios sobre el metateatro y la comedia áurea*, Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 156), Madrid-Fráncofurt, 2023, 293 pp. ISBN: 9788491923527 (Iberoamericana), 9783968694313 (Vervuert), 9783968694320 (ebook).

SERGIO MONTALVO MARECA (Universidad Complutense de Madrid-Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal»)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.555>>

Basta una leve incursión en el campo de la metateatralidad para comprender la dificultad de este objeto de estudio, en parte por la multiplicidad de situaciones posibles, en parte por el carácter difuso de sus límites. Con todo, desde Abel,¹ son muchos los esfuerzos dedicados a dilucidar esta cuestión. Los mismos avatares pueden aplicarse sin demasiado movimiento al análisis del teatro del Siglo de Oro español, rico en tantas cosas, también en problemas. En el volumen *«De la comedia a que vamos / este ha sido el entremés»: estudios sobre el metateatro y la comedia áurea*, a cargo de Iñaki Pérez Ibáñez, se analiza detenidamente la fusión de estas dos realidades conjugadas.

Los trece trabajos que integran la obra arrojan más luz acerca de la metateatralidad en la escena de nuestro Siglo de Oro. Buena parte de su valor científico reside en la diversidad de enfoques y disciplinas de los artículos que lo componen: «los expertos se acercan al tema desde una variedad de enfoques críticos, altamente interdisciplinarios. El carácter misceláneo de estas colaboraciones no hace sino aumentar la riqueza interpretativa del conjunto» (contratapa). Esta característica consigue enmendar los resultados de otros trabajos previos,² cuyas conclusiones

1. Véase L. Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, Nueva York, 1963.

2. Para Pérez Ibáñez, por ejemplo, adolecen de este mal los siguientes trabajos: C. A. Arboleda, *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1991; C. Cube-

podieron antojarse sesgadas en parte en tanto que, para su estudio, se emplearon corpus demasiado limitados y, a menudo, constituidos solo por títulos de carácter serio, olvidando así otras fórmulas relevantes, como el entremés o la mojiganga. Estos subgéneros disfrutaron en el volumen reseñado de la conveniente atención crítica a través de aportes como los de Galván, Nohe o Peña.

Antecede a los trece trabajos una suerte de estado de la cuestión que el editor titula «Algunas (breves) reflexiones sobre el metateatro y la comedia áurea» (pp. 7-18). Allí Pérez Ibáñez trata de responder a varias preguntas de investigación: qué es el metateatro, qué factores son necesarios para que se dé y cuál es la función que persigue. El introito se asume desde la humildad de quien sabe que va a intentar tomar las medidas a un modelo escurridizo: «Estas páginas no pretenden ser un examen exhaustivo del concepto de metateatro y su validez (o no) a la hora de estudiar la comedia áurea. [...] Su intención es otra: apuntar la variedad de enfoques con los que diferentes críticos se han acercado al tema» (p. 12). El editor concluye su introducción asumiendo algunos de los posibles defectos que el lector podrá encontrar. Estos radican, además de en algunas repeticiones —especialmente sobre el estado de la cuestión del metateatro y los aportes más relevantes que siguieron a la publicación del citado Abel—, en una marcada multiplicidad de enfoques. Como ya hemos expresado, existe diversidad en las concepciones que los autores poseen en torno a fundamentos de base de lo metateatral: qué es, cuáles son sus taxonomías, qué métodos de trabajo resultan más eficientes... Estas discrepancias, en ocasiones, pueden mover a confusión. No obstante, consideramos lícito el criterio del editor, que se resistió a eliminar tales divergencias para reflejar de manera sincera la abundancia de puntos de vista acerca del objeto de estudio.

El primer trabajo, firmado por Roberta Altivi, está dedicado al análisis de los «Artificios metateatrales en *El vergonzoso en palacio*» (pp. 19-36), tema abordado desde varias ópticas ya en Beat Rudin.³ La investigadora sostiene su argumenta-

ro, «En torno a *La entretenida* de Cervantes. El teatro dentro del teatro y el teatro sobre el teatro», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Verbum, Madrid, 1997, pp. 59-72; J. M. López de Abiada, «Hacia Cervantes: de formas, contraformas y juegos de espejos en el teatro», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Verbum, Madrid, 1997, pp. 31-47.

3. E. Beat Rudin, «Variedades de teatralidad en Tirso de Molina: *El vergonzoso en palacio* y *La fingida Arcadia*», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Verbum, Madrid, 1997, pp. 111-126.

ción sobre cuatro momentos de la comedia donde resplandecen —a la luz de las categorías de Hornby—⁴ los mencionados artificios: «1) rol en el rol; 2) Serafina que representa en el jardín; 3) el sueño fingido de Madalena y 4) la representación nocturna de don Antonio en el jardín» (p. 23). No obstante, el grueso del trabajo se centra en el punto segundo, pues «se trata de la escena de la comedia, y de la mayoría de los textos dramáticos auriseculares, que encaja completamente con el concepto de “teatro dentro del teatro”» (p. 26). Con todo, el resto de los ejemplos no resultan menos relevantes.

En el artículo que sigue, «Variaciones metateatrales en el Siglo de Oro. Algunas calas» (pp. 37-58), Ignacio Arellano emprende un generoso recorrido a través de autores como Gaspar de Aguilar, Tirso, Lope, Cervantes o Calderón. A su vez, se ocupa de un igualmente generoso número de obras (*Don Gil de las calzas verdes*, *La huerta de Juan Fernández*, *La villana de Vallecas* o *La entretenida*, entre otras).⁵ A lo largo del trabajo, Arellano explora con acierto las presuntas relaciones entre la metateatralidad y las designadas «comedias melancólicas» para concluir sin cortapisas que «ninguna de las obras que llevan en su título la nota de “melancólico” tienen por protagonistas a personajes verdaderamente melancólicos: todos fingen la melancolía» (p. 41). Tanto Tirso como Lope gozan de sus propios epígrafes, dedicados al análisis del metateatro en clave de humor en sus comedias. Tampoco faltan en el cómputo otras plumas que gustan del recurso metateatral; así encontramos apartados para Cervantes —«junto con Tirso, el dramaturgo que más atracción siente hacia las formas de experimentación metateatral» (p. 50)—, a propósito de *La entretenida*, *Pedro de Urdemalas* y *El retablo de las maravillas*, y Calderón.

El artículo firmado por Frederick A. de Armas se ocupa de la comedia calderoniana de *El galán fantasma* (pp. 59-76). El trabajo atiende a dos partes: en la primera, se analiza el uso del popular recurso del fantasma en el teatro áureo. El autor abunda en varios pasajes sensiblemente metateatrales, como la reaparición de Astolfo tras fingir su muerte, sin desatender los momentos de relajo protagonizados por los graciosos Porcia y Candil, que aportan el contrapunto humorístico. La segunda parte responde a la identificación de reminiscencias a la trayectoria de Cosme Lotti en Es-

4. R. Hornby, *Drama, Metadrama, and Perception*, Associated University Press, Cranbury, 1986.

5. A diferencia de otros estudios cuya debilidad era el grupo de obras analizadas, aquí Arellano logra la obtención de conclusiones precisas, fiables y sólidas precisamente gracias a este amplio corpus.

paña: la escenografía que permita que un personaje emane de la tierra, la conexión con los jardines diseñados para el real sitio del Buen Retiro o el propio mecanismo de la mina escondida, que permite la aparición del galán no muerto. Finalmente, concluye sosteniendo que con esta comedia Calderón autopromocionó su talento acentuando su independencia respecto de las refinadas tramoyas del cotizado ingeniero.

La contribución de María del Pilar Chouzar-Calo vuelve al tema de la melancolía. En este caso, se centra en el análisis del recurso de la enfermedad fingida en *El príncipe melancólico* de Lope de Vega (pp. 77-95). Mostrarse enfermo de este mal le sirve al protagonista para que su padre le conceda la mano de Rosilena, prometida a su hermano Leonido; por tanto, tampoco aquí la enfermedad es real, cumpliéndose así el juicio de Arellano. En este sentido, se establece un teatro dentro del teatro a cargo del falso enfermo y su ayudante. Introducirán, además, divertidos apartes que darán cuenta del ardid enlazando con el metateatro: «¡El rey qué afligido está! / que no se te morirá, / que más sano está que yo» (vv. 1216-1218). La autora señala que la línea argumental se retuerce cuando los engañados se sirven de otras mentiras para curar al enfermo: «se establecen niveles de ficción dentro de la obra marco. Mientras unos personajes desempeñan nuevos papeles mediante el uso del disfraz, otros ejercen de directores, y hasta de espectadores, en ocasiones fingidos, y en otras engañados» (p. 85).

Luis Galván firma el quinto trabajo, que aborda el metateatro desde la óptica de la Teoría de la Literatura (pp. 97-116). El protagonista será nuevamente Calderón, figura que atesora un mayor número de citas en el monográfico. El investigador atenderá a dos comedias—*El médico de su honra* y *El alcalde de Zalamea*— y cuatro autos fruto de reescrituras —*La vida es sueño*, *El pintor de su deshonra*, *El pastor Fido* y *El jardín de Falerina*—. Los dos primeros están basados en comedias escritas por Calderón y, los otros, forjados en tradiciones previas. Para las primeras, atiende al componente alegórico, mínimo en *La vida es sueño*, pero más elaborado en *El pintor de su deshonra* para acomodar el final trágico de la comedia «a la moral cristiana que los autos deben promover» (p. 109). Por su parte, *El jardín de Falerina* no solo se adscribe a una amplia tradición europea y española, sino que Calderón acudió a este motivo en varias de sus obras. Más breve, pero igualmente seguido por otros autores resulta el tema de *El pastor Fido*, escrito a tres manos (Solís, Coello y Calderón). En las conclusiones, con cirujana precisión, el investigador aporta diferentes advertencias para guiar futuros estudios.

Sigue el análisis de Rafael González-Cañal, «Referencias metateatrales en la obra dramática de Rojas Zorrilla» (pp. 117-142), donde se abunda en uno de los objetivos más importantes del metateatro —y que parece pasar ciertamente inadvertido en varias de las aportaciones del volumen—: los guiños a las convenciones que construyen la comedia como un ejercicio de salida momentánea de la ficción para acercarse a la realidad de los espectadores. El autor añade que los artífices de esto acostumbran a ser los graciosos: «Suelen ser comentarios sobre las convenciones teatrales, sobre el oficio del dramaturgo o del actor, o sobre el propio papel del gracioso, [...] y de alguna manera poner de relieve el carácter ficticio de lo que ocurre en el escenario» (p. 118). Para sostener esta idea aporta una nutrida batería de ejemplos de comedias que van desde *Casarse por vengarse* hasta *El robo de las Sabinas*. Prosigue con los casos de ruptura de la cuarta pared, habitual en los desenlaces cuando alguna figura de la comedia —suele ser de nuevo el gracioso— demanda al público aplausos o clemencia. Concluye con «la variante más acabada de la metaficción escénica: [...] la inclusión de una pieza en el interior de otra que hace de marco» (p. 134). Para ello, analiza los argumentos de diferentes comedias de Rojas Zorrilla, como *Lo que son mujeres*, *Lucrecia y Tarquino*, *Cada cual lo que le toca* y *La Baltasara*, escrita en colaboración con Vélez de Guevara y Coello.

El trabajo de González Martínez retoma el problema de las reescrituras centrándose en las cuestiones relativas a la autoría (pp. 143-162). El investigador advierte de los procesos por los que pasaba un texto desde su escritura hasta su llegada a la imprenta, normalmente a través de testimonios deturpados. En torno a esta cuestión, resultan célebres los juicios de Lope —«algunas he visto que de ninguna las conozco» (p. 147)— y Calderón —«ya no eran más las que fueron» (p. 147). La segunda parte de la aportación combina el fundamento teórico (se ocupa, por ejemplo, de la delimitación de conceptos como «versión», «reutilización», «reconstrucción», «reelaboración» o «refundición») con diferentes avisos sobre la transmisión y recepción de los textos, especialmente de obras dramáticas, cuyo contenido se alteraba cuanto fuera necesario para lograr satisfacer a un público hambriento de comedias, que no se preocupaba tanto por su originalidad como por la aportación constante de otras nuevas.

El artículo presentado por María Luisa Lobato atiende a la figura de una de las actrices más importantes de la escena española del siglo XVII: Manuela de Escamilla (pp. 163-183). Doña Manuela gozó de una larga vida, que dedicó a las artes escénicas:

fue actriz, bailarina, música y «autora» —en el sentido de la época— de comedias. Como ya ha ocurrido, la solidez de los resultados deriva de haber delimitado debidamente un corpus que, además, en el caso de Lobato resulta tan ambicioso como completo: «corpus de casi cincuenta comedias y obras breves [...] en las que Manuela actuó, al menos treinta y cinco se hicieron ante la familia real» (p. 164). Tal muestra da prueba no solo la copiosa actividad profesional de la actriz, sino también su relevancia. La investigadora enlaza luego con su faceta de graciosa, rol que permite la ruptura de la cuarta pared y el contacto con el público, como ya se ha recordado.

Con la aportación de Hanna Nohe, «Reflexión existencial y carnaval bajtiniano: dimensiones metateatrales en *La vida es sueño*» (pp. 185-206), asistimos a un ejemplo prototípico de teatro dentro del teatro. La autora desarrolla aquí líneas ya trazadas en otro trabajo anterior;⁶ así, se aproxima a la comedia desde la idea del carnaval de Bajtín y los tipos de metateatralidad expuestos por Vieweg-Marks,⁷ que son: metateatro temático, adaptativo, epizante (de apelación al público), discursivo (autorreflexivo), figural (un personaje encarna el rol de otro) y ficcional (teatro dentro del teatro)⁸. Este segundo aporte constituye —a nuestro juicio— el mayor interés del artículo. Así, la investigadora señala que los tres últimos son los que mejor se aprecian en *La vida es sueño*. Para abordar el metateatro discursivo, Nohe analiza aquellas referencias de los personajes —especialmente en los monólogos— a la fragilidad existencial. A lo largo de la comedia es constante la repetición de determinadas voces («engaños», «fantasía», «realidad», «sueño», «ilusiones» o «verdades») que dan cuenta del núcleo de la comedia: «la precariedad existencial [...] que, aparte del título, vuelve a aparecer y constituye el *leitmotiv* de la obra» (p. 198). Como ya ha quedado comprobado antes para otras comedias, el mayor artífice de la metateatralidad de *La vida es sueño* será el gracioso.

El décimo trabajo, de Beatriz Carolina Peña, lleva por título «“Tal mojiganga el diablo no ha pensado”. Los indios fingidos y otras simulaciones en *Los casa-*

6. Véase H. Nohe, « El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro», *Hipogrifo*, VI 1 (2018), pp. 663-679.

7. Véanse K. Vieweg-Marks, *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, Peter Lang, Frankfurt, 1989 y M. Bajtín, «Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa», *Revista de la Cultura de Occidente (ECO)*, XIII 129 (1971), pp. 311-338.

8. En este sentido, véase A. Tacón García, «“Un bufón medio alcahuete”: el gracioso y la criada como personajes metateatrales en tres dramaturgas del Siglo de Oro», en *La actualidad de los estudios del Siglo de Oro*, Reichenberger, Kassel, 2023, pp. 449-456.

mientos (1663) de Vicente Suárez de Deza» (pp. 207-225). La investigadora concede parcial justicia al subgénero de la mojiganga mostrando su posible tendencia a la metateatralidad. Nos hallamos pues ante una pieza donde todo resulta fingido, obligando a generar nuevas realidades en la comedia (teatro dentro del teatro). Pese a la simpleza que podría entenderse de esta mojiganga, se ofrece una lectura más compleja, primero por el tema y luego por la forma de presentarlo: «se produce en *Los casamientos* una proliferación de la impostura que remarca la noción abismal de la falsedad del mundo. La clave humorística del subgénero de la mojiganga despoja de su amargura un asunto de resonancias filosófico-morales en la cultura española del Barroco y facilita la reflexión —en el doble sentido de pensar y reflejar(-se)— sin incurrir en el despecho» (p. 209). El texto de Suárez de Deza es una invitación algo agria a reír: de uno, de los otros, de todo lo que nos rodea.

El editor del volumen, Iñaki Pérez Ibáñez, estudia dos modalidades de metateatro en la obra de Guillén de Castro (pp. 227-245): los casos de teatro sobre el teatro y los de teatro dentro del teatro. Del primer grupo destacan las pinturas costumbristas que hacen diferentes personajes acerca de cómo era el teatro en los corrales de comedias frente a las representaciones en residencias particulares. En otras ocasiones, las referencias al teatro en el teatro buscarán defender la comedia nueva (véase *El pretender con pobreza*). Para el análisis del teatro dentro del teatro el autor atiende a *El Narciso en su opinión*, cuyo argumento se funda en los engaños urdidos por el criado Tadeo para que cada dama de la comedia pueda casarse con el galán deseado. El ardid va quedando al descubierto progresivamente, pero sus conocedores, lejos de destapararlo, se suman a él, creando grados más complejos de metarrepresentación. Por su disposición parecida, el autor relaciona esta comedia con *Los malcasados de Valencia*, obteniendo un interesante estudio comparativo de la metateatralidad en ambas.

El trabajo de Rodríguez López-Vázquez sobre *La venganza de Tamar* (pp. 247-266) comienza asumiendo algunas renunciaciones. La fundamental supone prescindir —solo para este trabajo— de la problemática relacionada con la autoría para, en su lugar, atender a lo metateatral de la comedia. El autor observa, por ejemplo, que el voyerismo frustrado de Amón necesita del establecimiento de una farsa (fingirse hijo del hortelano) para sortear a Tamar. Metateatral es también el pasatiempo que le propone a la joven, que debe jugar a ser princesa: «Tamar es, al mismo tiempo, la hermana de Amón en el mundo real y su amante en el mundo de la representación.

Hasta tal punto que la misma Tamar termina por no saber en qué plano está actuando» (p. 255). El autor examina con celosa maestría el picante divertimento, disecionando luego los distintos planos de realidad-ficción que derivan de él y que, finalmente —como en otros de los casos analizados— acaban por retorcerse en un complejo enredo que presagia la violación. Tras ella, Tamar desaparecerá hasta volver disfrazada de pastora, generando nuevas relaciones metateatrales hasta concluir con la funesta anagnórisis.

El último ensayo, a cargo de Javier Rubiera, atiende a la metateatralidad del bautismo de Ginés en tres comedias áureas (pp. 267-287): *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega, *El mejor representante, san Ginés* —comedia de Jerónimo de Cáncer, Pedro Rosete y Antonio Martínez— y la *Comedia de san Ginés*, anterior a la de Lope e inédita hasta la reciente edición a cargo del autor y Alejandro García-Reidy (2024). Si bien las dos últimas comedias citadas parecen seguir la versión de Villegas en torno al milagro del santo, la versión de Lope de Vega presenta algunas variantes cuya naturaleza estudia convenientemente el autor para acabar con la consecuente síntesis. Emprende el mismo ejercicio comparativo para la comedia de tres ingenios, de la que concluye que se encuentra, aunque con notables diferencias, próxima al texto lopesco.

En conclusión, «*De la comedia a que vamos / este ha sido el entremés*»: *estudios sobre el metateatro y la comedia áurea* supone un ejercicio de revitalización de los estudios en torno al metateatro en la escena del Siglo de Oro español. Los trece trabajos que conforman la monografía dan cuenta no solo del rigor y de la exhaustividad esperables, sino también de la amplia problemática que envuelve a este objeto de estudio, precisamente por la delgadez de muchas de sus fronteras. Asimismo, el volumen prosigue —cuando no enmienda, en lo que procede— la senda ya desbrozada por estudios previos, como el *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón* o el número quinto de *Teatro de Palabras*, aparecido en 2011. En conclusión, el monográfico editado por Pérez Ibáñez se resuelve en un aporte notablemente significativo para los estudios de la materia metateatral, bien por la calidad de las propuestas que conjuga, bien por la multiplicidad de enfoques, autores, obras, géneros y subgéneros que consigna.