

## El metateatro en la construcción de la tercera jornada de las comedias cervantinas

Leonor Fernández Guillermo  
(Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras)

La elección del tema de la construcción de los desenlaces, o finales, en las obras teatrales de Cervantes, parte de la investigación en marcha sobre una técnica compositiva en el teatro de Lope de Vega y de Calderón de la Barca, la cual toma como base lo expuesto por Vern G. Williamsen en un artículo leído en 1974: “La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro”. Williamsen estudió *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y algunos ejemplos de obras de Lope y de Guillén de Castro para explicar que en la construcción del desenlace dramático se utiliza la llamada “falsa cadencia” (889-891), la cual toma su nombre de la terminología musical y se refiere a una particular técnica de composición del tramo que conduce la acción hasta el final. Cuando ya bien avanzado el último acto de la obra, el desenlace se acerca, lo cual puede preverse, dice Williamsen, porque ha entrado una secuencia en romance, la conclusión se desvía introduciendo otra secuencia en un metro diferente, para presentar algunos detalles dramáticos más, retardando la conclusión. Mi estudio en proceso de alrededor de 35 obras de Lope y de Calderón ha empezado a demostrar que la técnica es bastante más compleja que lo expuesto por Williamsen.

Se presentaba ahora la oportunidad de estudiar a otro autor: Cervantes. Después de años de no acercarme al teatro cervantino, habría que comenzar por releer las ocho comedias publicadas en 1615, y poner atención en la manera como este escritor, crítico de las “nuevas modas” teatrales, arma los finales en sus ocho comedias, pertenecientes a la segunda etapa de su teatro, dominada por el triunfo de Lope (Arellano, 47). Al terminar la relectura de las ocho comedias confirmé lo dicho por Florencio Sevilla sobre el teatro cervantino:

cada una de las piezas conservadas supone una experiencia creativa nueva, una fórmula diferente de todas las demás, sin que sea posible reducir esta dramaturgia a receta genérica alguna. Antes al contrario, ofrece un semblante proteico, multiforme, donde se deja ver la tragedia, la tragicomedia y la comedia; y dentro de esta última, la de cautivos, de santos, caballerisca, de capa y espada (36).

En efecto, se trata de un teatro irreductible a recetas; cada pieza aporta un enfoque distinto y novedoso que pone de relieve la preocupación experimental; cada una de ellas entraña un universo singular.

Díez Borque, que sitúa a Cervantes como un dramaturgo “entre corrientes”, afirma que “para explicarnos su teatro hay que partir de su actitud y vinculación con el de Lope de Vega” (62); por su parte, Jean Cannavagio (1977, 448) lo considera un innovador que si bien no siguió cerradamente el teatro de su época, tampoco fue un mero discípulo del Fénix. Ambos críticos mencionan como rasgos del teatro cervantino el episodismo, es decir, que en su composición se aprecia una serie de secuencias episódicas asociadas mediante un complejo juego de correspondencias simbólicas (Cannavagio 1992, 58). Asimismo, añaden, lo caracteriza la ausencia de una acción concebida como un todo orgánico y la falta, salvo algunas excepciones, de una trama que encadene los sucesos sin

romper la continuidad dinámica. Las comedias de “cautivos”, por ejemplo, se perciben como una sucesión de situaciones, pero sin una línea de soporte que conduzca el desarrollo de un conflicto que vaya intensificándose paulatinamente, hasta llegar a su punto máximo y, poco a poco, camine hacia una solución en el desenlace. Las piezas cervantinas que, para su detrimento, han llegado a compararse con las mejores de Lope, corresponden a otra concepción de la acción dramática y, por tanto, hay que estudiarlas aparte y cada una en sí misma. Sevilla Arroyo (35) apoya esta idea y subraya la proclividad de Cervantes a la innovación experimental; sostiene que su producción dramática ofrece algunas constantes a la vez que ciertos componentes que entrañan una propuesta escénica que resulta parcialmente diferente y original. Mi propia lectura me lo confirma, y al proponerme estudiar cómo construye don Miguel los finales de sus obras, consideré que lo primero que tenía que hacer era observar la ordenación que da a las secuencias dramáticas a lo largo de cada pieza para, después, enfocarme en la estructura de la tercera jornada, pues es en ésta donde se traza el camino que nos lleva hasta el final. Es claro que el armado del desenlace en Cervantes no tiene nada que ver con el de la Comedia nueva. Pero, ¿hay algo que caracterice la estructura de sus terceras jornadas? ¿Existe algún común denominador en la manera de elaborar la última parte de las obras dramáticas cervantinas?

Al tratar de encontrar la respuesta a estas preguntas me fue necesario detenerme en el hecho de que en los textos teatrales de Cervantes salta a la vista el detalle de las acotaciones, la precisión al indicar la vestimenta, los objetos y su disposición, incluso los movimientos y la colocación de los personajes, lo que podríamos llamar la “coreografía” de las escenas; en una palabra, la faceta espectacular. Al respecto, Ignacio Arellano (52-53) hace recordar la obsesión cervantina por las dimensiones visuales de este teatro y la riqueza de elementos en el tratamiento dramático: para Cervantes, el arte y la vida deben mantener una relación de mutua dependencia, de recíprocos estímulos vivificantes. Cabe entonces preguntarse ¿cómo se presenta esa faceta espectacular? ¿En qué consiste y dónde se ubica? ¿Es en esta faceta espectacular donde se hallan esos elementos empleados para enriquecer el tratamiento dramático?

La atención enfocada en la construcción de las terceras jornadas de las comedias revela que es ahí donde Cervantes suele presentar una faceta espectacular que, si bien adquiere diferentes modalidades y dimensiones, según los elementos que la conformen, constituye el común denominador de los actos finales de sus comedias. De manera general podemos decir que consiste en la intercalación de cuadros compuestos por varias secuencias métricas, divididos en varias escenas que tratan de la representación teatral y de los elementos que ésta implica; son escenas que nos sitúan en el teatro dentro del teatro, el llamado metateatro, y que adquieren diversas modalidades, las cuales están determinadas por el tipo de recursos que emplean. Richard Hornby (31) clasifica las modalidades (o variedades) de lo metadramático en: 1. Teatro dentro del teatro, que contempla una representación teatral dentro de la comedia; 2. Ceremonia y/o ritual, fiesta o espectáculo dentro del teatro; 3. Representación de un papel dentro de otro papel; 4. Autorreferencia o intratextualidad, que pone en relación la dualidad drama-percepción.

Si en las terceras jornadas de seis de las ocho comedias publicadas en 1615, Cervantes intercala cuadros integrados por una o más de las variedades metateatrales identificadas por Hornby, me parece que podemos considerar el metateatro como una técnica de la que se sirvió nuestro dramaturgo para estructurar la parte final de la mayoría de sus obras. Con el propósito de mostrar cómo utiliza nuestro autor el metateatro he

elegido tres comedias: *La gran sultana*, *Pedro de Urdemalas* y *La entretenida*.<sup>1</sup> Para ello, se presenta primero la estructura de las terceras jornadas de cada una de estas obras, con el fin de ubicar las secuencias que componen los cuadros metateatrales. En seguida, se expone la manera como se desarrollan las modalidades propuestas por Hornby en las comedias estudiadas, señalando las particularidades que adoptan en el teatro cervantino.

**LA GRAN SULTANA.** Los 1085 versos de la tercera jornada se reparten en catorce secuencias métricas.

1. Estrofas heptasílabas más un endecasílabo suelto. 1877-1968
2. Redondillas (1969-2084)
- 3. Endecasílabos sueltos (2085-2180)<sup>2</sup>**
- 4. Quintillas (2181-2250)**
- 5. Romance (2251-2384)**
- 6. Letra cantada:** cabeza de dos hexasílabos más un endecasílabo (que funciona como estribillo), más dos estrofas de ocho versos más un endecasílabo (estribillo) cada una (2385-2404)
7. Quintillas (2405-2548)
8. Endecasílabos sueltos (2549-2574)
9. Quintillas (2575-2660)
10. Cuarteta de endecasílabos (2661-2664)
11. Romance (2665-2708)
12. Redondillas (2709-2720)
13. Romance (2721-2748)
14. Quintillas (2749-2893)

**15. Endecasílabos sueltos (2894-2961)**

En esta obra, el cuadro metateatral (388 versos en total), no es compacto, sino que se divide en dos partes. Las secuencias tercera a sexta (320 versos) y la secuencia décimo quinta y última (68 versos).

**LA ENTRETENIDA.** Los 1271 versos de la tercera jornada se reparten en doce secuencias métricas:

1. Soneto (1817-1830)
2. Redondillas (1831-1874)
- 3. Estrofas de 3 v. heptasílabos más un endecasílabo suelto (1875-2056)**
- 4. Redondillas (2057-2228)**
- 5. Endecasílabos sueltos (2229-2294)**
- 6. Romance con una seguidilla y tres coplas hexasílabas intercaladas (2295-2527)**
7. Tercetos (2528-2549)
8. Redondillas (2550-2609)
9. Romance (2610-2675)
10. Redondillas (2676-2815)
11. Estrofas de 3 v. heptasílabos más un endecasílabo suelto (2816-2863)
12. Redondillas (2864-3087)

El cuadro metateatral es compacto; lo componen las secuencias tercera a sexta (653 versos).

---

<sup>1</sup> Sigo las ediciones de Florencio Sevilla Arroyo (2001).

<sup>2</sup> Destaco en negritas las secuencias que abarcan el cuadro metateatral.

**PEDRO DE URDEMALAS.** Los 1054 versos de la tercera jornada se reparten en nueve secuencias métricas.

1. Quintillas (2127-2371)
2. Redondillas (2372-2391)
3. Romance (2392-2551)
4. Redondillas (2552-2691)
- 5. Quintillas (2692-2871)**
- 6. Redondillas (2872-2979)**
- 7. Romancillo hexasílabo (2980-2995)**
- 8. Redondillas (2996-3159)**
- 9. Endecasílabos sueltos (3160-3180)**

El cuadro metateatral es compacto: lo componen las cinco últimas secuencias métricas, de la quinta a la novena (489 versos).

1. Teatro dentro del teatro.

Esta modalidad, que consiste en incluir una representación teatral dentro de la obra, ofrece ciertas particularidades en el teatro de cervantino. Nuestro dramaturgo suele introducir el cuadro metateatral con una fase de preparación, en la cual se mencionan los elementos necesarios para llevar a cabo una representación: los actores, el ensayo, la música, la disposición del escenario, la escenografía. Es decir, “vemos” la planeación; sin embargo, la representación misma no llegaremos a verla, se queda en anuncio; o bien, se comienza, pero, por algún motivo, se interrumpe o, como sucede en *La entretenida*, el entremés que se prepara *parece* desarrollarse como parte de las escenas de la propia comedia. En esta obra, hay una breve introducción: Marcela pide licencia a su hermano Antonio, de parte de Cristina, para que los de casa (criados, fregonas, etcétera) hagan una fiesta, que deberá ser alegre, discreta, cortés (vv. 2057-2060). Tanto Francisco como Antonio quieren actuar en el baile:

Cristina            [...]  
                           que ha de ser baile cantado,  
                           al modo y uso moderno;  
                           tiene de lo grave y tierno,  
                           de lo meliflúo y flautado.  
                           Es lacayuno y pajil  
                           el entremés, y me admira  
                           de verle una tiramira  
                           que tiene de fregonil. (vv. 2069-2076)

Cristina se despide y llama a Torrente para acudir al ensayo (vv. 2201-2202).

En *Pedro de Urdemalas*, la llegada de los representantes nos ubica en el mundo de la gente de teatro. El rey ha pedido se prepare una comedia, y el “autor” los regaña porque no se han presentado a ensayar:

(Sale un AUTOR con unos papeles como comedia, y dos farsantes...)  
                           [...]  
 Autor    ¡Cuerpo de mí! ¡En veinte días

no se pudiera haber puesto  
 esta comedia? ¿Qué es esto? (vv. 2876-2878)  
 [...]
   
 y al ensayo es menester  
 que con perros y hurones  
 los busquen, y aun a pregones,  
 y no querrán parecer. (vv. 2884-2887)

En *La gran Sultana*, además del ensayo (que no hicieron por falta de tiempo), se menciona el arreglo del escenario con alfombras y almohadas. La acotación detalla el vestuario de gran lujo y los instrumentos musicales (v. 2084): “Salen los dos músicos y Madrigal con ellos, como cautivos, con sus amillas coloradas, calzones de lienzo blanco, borceguíes negros, todo nuevo, con vueltas sin lechuguilla, madrigal traiga unas sonajas, y los demás sus guitarras...”

Queda todo listo para que empiece el espectáculo.

La representación teatral en *La entretenida* comenzaría cuando aparecen Dorotea y Cristina como fregonas, esperando a sus amigas y comentando sobre sus señores y señoras: si cenan o no cenan, si son dadivosos sus amos y la ventaja de conocer las debilidades de sus amas:

Dorotea            [...]
   
                           que el ama de quien sabe su criada
   
                           tiernas fragilidades, no se atreve,
   
                           ni aun es bien que se atreva, a darle voces,
   
                           ni a reñir sus descuidos, temerosa
   
                           que no salgan a plaza sus holguras. (vv. 2280-2284)

Las dos mujeres parecen extender a una escena típicamente entremesil sus habituales conversaciones de criadas: critican a los señores, con lo cual parece que el entremés anunciado está ya representándose. Lo mismo sucede cuando, mientras los músicos cantan, Ocaña y Torrente sostienen una pelea al estilo rufianesco, en la que a Torrente le cortan las narices, con el consecuente alboroto general y la entrada del alguacil, que llega a poner orden. Pero Torrente declara que todo fue fingido (tiene sus narices), o sea, actuado:

Alguacil            De que todo sea comedia,
   
                           y no tragedia, me alegro. (vv. 2496-2497)

En esta obra, el teatro dentro del teatro es difuso: aunque la anuencia de Antonio para realizar un festejo en su casa (el “baile cantado”) marca claramente el comienzo del cuadro metadramático, los límites entre la representación del entremés que propone Cristina y las escenas entremesiles protagonizadas por los criados (Torrente y Ocaña) y por las fregonas (Dorotea y Cristina) son imprecisos. Estas escenas se efectúan como en un plano desdoblado donde los personajes, sin salirse de la “realidad” dramática de *La entretenida*, actúan en la representación propuesta para llevarse a cabo como parte de la fiesta.

## 2. Celebración-fiesta-espectáculo dentro del teatro



En esta fiesta, la actitud de Catalina se transforma: escuchar el romance sobre su propia historia, y después sobre la devoción amorosa que le profesa el Sultán, la ha rendido ante él. Con la canción y el baile termina la fiesta.<sup>4</sup>

Ya casi al final de la comedia se presenta la tercera parte de la fiesta espectáculo: cuando los lectores-espectadores de *La gran sultana* dejamos a Madrigal abordando el barco, nos reencontramos con Salec y Roberto, personajes que abrieron la obra en la jornada primera, y que ahora la cierran con una escena espectacular en homenaje a doña Catalina. La acotación describe tanto la escenografía como la coreografía y la música: Suenan chirimías; comienzan a poner luminarias; salen los Garzones del Turco por el tablado, corriendo con hachas y hachos encendidos, diciendo a voces: “¡Viva la gran sultana doña Catalina de Oviedo! ¡Felice parto tenga, tenga parto felice!” Salen luego Rustán y Mamí, y dicen a los Garzones:

Alzad la voz, muchachos; viva a voces  
la gran Sultana doña Catalina,  
gran sultana y cristiana, gloria y honra  
de sus pequeños y cristianos años,  
honor de su nación y de su patria,  
a quien Dios de tal modo sus deseos  
encamine, por justos y por santos,  
que de su libertad y su memoria  
se haga nueva y verdadera historia. (vv. 2953-2961)

En el teatro de Cervantes, la modalidad de teatro dentro del teatro y la de fiesta-espectáculo aparecen frecuentemente imbricadas, porque dentro de una representación casi siempre se incluyen música y baile. Así en *La entretenida*, el “entremés” es parte de la fiesta: los músicos llegan cantando un romance con seguidillas y coplas hexasílabas incluidas, mientras el barbero baila:

Entran los Músicos y el Barbero, danzando al son deste romance:

Músico	De los danzantes la prima es este barbero nuestro, en el compás acertado, y en las mundanzas ligero. (vv. 2295-2298) [...]
Ocaña	Toquen unas seguidillas, y entendámonos... (vv. 2311-2312) [...]

---

<sup>4</sup> De los 538 versos restantes de la tercera jornada (muy atomizada), repartidos en siete secuencias métricas, unos 470 (seis secuencias métricas) se dedican a resolver el asunto de Zelinda y Zaida (en realidad, Lamberto y Clara) y la confusión creada por sus cambios de identidad. La acción dramática abre aún espacio para que Clara relate su cautiverio (romance 2665-2708), y para que Lamberto justifique su disfraz femenino (romance 2721-2893). Catalina acaba arreglando el asunto pidiendo al sultán case a Zaida (Clara) con “Zelinda” (Lamberto). Y lo más importante, anuncia que está embarazada: la alegría no podría ser mayor, y el final feliz estaría aquí. Sin embargo, la comedia no ha concluido.

Músico            madre, la mi madre,  
                       guardas me ponéis;  
                       que si yo no me guardo,  
                       mal me guardaréis.            (vv. 2319-2322)  
                       [...]

En *Pedro de Urdemalas* la fiesta es breve y marca un compás de espera: la reina y el rey conversan mientras comienza la comedia que preparan los representantes. Se anuncia luego a los músicos (v. 2968), que cantan un romancillo hexasílabo (vv. 2980-2995) alusivo al “gusto” del rey por las gitanas y a los celos de la reina, pero que también funciona como recapitulación del encuentro del monarca con Belica.

Músicos            Bailan las gitanas ;  
                       míralas el rey;  
                       la reina, con celos,  
                       mándalas prender.  
                       Por Pascua de Reyes  
                       hicieron al rey  
                       un baile gitano  
                       Belica e Inés... (vv. 2980-2987)

### 3. Representación de un papel dentro de otro papel

En ninguna de las comedias cervantinas elegidas para mostrar el metateatro como técnica de construcción de las jornadas finales, se encuentran personajes que representen a otros personajes; sólo llegan a mencionar su deseo de actuar, o bien participan como recitantes siendo ellos mismos. Pero sí encontramos ideas sobre el significado del oficio de actor: las cualidades deseables para ejercerlo y la necesidad de profesionalizarlo. Así, cuando en *La entretenida* se prepara el entremés-fiesta, Francisco dice que él hará su “figura” (actuará como él mismo), y Antonio se considera “valiente recitante”. En las escenas entremesiles, vemos a Dorotea y Cristina muy en su papel de criadas juzgando los defectos y “fragilidades” de sus patrones. Torrente y Ocaña se comportan más como rufianes de entremés que como sirvientes de señores:

Torrente            ¡Ay narices derribadas  
                           y tendidas por el suelo!  
                           Pero toma esta respuesta:  
                           *de Tarpeya mira Nero.* (vv. 2400-2403)

Por otra parte, Madrigal (*La gran Sultana*), sin caracterizarse como otro personaje, sale al escenario como recitante para relatar en romance la historia de doña Catalina y su cautiverio (2251-2342): “En un bajel de diez bancos, / de Málaga, y en invierno, / se embarcó para ir a Orán/ un tal Fulano de Oviedo, / hidalgo pero no rico...” (vv. 2251-2255).

Es Pedro de Urdemalas, protagonista que da nombre a la comedia, el personaje que una vez declarado su deseo de convertirse en actor, expone las condiciones para desempeñar un papel en el teatro. Él comenzará adoptando otro nombre:

Pedro Sin duda, he de ser farsante,  
y haré que estupendamente  
la fama mis hechos cante,  
y que los lleve y los cuente  
en Poniente y en Levante.  
Volarán los hechos míos  
hasta los reinos vacíos  
de Policea, y aún más,  
en nombre de Nicolás,  
y el sobrenombre de Ríos (vv. 2811-2820)  
[...]

Asegurada ya la oportunidad que le ha ofrecido el “autor” de la compañía responsable de montar la comedia para los reyes, Pedro continúa creando su propia figura de comediante; será capaz, dice, de encarnar cualquier personaje:

Pedro Ya podré ser patriarca,  
pontífice y estudiante,  
emperador y monarca:  
que el oficio de farsante  
todos estados abarca;  
y aunque es vida trabajosa,  
es, en efecto, curiosa,  
pues cosas curiosas trata,  
y nunca quien las maltrata  
dará nombre de ociosa (vv. 2861-2871)

Aunque no veremos a Pedro, o más bien a Nicolás de los Ríos, desempeñar un papel en la comedia que ensayan, será él el portavoz de dos importantes aspectos del quehacer teatral: los requisitos que debe cumplir un buen actor y la prueba que debe pasar para probar que es un profesional. Ya aceptado en el gremio, expone una especie de “manual” del buen recitante:

Sé todo aquello que cabe  
en un general farsante;  
sé todos los requisitos  
que un farsante ha de tener  
para serlo, que han de ser  
tan raros como infinitos.  
De gran memoria, primero;  
segundo, de suelta lengua;  
y que no padezca mengua  
de galas es lo tercero.  
Buen talle no le perdono,  
si es que ha de hacer los galanes;  
no afectado en ademanes,  
ni ha de recitar con tono.

Con descuido cuidadoso,  
 grave anciano, joven presto,  
 enamorado compuesto,  
 con rabia si está celoso.  
 Ha de recitar de modo,  
 con tanta industria y cordura,  
 que se vuelva en la figura  
 que hace de todo en todo.  
 A los versos ha de dar  
 valor con su lengua experta,  
 y a la fábula que es muerta  
 ha de hacer resucitar.  
 Ha de sacar con espanto  
 las lágrimas de la risa,  
 y hacer que vuelvan con [p]risa  
 otra vez al triste llanto.  
 Ha de hacer que aquel semblante  
 que él mostrare, todo oyente  
 le muestre, y será excelente  
 si hace aquesto el recitante. (vv. 2894-2927)

Y solicita al rey que examine primero la habilidad y experiencia de quien pretenda actuar en una comedia:

Y es que, pues claro se entiende  
 que el recitar es oficio  
 que a enseñar, en su ejercicio,  
 y a deleitar sólo atiende,  
 y para esto es menester  
 grandísima habilidad,  
 trabajo y curiosidad,  
 saber gastar y tener,  
 que ninguno no le haga  
 que las partes no tuviere  
 que este ejercicio requiere,  
 con que enseñe y satisfaga.  
 Preceda examen primero,  
 o muestra de compañías,  
 y no por su fantasía  
 sea autor un panadero.  
 Con esto pondrán la mira  
 a esmerarse en su ejercicio:  
 que tanto es bueno el oficio,  
 cuanto es el fin a que aspira. (vv. 3068-3087)

El metateatro, según Catherine Larson (1013), reúne conceptos de autoconciencia dramática; esta afirmación viene muy a propósito de Pedro de Urdemalas como personaje

metateatral: al convertirse en Nicolás de los Ríos parece comportarse como si siempre hubiera sido una “figura” dramática, aun antes de que Cervantes lo convirtiera en protagonista de su comedia.

#### 4. Autorreferencia o intratextualidad

Al hacer que los personajes de sus comedias se refieran a ellos mismos como personajes, a los sucesos de la trama de la cual forman parte y/o a la comedia que como lectores-espectadores presenciamos, Cervantes nos propone otra perspectiva de la obra. Para ello desmonta la construcción de la pieza y muestra por separado los diversos elementos que la componen, planteando así una reflexión valorativa sobre la escritura del texto dramático (Villarino, 913) y sus contenidos: el tema, el argumento, la trama, los personajes; y también sobre todo aquello que implica la práctica teatral en cuanto representación ante un público: los actores, el escenario, la escenografía, la coreografía, la música, los espectadores. En las tres obras cervantinas que abordamos en este trabajo, la modalidad autorreferencial presenta, entonces, dos aspectos: el de la escritura de la comedia y sus contenidos, y el del espacio teatral, que abarca tanto el escenario como el público y el lugar que éste ocupa en el corral de comedias.

El primer aspecto de la autorreferencialidad lo vemos en la última secuencia de *La gran Sultana*, que completa el cuadro metateatral (endecasílabos sueltos, vv. 2894-2961) y da fin a la obra. Madrigal habla de su experiencia en los sucesos vividos con la gran Sultana y predice las preguntas que le harán al llegar a España:

[...]  
 “Diga, señor cautivo, por su vida:  
 ¿es verdad que se llama la Sultana  
 que hoy reina en la Turquía, Catalina,  
 y que es cristiana, y tiene don y todo,  
 y que es de Oviedo el sobrenombre suyo?” (vv. 2908-2912)  
 [...]

Su respuesta será escribir una comedia y actuar su propio papel: se configura a sí mismo como el poeta que llevará a la escena la historia de doña Catalina:

¡Oh, qué de cosas les diré! Y aun pienso,  
 pues tengo ya el camino medio andado,  
 siendo poeta, hacerme comediante  
 y componer la historia de esta niña  
 sin discrepar de la verdad un punto,  
 representando el mismo personaje  
 allá que hago aquí [...] (vv. 2913-2919)

Los dos versos finales de Rustán y Mamí confirman la futura composición sobre la vida de doña Catalina,

honor de su nación y de su patria,  
 a quien Dios de tal modo sus deseos  
 encamine, por justos y por santos,

que de su libertad y su memoria  
se haga nueva y verdadera historia. (vv.2957-2961)

Los personajes de *La gran sultana* trazan intratextualmente el prospecto de la comedia que, al llegar a este punto final, los lectores-espectadores ya conocemos, y que, por tanto, podemos evocar en retrospectiva.

El segundo aspecto de la autorreferencialidad se aprecia cuando los personajes se ubican en el escenario teatral, desde el cual supervisan la representación que se ha preparado, o desde donde se dirigen al público espectador ahí reunido para verla. Al imaginarse Madrigal a sí mismo como el escritor de la historia de doña Catalina (*La gran Sultana*), piensa también en la recepción de su obra: cómo lo verán en el corral de comedias, especialmente el grupo de mosqueteros, ese público de comportamiento particularmente escandaloso, pero que quedará admirado cuando aparezca en el tablado:

[...] ¿Ya es barro, Andrea,  
ver al mosqueterón tan boquiabierto,  
que trague moscas, y aun avispas trague,  
sin echarlo de ver, sólo por verme?  
Mas él se vengará quizá poniéndome  
nombres que me amohínen y fastidien. (vv. 2919-2924)

Al enfocarse en su propia percepción de la experiencia vivida, Madrigal mira los sucesos desde el texto dramático (intratextualidad) y los proyecta hacia el futuro probable en el que se escenificará la comedia que él mismo compondrá y representará sobre el tablado de un corral de Madrid: “Cuando un drama, que es al fin de cuentas un medio de percepción, se enfoca en la percepción, se hace reversible, se vuelve sobre sí mismo, hasta mostrarnos sus forros más recónditos, o mostrárenos todo desnudo” (Albuissech, 339).

También en *La entretenida* y en *Pedro de Urdemalas* algunos personajes son a la vez espectadores, como Antonio y Francisco, y como los reyes. O son eventuales “recitantes” que observan al público desde el escenario de la supuesta representación, como Cristina: *Asómase a la puerta del teatro y dice* [a los actores], “Pónganse todos bien que ya salimos” (v. 2233). Cardenio parece mirar hacia el patio del corral y comenta que “No es muy mala la entrada”, o sea, hay buena cantidad de público (v. 2242). Y cuando ya el alguacil y el corchete se han retirado del lugar, Torrente se dirige a los mosqueteros para consultarles quién debe ganar la disputa por Cristina, Ocaña o él:

Torrente      Preguntar quiero otra vez,  
mis señores mosqueteros,  
quién ha de llevar la gala  
de los trocados pañuelos.  
Pensadlo para otra vez,  
que en este sitio saldremos  
con preguntas más agudas,  
con entremeses más buenos. (vv. 2512-2519)

Como Torrente, quien parece salir un momento de la representación, y rompiendo la ficción invade el espacio teatral para hablar al público y prometer mejores entremeses,

también Pedro de Urdemalas, situado en el tablado se dirige a “vuestas mercedes”, los espectadores, para anunciar que no todos podrán ver la gran comedia que está a punto de comenzar:

Ya ven vuestras mercedes que los reyes  
 aguardan allá dentro, y no es posible  
 entrar todos a ver la gran comedia  
 que mi autor representa, que alabardas  
 y lancineques y frinfrón impiden  
 la entrada a toda gente mosquetera.  
 Mañana, en el teatro, se hará una,  
 donde por poco precio verán todos  
 desde principio al fin toda la traza,  
 y verán que no acaba en casamiento. (vv. 3160-3169)

Nosotros, lectores-espectadores de la obra, quedamos excluidos, pero recibimos la promesa de otra comedia: una sin impertinencias ni finales esperados. La mención de la comedia que se escenificará al día siguiente parece revelar la autoconciencia sobre el tipo de comedia que Cervantes nos ha ofrecido: en voz del nuevo comediante Nicolás de los Ríos, plantea su rechazo a las convenciones teatrales de su época.<sup>5</sup>

En este trabajo he intentado mostrar cómo Cervantes emplea el metateatro en la construcción de la tercera jornada de la comedia, la cual constituye el tramo que nos conduce hasta el final. Al utilizar esta técnica en la última parte de la obra, Cervantes manifiesta su voluntad de abrir, cerca de la conclusión, una especie de paréntesis para enfocar la atención del lector-espectador en la condición artística de su obra y en la postura crítica que, como escritor, adopta ante el texto dramático. Sin salirse de la acción, difumina las fronteras entre la ilusión y la realidad y, desde esa intersección, antes de llegar al final, nos ofrece otro punto de vista del quehacer teatral: uno desde la cual podemos apreciar todos los elementos que el dramaturgo pone en juego, haciéndonos así conscientes de su estrategia compositiva, de su propósito de experimentar, como dice Villarino (913), con todos los “artificios de la dramaturgia”.

---

<sup>5</sup> El estudio del metateatro también puede contemplar la puesta en escena de las comedias autoconscientes. Esto podría incluir un análisis del conflicto entre las convenciones teatrales de la época y su subversión en muchos metadramas del Siglo de Oro. O podría extenderse a una discusión de la parte final de la comedia, específicamente cuando los personajes –los actores—hablan con el público en los últimos versos del drama (Larson, 1019).



## Obras citadas

- Albuissech, Lourdes. “Mezclar verdades con fabulosos intentos”: metateatro y aporía en *El gallardo español* de Cervantes. *Anales Cervantinos* XXXVI, 2004. 329-344. <https://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/106/106>
- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Cannavagio, Jean. *Cervantes dramaturgue. Un theatre a naitre*, Paris: Puf, 1977.
- “Introducción”. En Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel, Pedro de Urdemalas*. Madrid: Clásicos Taurus, 1992. 9-68.
- Díez Borque, José María. *El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1988.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Cranbury. New Jersey: Associated University Presses, 1986.
- Larson, Catherine. “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”. En Antonio Vilanova ed. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1989). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. 1013-1019. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5x494>
- Sevilla Arroyo, Florencio. “Fortunas y adversidades de un dramaturgo”. En Florencio Sevilla, “Introducción”, Miguel de Cervantes, *Comedias* (I). Madrid: Castalia, 2001 3 vols.
- Villarino, Marta. “La metateatralidad en entremeses de Cervantes y su escritura”. En Alicia Parodi, Julia D’Onofrio, Juan Diego Vila coords. *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Buenos Aires: Universidad Nacional Mar del Plata, 2006. 909-914. [https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg\\_2006/cg\\_2006\\_108.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_2006/cg_2006_108.pdf)
- Williamsen, Vern G. “La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro”. En Maxime Chevalier, Francois López, Joseph Pérez y Noël Salomon eds. *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1974). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. 883-891. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/actas-del-quinto-congreso-internacional-de-hispanistas--celebrado-en-bordeaux-del-2-al-8-de-septiembre-de-1974/>