SOMBRAS ESCÉNICAS DE LA REALIDAD Y DE LA FICCIÓN: EL TEATRO DE CERVANTES

ALFREDO HERMENEGILDO
Université de Montréal

Hablar de la ambigüedad cervantina se ha convertido casi en un lugar común de la crítica y no vamos a entrar hoy en el debate en torno a dicha condición. Sí queremos analizar el uso que Cervantes hizo de un artificio extremadamente complejo, el llamado "teatro en el teatro", para situar su obra dramática en una zona de sombras, en un espacio confuso en el que la realidad y la ficción se entrecruzan y casi se confunden. El teatro es ficción y puede, al mismo tiempo, disfrazarse de realidad. Cuando en una obra dramática el escritor ofrece al espectador un producto artístico en que una parte de su contenido aparece como ficción, deja el resto de la pieza casi irremediablemente confundido con la realidad. Aunque todo sea ficción.

Como segunda parte de un estudio sobre los recursos desplegados por el autor de *La Numancia* para indagar en ese espacio confuso existente entre la realidad y la ficción, presentamos hoy el análisis del *corpus* teatral cervantino no estudiado en la primera etapa.[1]

Para la comprensión de las páginas que siguen, vamos a tomar de dicho artículo algunas consideraciones teóricas.

La obra dramática cervantina se entretiene en entregarse a sí misma como espectáculo, en descubrir sus entresijos y en exhibir de algún modo su código teatral. Cervantes construye una buena parte de sus piezas echando mano del artificio de la metateatralidad y de uno de sus mecanismos más característicos, el llamado "teatro en el teatro". La descripción y análisis de dicho mecanismo y de sus diversas variantes será el objeto del presente estudio.

La bibliografía sobre el tema empieza a aumentar en los últimos años, pero nos parece necesario hacer una incursión por este terreno, como parte de un amplio trabajo sobre los mecanismos, funciones y evolución del "teatro en el teatro" de los Siglos de Oro. A partir de ahora identificaremos dicho recurso

[1] *Vid.* nuestro trabajo "Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina", leído en el coloquio internacional *Cervantès, metteur en scène de la société de son temps*, celebrado en la Universidad de Montreal los días 30 y 31 de octubre y 1° de noviembre de 1997. Dicho estudio será publicado en las actas del coloquio.

con el acrónimo [TeT].

Emilio Orozco Díaz, en su conocido estudio *El teatro y la teatralidad del Barroco*,[2] traza algunas líneas que resultan útiles a la hora de describir las fronteras que separan la vida de la ficción, cuando la concepción misma de dicha realidad vital se ha revestido con las galas propias del discurso teatral. José María Díez Borque,[3] Manuel Sito Alba,[4] Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera,[5] y Maria Idalina Resina Rodrigues,[6] entre otros, abordan el problema a través de un *corpus* distinto del que nosotros tratamos; sus trabajos son buena muestra de que en los últimos veinte años el objeto de nuestra reflexión ha despertado una gran curiosidad.

El conjunto del presente trabajo se inspira, de modo evidente, en las reflexiones de Lionel Abel,[7] de Georges Forestier[8] y de Lucien Dällenbach,[9] así como en nuestros *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*.[10] De este último libro, así como del estudio realizado por Mercedes de los Reyes Peña, María Dolores González y nosotros mismos,[11] hemos tomado un buen número de reflexiones teóricas y de recursos instrumentales para realizar nuestra investigación.

La función metaliteraria del texto dramático matiza la condición de ciertos parlamentos y es la que aparece cuando se utiliza el código literario como objeto del mensaje. Es la reflexión sobre el hecho literario la que puede quedar integrada en dicha función. En ella se encierra la *función metateatral*, con sus dos posibilidades: *teatro en el teatro* (TeT) y *teatro sobre teatro* (TsT). El TeT es el teatro invadido por la teatralidad, es el teatro que se desdobla[12] desde el

[2] Planeta, Barcelona, 1969.

[3] "Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes". *Anales Cervantinos*, 11 (1972), pp. 113-128.

[4] "Metateatro en Calderón. *El gran teatro del mundo*", en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 de junio de 1981). CSIC, Madrid, 1983, t. 2, pp. 789-802.

[5] *La escritura como espejo de palacio. El toreador de Calderón*. Reichenberger, Kassel, 1985.

[6] "O teatro no teatro: a propósito de *El rey Seleuco* e de outros autos quinhentistas", en *Estudos Ibéricos. Da cultura à literatuira. Puntos de encontro. Séculos XIII à XVII*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1987, pp. 133-153.

[7] *Metatheatre: a New View of Dramatic Form*. Hill & Wang, New York, 1966.

[8] *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*. Droz, Genève, 1981.

[9] *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Seuil, Paris, 1977.

[10] José de Olañeta, Palma de Mallorca, 1995.

[11] "El duque de Ferrara y su elaboración dramática en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega". *Anuario Lope de Vega*, 1 (1995), pp. 37-58.

[12] Forestier, *op. cit.*, p. 341.

punto de vista estructural, lo que implica, en cierto modo, un contenido que incluye la "representación de una pieza dramática". El TsT, por otra parte, es la reflexión misma sobre el hecho teatral y su historia, la teatralidad, los mecanismos que rigen la escena, etcétera. Tiene esta función una dimensión polivalente, pero bien anclada en la consideración del "hecho teatral". La condición del TeT[13] debe ir más allá de la presencia de una obra enmarcada e identificada como pieza teatral —el caso del *Hamlet* shakespeariano. Siempre que un personaje se reviste de una función distinta de la que le es propia en la obra/marco y alguna de las figuras dramáticas asume una función mirante frente a unos mirados, siempre que haya dentro de una obra una cierta *puesta en escena* de una acción en algún modo autónoma, estamos ante formas de teatralidad que pueden y deben estudiarse como variantes del TeT o derivadas, de modo inmediato, de él.

Vamos a hacer ahora una consideración muy somera sobre lo que la teoría del teatro considera generalmente como TeT.

Suele atribuirse la condición de TeT a todo segmento teatral en que un personaje se convierte en espectador dentro de una obra dramática. Las implicaciones van mucho más lejos. Patrice Pavis define el TeT como "un type de pièce dont le contenu thématique est, en partie, la représentation d'une pièce de théâtre".[14] El problema será identificar qué es lo que consideramos como tal "pièce de théâtre". De hecho, el TeT es una manifestación más de esa marca estética que constituye el metateatro y que está en la base de la conciencia misma de la convención teatral, la que enfrenta y reúne al público, al escritor, al director de escena, a los representantes, a la maquinaria escénica, etcétera. El estudio de Lionel Abel abrió una vía llena de sugerencias e invitaciones. Abel se refiere a obras dramáticas que no tienen que usar necesariamente el "*play-within-a-play*, yet the plays I am pointing at do have a common character: all of them are theatre pieces about life seen as already theatricalized. By this I mean that the persons appearing in the stage [...] are aware of their own theatricality".[15]

Nos interesa resaltar el carácter metateatral y la conciencia de teatralidad que se hallan presentes, de algún modo, en la confección de todo TeT. Pero vayamos más lejos. Desde el punto de vista del despliegue textual de dicha metateatralidad, el TeT implica un necesario desdoblamiento estructural. La expresión [TeT] "traduit à la fois —según apunta Georges Forestier— une

[13] Las nociones TeT, obra engastada, mirante, mirado, etcétera, serán estudiadas más adelante en esta introducción.

[14] *Dictionnaire du Théâtre*. Editions Sociales, Paris, 1980, p. 415.

[15] Abel, *op. cit.*, 1966, pp. 60-61.

relation d'enchâssement et une relation de dépendence".[16] Es decir, todo TeT conlleva la existencia de una obra/marco y de una obra interior u obra enmarcada. La obra englobante controla, desde su importancia jerárquica, el funcionamiento de la obra englobada. Y esta última, por su particular condición, puede servir de signo abismante —es decir, de reduplicación especular en forma reducida— o, al menos, de detonador y de agente de la transgresión del orden inicial o de la mediación para restaurar un orden en la estructura narrativa de la pieza/marco.

La noción de TeT puede confundirse con la de *mise en abyme*,[17] con la abismación,[18] que supone el que la obra, del género que sea, "se mire dans l'oeuvre".[19] Si el TeT es un desdoblamiento estructural, la abismación conlleva un desdoblamiento temático, "c'est-à-dire une correspondance étroite entre le contenu de la pièce enchâssante et le contenu de la pièce enchassée".[20] El TeT está marcado a veces por una cierta gratuidad, por servir "solamente" para hacer avanzar la acción principal; en otras ocasiones tiene la virtud de abismar dicha acción, desdoblando su teatralización y poniendo de relieve alguna de sus partes capitales. El TeT puede ser, en consecuencia, abismante o no abismante —puede desdoblar temática o estructuralmente la obra/marco—, pero siempre es un signo que envía al espectador la imagen de un mundo altamente teatralizado, de un mundo que induce a dudar entre la condición real o fictiva de lo que se está presenciando. Si el público contempla el carácter ficticio de la obra enmarcada, reaccionará ante la obra englobante como si estuviera ante la verdadera vida. Al poner de relieve el carácter fingido de la obra enmarcada, la obra englobante "adquiere las apariencias propias de la realidad". En el fondo, el TeT puede ser un medio de dar credibilidad al teatro. Aunque puede tener otra característica de efecto diametralmente opuesto. La obra enmarcada, por su carácter abiertamente fictivo, está contagiando la percepción de la obra englobante y poniendo de relieve su condición no-real, su dimensión inventada, su consistencia estrictamente "teatral", fingida, irreal. En este segundo caso, el TeT viene a añadir espectáculo al espectáculo; descubre así, de modo más explícito, el carácter fingido del teatro. Tiene un efecto típicamente denegador.

[16] Forestier, *op. cit.*, p. 13.

[17] Sobre la *mise en abyme*, *vid.* las luminosas reflexiones de Lucien Dällenbach en su conocido *Le récit spéculaire...*, *vid. supra* n. 9.

[18] Hemos traducido por "abismación" el sintagma francés "mise en abyme". El término castellano describe exactamente la noción tomada de la heráldica y es más manejable y flexible que el correspondiente francés. Sus posibilidades de inserción sintáctica (abismar, abismante, abismado, abismación, etcétera) son múltiples.

[19] Forestier, *loc. cit.*

[20] *Idem.*

En todo TeT hay un espacio y un tiempo de la representación que, en general, son señalados de manera precisa por medio de las consiguientes didascalias implícitas o explícitas, un programa dramático previsto y anunciado *in toto* o *in parte*, unos personajes a los que identificamos como *mirados* y un público al que llamamos *mirante*. Es decir, el TeT supone la transformación de ciertos personajes de la comedia/marco en público, en espectador, en personaje mirante, y la asunción, por parte de otras figuras, de una nueva función dramática que les da la categoría de personaje mirado. A ciertas figuras de la comedia/marco se les confían nuevos roles, nuevas funciones que definirán y dramatizarán la "puesta en escena" de la comedia engastada o interior.

Uno o varios personajes de la obra/marco pueden asumir también la función de conceptor y director escénicos, proponiendo la manera de actuar y de fingir, el diálogo que ha de ponerse en boca de los mirados, el vestuario que éstos llevarán, los gestos y las relaciones espaciales —kinésica y proxémica— que llevarán a cabo, etcétera. Evidentemente el público de la comedia/marco, será el archimirante, el espectador supremo.

Los personajes mirantes y los personajes mirados son de dos órdenes: los omniscientes y los nescientes. Los primeros asumen su condición teatral, fingida, y representan "con pleno conocimiento de causa" lo que ellos consideran como no-real. La condición omnisciente puede aparecer de igual modo en los mirantes y en los mirados. La diferencia entre los dos tipos de personajes de la obra engastada es fundamental para que funcione la representación como engaño. Los personajes nescientes asumen también su condición teatral, aunque de modo implícito, y representan "con pleno desconocimiento de causa" lo que ellos consideran como real, como vida, como algo no-fingido. Si el nesciente pasa a la categoría de omnisciente, el engaño se rompe y la situación se deshace. Si no ocurre tal modificación, la representación del engaño ha surtido efecto.

En el desarrollo de una representación de TeT, puede ocurrir que un personaje mirante pase a la categoría de mirado y viceversa. Se muestra así, en forma reducida, el carácter convencional del ejercicio teatral y la permeabilidad de la barrera que separa el espacio del personaje y el espacio del espectador. La escena "a la italiana" provoca una separación de los dos espacios. El TeT viene a neutralizar de algún modo dicha separación.

Pero el espectro que cubre la realidad del TeT es muy amplio. Desde el *Hamlet* shakespeariano o *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus, en que se representa una verdadera pieza dramática dentro de la obra/marco, hasta *El retablo de las maravillas*, el entremés cervantino en que los dos trotamundos, Chanfalla y Chirinos, organizan y montan la "representación de la verdadera falsedad de

la vida" —permítasenos el juego de palabras—, o hasta *El castigo sin venganza* y *El acero de Madrid*, de Lope de Vega, el camino está lleno de meandros y de particularismos.

Podría resultar así discutible la condición "teatral" —dentro del TeT— de ciertas escenas. Ahora bien, cuando en una obra aparecen marcas constantes del discurso teatral, aunque no se represente algo explícitamente identificado como pieza dramática, el espíritu de la máquina y del ejercicio escénicos y sus diversos componentes está presente en todo el tejido de la obra. Si el léxico que inunda la "vida" de los personajes y que denuncia el autoconvencimiento de ser entes de ficción que todos ellos tienen, se manifiesta de modo recurrente en la masa dialogal de una pieza dramática, está connotando de modo evidente la conciencia de teatralidad latente en la pieza. El TeT de la época barroca surge, probablemente, de una visión del mundo que se expresa esencialmente "en termes de théâtralité et de dédoublement".[21] Esa condición teatral de la existencia lleva al escritor a concebir la vida como teatro y, en consecuencia, a identificar el teatro/vida (la obra/marco) como teatro/teatro (la obra engastada), es decir como TeT.

Vayamos ahora a nuestro *corpus*. Entre las diez comedias y los ocho entremeses claramente atribuidos a Cervantes, hay una serie de piezas en las que de modo diferente se pone de manifiesto ese gusto por lo teatral que supone el recurso a la metateatralidad. *Los baños de Argel* es un ejemplo de utilización del TeT en que se representa auténticamente una comedia dentro de otra, lo mismo que *La entretenida*, aunque esta última resulte ser, junto con *El retablo de las maravillas*, un ejercicio teatral mucho más complejo, una estructura infinitamente más elaborada y eficaz a la hora de hacer funcionar una pieza dentro de otra. *El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca* y *La destrucción de Numancia* recurren al uso de unas formas de teatralización en las que el TeT aparece como estructura de base, añadiendo una significación al texto que, de otro modo, habría derivado por un cauce diferente. Veamos los rasgos más sobresalientes del TeT cervantino.

En *Los baños de Argel* se reúnen los cristianos para celebrar la Pascua navideña y quieren poner en escena un coloquio. Como en la fiesta teatral de la época, habrá música cuya ejecución será confiada a los hombres del cadí. El texto que se va a representar queda claramente identificado:

> Antes que más gente acuda,
> el coloquio se comience,

[21] *Ibid.*, p. 341.

que es del gran Lope de Rueda,
impreso por Timoneda,
que en vejez al tiempo vence.
[...] y sé que ha de dar
gusto, por ser muy curiosa
su manera de decir
en el pastoril lenguaje (vv. 2097-2107).[22]

Hay aquí, como en el caso de *Pedro de Urdemalas*, un TsT en el que se están descubriendo en escena las interioridades de la rebotica teatral. Se pregunta si hay en la obra "pellicos" y se responde que es "de ropaje humilde" (vv. 2108-2109). No hay loa (v. 2112) y cantará el sacristán (v. 2110). Se trata de una "comedia cautiva" (v. 2114), lo que no cuadra con el anunciado coloquio de Lope de Rueda. Es decir, el sintagma "comedia" puede englobar al coloquio, pero los calificativos [pastoril] y [cautiva] se superponen con dificultad. En todo caso no hay en la obras conservadas de Rueda ningún coloquio de cautivos.

Desde el momento en que el TeT empieza a organizarse, tras el TsT descrito, los personajes de la comedia/marco se dividen, según sus nuevas funciones, en mirantes y mirados. Es decir, hay ahora un público que observa lo que otros representan. Los mirantes son: Caurali ("que vengo a ver vuestra fiesta" [v. 2119]), don Fernando, esclavo de Caurali, que, incluso en su nueva condición de mirante, conserva su rango inferior al de su señor, a quien le dice "aquí os podéis asentar, / que yo me quedaré en pie" (vv. 2122-2123). Caurali le ordena sentarse a su lado, porque "salen a comenzar" (v. 2125), texto que implica la existencia de una didascalia que controla el principio de la representación de la obra engastada. Otra didascalia, pero con órdenes acumuladas, está en boca del mirante don Lope ("Ya salen; sosiego y chite, / que cantan" [vv. 2126-2127]), quien está acompañado de otro mirante, Vibanco.

Los mirados ponen en marcha la representación de la fiesta teatral. Primero hay una música ("canten lo que quisieren" [p. 256]). Sigue la intervención del Sacristán, mirado que ha de hablar observando "al soslayo" (*idem*) a Caurali. A pesar de que en la comedia se dice que la representación del coloquio ruedesco no tendrá loa, el TeT muestra en el tablado la estructura de la fiesta teatral. Ya hemos visto la música que precede. Cuando sale el Sacristán "recita" un texto que corresponde, *mutatis mutandis*, al introito antiguo y, en cierto modo, a la

[22] Los textos utilizados en el presente trabajo están tomados de Miguel de Cervantes, *Teatro completo* (ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas). Planeta, Barcelona, 1987. Damos entre paréntesis el número de los versos citados o, en los casos necesarios, el de las páginas correspondientes.

loa de las comedias contemporáneas de Cervantes, segmento dramático en que el personaje monologador dice las verdades en clave burlesca, asumiendo el rol dramático característico del bufón o del loco del carnaval. Sólo la clave paródica hace verosímil alguna de las intervenciones del Sacristán ("De Mahoma es esta flecha, / de cuya fuerza reniego" [vv. 2142-2143]). Únicamente en la boca del loco carnavalesco que es el Sacristán puede permitir la norma social —la del señor de cautivos, el mirante Cauralí— el paralelo burlesco de Aja, que "las mis entrañas raja" (v. 2153) con el sol que "nos doma / nuestra vista y la relaja" (vv. 2147-2148). El texto del Sacristán está diciendo verdades, las del cautivo que asiste a una fiesta "*de réquiem*" (v. 2136), "pues un deseo / más que mortal me molesta" (vv. 2137-2138).

Desde la comedia/marco, Cauralí se pregunta si lo que está viendo representar es la "comedia / o es bufón este cristiano. [...] / ¿Este perro desvaría, / o entra aquesto en el cuento / de la fiesta deste día?" (vv. 2154-2168). Cauralí oye las verdades y no puede creer que sean parte de la fiesta, es decir, ficción. Lo que el TeT subraya es el carácter "real" de la comedia/marco, al ponerla en contraste con la "ficción", realidad en clave grotesca, de la comedia enmarcada. La importancia del introito burlesco, del TeT paródico que representa el Sacristán, viene a poner de relieve la "verdad" existente en la comedia/marco a la que asiste al archimirante. El TeT sirve además para abismar la "vida de la comedia". Lo teatral queda confinado en el TeT —y aun allí se descubre en forma burlesca su condición "real". La verdadera vida es la que se manifiesta en la comedia/marco. El TeT asegura la catarsis provocada por la comedia/marco en el archimirante.

La condición bufonesca del Sacristán le permite romper la magia de la representación y descubrir así un aspecto de la denegación característica del juego teatral. Cuando Guillermo, mirado, empieza a recitar el coloquio, el Sacristán le interrumpe. Sólo el bufón puede romper la pertinencia de la convención social, o dramática en este caso: "¡Vive Dios, que se me abrasa / el hígado, y sufro y callo!" (vv. 2179-2180).

Al fin, don Lope, mirante, da a Guillermo la orden de volver a comenzar (v. 2188). Se trata de representar un coloquio que dramatiza los amores del pastor protagonista por la pastora Costanza. El nombre de la heroína es el mismo que el de la dama cautiva, la enamorada de don Fernando en la obra/marco, con lo que también así quedan unidas las aventuras representadas en esta última y las que se viven en la comedia englobante. Guillermo, mirado, recita el texto del coloquio: "Mas ¿quién es este cuitado / que asoma acá entellerido, / cabizbajo, atordecido [...]?" (vv. 2219-2221). A la pregunta de Guillermo, dentro de la comedia engastada, responde el Sacristán, mirante bufonesco, que rompe la convención

teatral interviniendo desde su condición de "espectador" e identificándose con el "cuitado" cuya identidad buscaba Guillermo: "Yo soy, cierto, / el triste y desventurado, / vivo en un instante y muerto, / de Mahoma enamorado" (vv. 2224-2227).

Caurali, mirante, quiere que expulsen "a este loco" (v. 2228), a quien trata de disculpar don Fernando, ya que "cuanto dice es donaire, / y es bufón el pecador" (vv. 2234-2235). El discurso oficial, el que domina las figuras de Caurali y de don Fernando, tolera la presencia del discurso carnavalesco, paródico, vigente en las palabras del Sacristán. Los tres mirantes arrastran hacia el espacio dramático de la comedia/marco la dialéctica [serio / *vs* / jocoso] y dejan aislado el de la comedia engastada como lugar teatral, como lugar de ficción que pone de relieve la dimensión de verdad real que se predica desde la obra englobante. Al bufón se le consiente todo, aunque al fin expulsan al Sacristán de la representación del coloquio. Y cuando la obra va a continuar, queda interrumpida por la voz de un "moro" que grita "desde arriba" (p. 259), dejando al descubierto únicamente la "realidad" de la comedia/marco. Del mismo modo, al fin de dicha comedia/marco toda ficción se esfumará y permanecerá vigente la sola realidad de la vida, en la que, más allá del teatro, sigue habiendo cautivos en los baños argelinos. Al anunciarse que el niño Francisquito, a quien han querido circuncidar los moros, está atado a una columna, don Fernando pide que interrumpan la fiesta, "que siempre en tragedia acaban / las comedias de cautivos" (vv. 2395-2396).

En el TeT hay un despliegue total de lo que era un espectáculo "normal", con su música, sus personajes, su público y con las interrupciones que el espectador hace cuando está descontento o como muestra de su total identificación con lo que ocurre en escena, sea una identificación de primer grado o de tipo paródico y burlesco.

En la cadena del mirar, el archimirante mira cómo unos mirantes miran a los mirados del coloquio anunciado como obra de Lope de Rueda. Y de todo ese ejercicio queda la afirmación de la trágica vida de los cautivos, elevada a la condición de "realidad" por la fijación de la dimensión teatral que monopoliza la comedia engastada.

Cervantes no excluye el recurso del TeT en sus espléndidos entremeses. Esas obras, previstas en principio como partes de un espectáculo cuyo "plato fuerte" era una comedia, adquieren la autonomía suficiente como para integrar en su textura algunos de los momentos metateatrales más interesantes de la obra dramática de su autor. Vamos a analizar tres ejemplos que ilustran cómo su creador manejó el teatro en el teatro.

El caso más conocido es *El retablo de las maravillas*, obra que se cons-

truye sobre una estructura compleja cuyo asiento fundamental es un TeT. Hay entre ciertos personajes de la obra una plena conciencia de la teatralidad. Chanfalla es llamado "señor autor" (p. 799) por Rabelín, que ha sido contratado "para tocar en los espacios que tardaren en salir las figuras del Retablo de las Maravillas" (p. 798). Chirinos es identificada como "autora" (p. 803) por el Gobernador, el Licenciado Gomecillos, quien a su vez, es el poeta creador, según Chanfalla, de "aquellas coplas tan famosas de *Lucifer estaba malo y tómale mal de fuera*", extremo que rechaza el mismo Gomecillos. El propio Gobernador confiesa haber escrito otras coplas "que trataron del diluvio de Sevilla" (p. 804), así como veintidós comedias.

En este ambiente "literario y teatral" se va a hacer una representación "particular" en casa de Juan Castrado con la que se celebran los desposorios de su hija Teresa. Los personajes del entremés son Teresa Castrada, Teresa Repolla, el Gobernador, Benito Repollo, Juan Castrado, Capacho, Chirinos, Chanfalla, Rabelín, "otra gente del pueblo, un sobrino de Benito que ha de ser aquel gentil hombre que baila" (p. 805), y el Furrier que aparece al final. La representación del Retablo divide a dichos personajes en varios grupos, mirantes y mirados. En la cadena del mirar, el archimirante mira cómo unos mirantes (Chanfalla, Chirinos, Rabelín y el Furrier) contemplan a los mirados (todos los demás), que son, a su vez, mirantes del famoso y mágico Retablo. *El retablo de las maravillas* utiliza tres niveles de dramatización: el de la obra/marco, el de la obra engastada que van a contemplar los del pueblo, y el del Retablo, obra de Tontonelo, presentado por los tres farsantes. Chanfalla aparece como el gran manipulador, el "autor" Montiel, el que controla el funcionamiento de la "obra". Hay, pues, una condición superpuesta en los habitantes del pueblo al que llegan Chirinos, Chanfalla y Rabelín: son mirados que, en una segunda fase, se revisten de mirantes del Retablo. Son mirados nescientes contemplados por los mirantes omniscientes (Chanfalla, etcétera) y, al mismo tiempo, asumen la función dramática de mirantes nescientes, aunque nescientes encubiertos, puesto que todos saben, en el fondo de sí mismos, que lo que dicen ver no existe, que el Retablo del sabio Tontonelo es un objeto vacío, sin más contenido que el que ellos ponen en él. La omnisciencia y la nesciencia de nuestro modelo de análisis se complican aquí con la presencia de la "omnisciencia fingida" del pueblo, que ve lo que no hay por mor de la honra.

Los personajes del Retablo (Sansón, el toro, los ratones, el agua "que se deja descolgar de las nubes" [p. 807], leones y osos colmeneros, Herodías) son "mirados inexistentes" creados por la magia del "autor" y por la presión social de la honra invocada por Chanfalla. Esos signos dramáticos y su entorno escénico fingido, son una muestra cercana de lo que Ignacio Arellano define

como "decorado verbal".[23] La palabra del poeta crea los espacios, las situaciones y los personajes que han de ver los espectadores. Aquí es el verbo y la presión escénica del "autor" Chanfalla quienes definen la "realidad" que contemplan los mirantes. Y el propio Chanfalla se divierte mirando cómo los mirantes miran y ven lo que él acaba de inventar y crear con su palabra.

Un aspecto interesante del TeT es la comunicación existente entre el espacio del actor y el del público. Aquí el mirado, el sobrino Repollo, pasa a ser actor del Retablo y ayuda en el baile a la inexistente Herodías. Lo real, el pueblo, deja al descubierto la ficción del teatro, el juego del teatro que es el Retablo. Pero al mismo tiempo, ese fingir colectivo en que dicho pueblo se integra como mirado, descorre la cortina que oculta la trágica ficción del qué dirán, hecho anécdota en el problema de la honra. El pueblo no quiere confesar la realidad, porque la presión social le obliga a hacer de la vida un teatro. Por eso se callan, aunque en aparte confiesan que no ven nada. Es el Gobernador quien asume esa función: "así veo yo a Sansón aora como al Gran Turco" (p. 806); "todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla" (*idem*). No deja de ser significativo que el que verbaliza el cinismo colectivo sea el mismo Gobernador.

La mezcla de ficción y de realidad aparece en todo su esplendor cuando entra en escena el Furrier y pide alojamiento para treinta soldados que llegan al pueblo dentro de media hora. El Furrier se sitúa como mirante —igual que Chanfalla y Chirinos— de los mirados enfebrecidos por la contemplación del Retablo. Benito cree que a los soldados anunciados por el Furrier los envía Tontonelo, el sabio que ha construido el Retablo, "como ha enviado las otras sabandijas que yo he visto" (p. 809). Ahora es la realidad [soldados] la que es invadida por la ficción [Retablo]. El pueblo quiere que el Retablo incluya las figuras de la soldadesca utilizando los mismos criterios que le permiten pedir a Herodías que baile de nuevo.

Cuando el Furrier confiesa que no ve nada de lo que los otros contemplan, es acusado de ser *ex illis* (p. 810), de ser judío. El soldado "acuchíllase con todos" (p. 811) y en la confusión general termina el TeT y el entremés, no sin antes confesar Chanfalla que ha tenido éxito el Retablo y que "mañana lo podemos mostrar al pueblo" (*idem*). La representación "particular" funciona así como una especie de ensayo general, de abismación catafórica de lo que será la representación pública. Es decir, el juego limitado —transformado en realidad— es la abismación de lo que será el juego público, que, a su vez, es también la figuración de la realidad vigente en el espacio histórico.

[23] "Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19 (1995), pp. 411-443.

La utilización del TeT en dos niveles —de los tres niveles de dramatización que tiene este entremés— permite ver cómo la realidad invade el mundo de la ficción o, mejor, cómo la realidad se hace ficción, cómo se falsea por cuestiones de honra. Las dudas que aparecen antes de entrar el Furrier (Herodías ve el Retablo a pesar de ser judía), se solucionan de un plumazo: Chanfalla afirma que "todas las reglas tienen excepción" (p. 809).

El teatro se ha impuesto a la realidad. Ha forzado al espacio histórico a confesar que todo él es ficción. Por eso los mirantes [pueblo] acaban siendo mirados por el mirante Chanfalla y convertidos en seres de la vida fingida, de la irreal realidad, de la "falsa realidad" de la honra.

En otro de sus entremeses, *El viejo celoso*, recurre Cervantes a una forma de TeT en que la pieza enmarcada empieza a diluirse, a no ser plenamente obra de teatro en su sentido más evidente. Tampoco lo es *strictu sensu* el retablo de Tontonelo. Pero hay en la escena un recurso dramático, una estrategia textual que utiliza las formas, el engranaje y el sentido que hemos visto en el TeT más puro. En el caso de *El viejo celoso* aun se utiliza una especie de retablo, de objeto pintado, que funciona como signo engastado dentro de la obra/marco. Todo tiene lugar cuando la vecina Ortigosa tiene que organizar la entrada del galán en casa de Cañizares, el viejo y celoso marido de Lorenza. El texto incluye una DE que dice así: "(Entra Ortigosa, y tray un guadamecí y en las pieles de las cuatro esquinas han de venir pintados Rodamonte, Mandricardo, Rugero y Gradaso; y Rodamonte venga pintado como arrebozado)" (p. 833). El guadamecí es una especie de retablo en el que aparece un embozado.

Ortigosa es quien dispone la escena. Es la "autora" de la representación. Es ella quien ha traído el guadamecí y quien manda a Lorenza que lo sostenga: "Tenga vuesa merced desa punta, señora mía, y descojámosle, porque no vea el señor Cañizares que hay engaño en mis palabras" (p. 834).

En la "representación" hay, pues, un mirante nesciente, Cañizares, una mirante omnisciente, la criada Cristina, y dos mirados —miradas habría que decir— omniscientes (Ortigosa y Lorenza), que, junto con las inertes figuras del inerte guadamecí/retablo, salen de la obra/marco para asumir las funciones ya señaladas en la pieza engastada. El amante embozado, que entra ocultándose tras el guadamecí, es la versión "real" de la figura de "Rodamonte embozado" que está fijada en el guadamecí; es el punto de unión existente entre la ficción del TeT y la realidad de la obra/marco.

Toda la puesta en escena sirve para que el mirado Cañizares vea la obra enmarcada y no actúe como personaje de la obra/marco viendo la realidad del embozado amante de su mujer. Ve a Rodamonte y no ve al intruso que penetra en su casa y en su honra ocultándose detrás del guadamecí.

La frase que apunta la coincidencia de la ficción y de la realidad está en boca del mirante nesciente, Cañizares: "¡Oh, qué lindo Rodamonte! ¿Y qué quiere el señor rebozadito en mi casa?" (p. 834). La nesciencia del mirante Cañizares choca con la omnisciencia de la otra mirante, Cristina: "Señor tío, yo no sé nada de rebozados; y si él ha entrado en casa, la señora Ortigosa tiene la culpa" (*idem*). Cristina habla de la realidad de la vida, encubierta por la ficción del TeT. El galán se ha introducido, embozado y tapado por el guadamecí, en la morada del viejo. Pero Cañizares habla sólo del guadamecí, objeto que no le gusta ni siquiera como ficción.

En la ecuación [ficción=realidad] y en las dos perspectivas de los mirantes, el nesciente y la omnisciente, estriba la comicidad del segmento. Cristina engaña a Cañizares diciéndole la verdad con palabras de la ficción. Más tarde Lorenza, fuera de la vista del público, engaña a Cañizares diciéndole la verdad de sus amores con el galán, pero verdad encubierta por la continuación, por la estela de la ficción del TeT: "Que no son sino veras, y tan veras, que en este género no pueden ser mayores" (p. 836).

El TeT ha servido como mero instrumento para desencadenar el juego de la verdad y de la mentira. En el TeT está la mentira, la ficción, ocultando la verdad, la realidad. En las palabras de Lorenza a Cañizares es la verdad la que oculta la verdad. Ahora estamos ya ante la realidad de la vida, la realidad de la obra/marco aupada a la condición de vida. El TeT ha servido para facilitar el juego final y la burla del viejo celoso.

Cervantes se vale del modelo [TeT], transformado y ya sin recurso a retablos ni guadamecíes, en otro entremés. En *La cueva de Salamanca* se sirve de éste como artificio para engañar al viejo marido de la heroína. Analizaremos, para completar nuestra reflexión, este último caso y las variantes que introduce en el modelo apuntado.

En el entremés *La cueva de Salamanca* el TeT se manifiesta con otros rasgos. El arte de la puesta en escena es aquí un arte que se aprende en la "Cueva de Salamanca". Pancracio mismo, el marido burlado, incita al Estudiante a que haga lo necesario: "Y ya deseo en todo extremo ver alguna de estas cosas que dicen que se aprenden en la Cueva de Salamanca" (p. 821). Pancracio, arrastrado por el Estudiante, se sitúa voluntariamente como espectador, como mirante, para "ver".

Y a partir de esos presupuestos, el Estudiante anuncia el espectáculo al mirante: "¿No se contentará vuesa merced con que le saque de aquí dos demonios en figuras humanas, que traigan a cuestas una canasta llena de cosas fiambres y comederas?" (*idem*). Pancracio insiste: "Yo me holgaré de ver esos señores demonios y a la canasta de las fiambreras; y torno a advertir, que las

figuras no sean espantosas" (*idem*). El Estudiante completa la "nómima de personajes": "saldrán en figura del sacristán de la parroquia, y en la de un barbero su amigo" (*idem*).

Al manifestarse en el TeT, los personajes de la obra/marco se dividen del modo siguiente: el Estudiante aparece investido del rol de director de escena, de "autor", y de mirado omnisciente; hay un mirante nesciente (el marido Pancracio), unas mirantes omniscientes (Cristina y Leonarda) y unos mirados omniscientes (el Sacristán y el Barbero).

El Estudiante empieza la representación invocando a los demonios: "Vosotros, mezquinos, que en la carbonera / hallasteis amparo..." (p. 822). El principio del TeT aparece marcado por dicha invocación, que es, junto con la canción del Barbero y el Sacristán, el único momento en que se emplea el verso. El resto del entremés está escrito en prosa. Cuando el Estudiante termina dicha invocación, se retira y salen los dos mirados (*idem*), dando principio así a la "representación". Leonarda, Cristina y Pancracio son los espectadores, los mirantes, que asumen su nueva condición teatral. En el artificio del TeT, tal como hemos visto en el caso de otras piezas, se rompen las barreras levantadas entre el público y el actor. Los tres mirantes entran en el juego y comentan la acción de los mirados, los demonios, participando en la acción.

Los roles dramáticos de la pieza engastada son asumidos por los personajes de la obra/marco del modo siguiente: entre los mirados, el Sacristán hace el papel de diablo, que asume, a su vez, la forma del Sacristán. Es un personaje que se reviste de otro personaje que se reviste de otro personaje. La misma cadena actoral estructura la actuación del Barbero. Los mirantes son Pancracio, que hace de Pancracio, y Cristina y Leonarda, que hacen de Cristina y Leonarda respectivamente. El Estudiante es, como hemos señalado líneas arriba, el director, el "autor" de la puesta en escena.

El TeT termina cuando todos, mirantes y mirados, se integran en la realidad y entran "a cenar, que es lo que importa" (p. 825), según dice el Estudiante. Ahí acaba la ficción, que es absorbida por la "vida", aunque Pancracio entre engañado en la "realidad" de la cena, creyendo que el Sacristán y el Barbero que le acompañan no son los seres que ejercen dichas funciones en el pueblo, sino formas de la realidad mágica asumidas por los demonios salidos de la cueva de Salamanca.

El archimirante ve cómo las mujeres, que se burlan del viejo, organizan un gigantesco engaño sirviéndose de un modelo escénico, el TeT, aunque no hay en escena más metalenguaje teatral que las dos veces en que Pancracio utiliza el sintagma [ves]. La inventada historia de los demonios viene a dar salida a la difícil situación en que las dos mujeres se han colocado, invitando a los dos

amantes a cenar en su casa. La cadena del mirar sitúa al archimirante mirando cómo las dos mujeres y Pancracio miran a los mirados utilizando dos claves diferentes. Las mujeres ven la realidad fingida, los demonios, y saben que se trata de la "realidad real". Pancracio ve la ficción como realidad. En la intersección de las dos claves con que se interpreta el juego de los mirados reside la burla y la comicidad. El TeT sin mirantes no tendría gracia alguna. Y el engaño de Pancracio, si este mirante nesciente no se opusiera a las mirantes omniscientes, tampoco. El juego del TeT viene a servir de catalizador de la comicidad. La presencia del Estudiante como organizador del artificio es ineludible; sin él no se habría creado el espacio de la ficción necesaria para evitar un engaño inconexo y falto de la necesaria comicidad del entremés.

El TeT soluciona el problema planteado por la inesperada vuelta a casa de Pancracio. Por eso está plenamente integrado en la obra/marco. Sin el TeT podría surgir el enfrentamiento característico de la vida real. Con el TeT se evita la violencia y se procede a hacer triunfar la gloriosa burla del marido cornudo, que ha aceptado el papel de mirante sin saber que es nesciente, sin saber que no sabe, y ha permitido que el espectáculo funcione. La mezcla de los espacios del mirante y del mirado, con la supresión de las fronteras que separan al público del actor, es una nota muy teatral que en casos como el del entremés cervantino puede llegar hasta su desaparición. La fusión de vida y de ficción, de lo representado y de lo que viven los espectadores, es una condición que se repite con insistencia en estas formas de TeT utilizadas por Cervantes en sus comedias y en sus entremeses.

El estudio de algunas piezas dramáticas del *corpus* cervantino nos ha permitido descubrir cómo su autor juega incansablemente con la doble perspectiva que ofrecen la dramatización de la realidad y la de la ficción. Cervantes hace funcionar sus espacios dramáticos fingidos y los coloca en un nivel de realidad. Uno de los modos de asegurar la percepción real de lo representado es hacer surgir en escena ese segundo y, en algunos casos, ese tercer nivel de dramatización. El teatro cervantino, gracias a la utilización del TeT en sus proteicas manifestaciones, ofrece al espectador la vía para comprender los rasgos de lo fingido como partes integrantes de la realidad del espacio histórico. Y al mismo tiempo descubre la mecánica interior, la consistencia artificial y poética del texto, los medios y recursos existentes en la trastienda creadora del poeta para señalar el carácter lúdico, irreal, fingido, de lo que se ha empeñado él mismo en hacer pasar por realidad. Esa paradoja no es otra que la que subyace en todo acto literario. Cervantes ha construido formas de TeT en las que se diseña claramente la presencia escénica de un signo identificado expresamente como pieza teatral. En algunos casos,

mostrando algún ejemplo de las múltiples posibilidades que el TeT ofrece al escritor, ha recurrido a él utilizando algunos de sus elementos constitutivos, pero en todos los ejemplos lo ha usado para desplegar en escena esa doble y paradójica consistencia de lo teatral, la de representar lo real y la de descubrir el carácter fingido de esa misma representación.