ESTUDIO GENÉRICO Y METATEATRALIDAD EN *EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS*

Laureano Corces

Fairleigh Dickinson University, EE.UU.

A partir del Renacimiento, se empieza a desarrollar una dramaturgia con mayor conciencia de si misma. En el caso particular de Cervantes, encontramos, incluso en el teatro breve, la presencia de la metateatralidad y también se vislumbra una nueva relación entre los elementos cómicos y trágicos como parte fundamental del argumento. Es decir, la obra teatral se convierte en un elogio del teatro mismo, sirve para subdesarrollar el elemento representativo del arte dramático. Al estudiar la relación entre lo cómico y lo trágico, al igual que referencias al teatro dentro de la obra teatral, este estudio se centra en elementos propios de los inicios de la modernidad. Así, la actitud autorreflexiva por parte del autor que resulta en un teatro innovador marca una ruptura con el repertorio de obras anteriores donde no figuran las preocupaciones de un dramaturgo que cuestiona su propio género en el mismo momento que plasma la acción dramática. En "El Retablo de las maravillas", Cervantes, como pionero de la dramaturgia moderna universal, incluye un discurso sobre el teatro dentro de la misma obra. Irene Andrés-Suárez comparte esta opinión:

> "La reflexión artística, técnica, conscientemente utilizada por el autor y los personajes de la obra teatral, no ha existido siempre, surge en la civilización occidental a partir del s. XVI. Cervantes es, como ya dijimos, el primer dramaturgo español que utiliza estas técnicas."

A continuación, en su análisis, incluye una cita de Carlos Arboleda:

> "Los personajes cervantinos hacen metateatro y dicen, dentro de su mismo texto representacional, que lo que hacen es teatro (comedia) y algunas veces dan su opinión acerca de lo que significa la operación de hacer comedia y su relación con la realidad" (22).

En el entremés que aquí estudiamos, por ejemplo, la metateatralidad se

ACTAS XXXVIII (AEPE). Laureano COREES. Estudio genérico y metateatralidad en «El...
Centro Virtual Cervantes

evidencia de varias maneras incluyendo la presencia del teatro dentro del teatro y también con diálogo que ofrece una preceptiva teatral. En ambos casos, estos útiles dramáticos exigen una actitud crítica por parte del público, o del lector, frente a la obra. Más adelante, nos detendremos en los pormenores del empleo de la metateatralidad para mejor comprender su función en "El Retablo."

Ahora bien, no debemos olvidar que la autorreferen-cialidad, un elemento esencial de la modernidad del teatro de Cervantes, nace en el teatro renacentista en obras con un desarrollo dramático que frecuentemente establece una nueva relación entre la comedia y la tragedia. Es decir, incluir referencias al arte dramático dentro de la obra teatral está íntimamente relacionado con el juego genérico. Este término se refiere a la relación entre lo cómico y lo trágico, o bien a discursos sobre estos géneros dentro de la obra. A partir del siglo XVI, poco a poco se irán borrando los límites entre lo cómico y lo trágico, anteriormente percibidos como opuestos, hasta llegar a una síntesis, culminando en la *comedia* del Siglo de Oro. La mezcla de lo cómico con lo trágico se relaciona con la reflexión consciente por parte del autor, ya que emplea los géneros como útiles en el momento de forjar la acción dramática.

Así, en el caso específico de "El Retablo de las maravillas", Cervantes emplea lo cómico para tratar un tema serio: la creación de una identidad nacional. Se vale de elementos carnavalescos en una obra que borra los límites entre la realidad y la ficción. Aquí, lo cómico impera en ambos niveles de la representación, me refiero a la "parte encuadrada", lo que sucede en el retablo de las maravillas, y a la "parte encuadrante", la acción principal de la obra. No obstante, el tratamiento cómico en ambos niveles de la representación es interrumpido con la inclusión de un signo del poder, la llegada del furrier. Así, además de emplear lo cómico para tratar un tema serio, Cervantes yuxtapone el símbolo del poder de la monarquía al mundo carnavalesco de la Chirinos y Chanfalla. Luego nos detendremos para analizar la función de lo cómico en el entremés, ya que es un elemento fundamental del juego genérico.

Metateatralidad en "El Retablo..."

Antes de analizar los elementos metateatrales en "El Retablo" vale la pena hacer algunas observaciones generales sobre la metateatralidad. La definición de Richard Hornby ofrece un punto de partida para el estudio de la metateatralidad. Para él las manifestaciones de lo metadramático incluyen: la obra dentro de la obra, la ceremonia dentro de la obra, la representación de un

ACTAS XXXVIII (AEPE). Laureano COREES. Estudio genérico y metateatralidad en «El...
Centro Virtual Cervantes

papel dentro de otro papel en la obra, la referencia literaria dentro de la obra teatral, y la autorreferencia dentro de la obra (32). La lista no agota las posibilidades de la metateatralidad, ya que este término se refiere al doble reflejo que tiene lugar al existir una representación dentro de otra representación y las posibilidades de este doble-reflejo son múltiples. Incluso, existe la opinión que plantea Patrice Pavis que toda representación teatral es de por sí metateatral, ya que la puesta en escena es una reflexión sobre el texto escrito. Ahora bien, la representación que ofrece la puesta en escena de la obra escrita no es siempre evidente para el público, es decir si el público no conoce el texto escrito y solo se enfrenta a la representación no ha contemplado el doble-reflejo de la meteatralidad. Es decir, el público no vive la experiencia de la metateatralidad según la define Pavis al no ser que se trate de un texto conocido. Si no se conoce el texto que se está representando, la metateatralidad que supone representar la puesta en escena con sus orígenes en la obra escrita, tan sólo existe como mecanismo interno de la puesta en escena, conocida por el autor, el director y los actores pero no compartida por el público. Entonces, nos parece justa la lista de Richard Hornby como un buen comienzo para analizar la metateatralidad explícita en obras dramáticas que emplean este recurso.

No obstante, también podemos hablar de una metateatralidad implícita en el mismo género dramático del entremés. No olvidemos que el teatro cómico breve conocido como el entremés llenaba los entreactos de una comedia. Así, el espectáculo de la *comedia* transcurría con mayor continuidad, sin un intermedio en que cesara por completo la representación dramática. El modo en que se representaba el entremés como acompañante, u obra intercalada, se acerca a la idea de una obra dentro de la obra y aunque desligado de la acción principal de la *comedia*, sí se trata de una representación teatral que históricamente se insertaba dentro de un marco dramático mayor. En este sentido el entremés guarda relación con los recursos metateatrales que generalmente se encuentran dentro de una misma obra teatral.

Además, están presentes algunas de las manifestaciones de lo metateatral que hemos listado. A principios de la obra, nos encontramos con Chanfalla y la Chirinos mientras estos personajes planifican el embuste del retablo de las maravillas. El diálogo expone los nombres de estos personajes y deja ver claramente lo que están tramando. Poco después, la Chirinos se convierte en la Autora de la representación para los personajes del pueblo quienes asisten al falso espectáculo y Chanfalla se autodenomina Montiel, dice:

"Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el Retablo de las

ACTAS XXXVIII (AEPE). Laureano COREES. Estudio genérico y metateatralidad en «El...
Centro Virtual Cervantes

> Maravillas: hanme enviado a llamar de la corte los señores cofrades de los hospitales, porque no hay autor de comedias en ella, y perecen los hospitales, y con mi ida se remediará todo" (103).

Aquí se trata del desarrollo de un papel dentro de otro papel. Al desdoblarse de esta manera los papeles de Chanfalla y Chirinos se perciben como más reales por el contraste que se establece con los papeles ficticios que ambos personajes encarnan. Además, aquí se emplea la meteatralidad con fines irónicos, ya que el público que asiste a una representación está conciente del desdoblamiento de los personajes como parte esencial del embuste, mientras que los otros personajes de la obra no saben que los están engañando.

En este entremés lo esencial del argumento, el retablo que se emplea para engañar al público dentro de la obra que la encuadra, es una manifestación de lo metateatral. Montiel anuncia las maravillas del retablo que tan sólo podrán ser contempladas por aquellos que no tengan sangre de converso o aquellos que sean hijos legítimos. Generalmente, el uso del teatro dentro del teatro hace que la obra encuadrante parezca más real que la obra encuadrada, ya que el desdoblamiento fija la atención del público en la obra encuadrada como representación teatral mientras que la obra encuadrante se percibe como parte de la realidad. En el caso específico del "Retablo" el hecho que la obra encuadrada sea un timo magnifica el efecto de percibir la obra encuadrante como más real. El retablo de las maravillas es un espacio vacio donde los enunciados de Chirinos y Chanfalla sugieren la acción. El público engañado es víctima de los prejuicios de la pureza de sangre y por ello fingen ver lo que la palabra señala como presente. Incluso, podemos decir que llega un momento en que una especie de histeria colectiva borra los límites entre el fingimiento y una verdadera creencia en las cosas que el público engañado dice haber visto. Las palabras que emplea Foucault para hablar de la narrativa cervantina en *El Quijote* también definen la modernidad del diálogo referente a la obra dentro de la obra en el *Retablo*. El crítico francés señala que: "los signos del lenguaje ya no tienen más significado que la ficción que representan. La palabra escrita y las cosas ya no se asemejan" (48).

Así, la conexión que se establece entre la obra encuadrante y la obra encuadrada es una basada en el lenguaje. Como la obra encuadrada no existe, la ilusión de su realidad se basa en las sugerencias de los enunciados de la obra encuadrante. Chirinos y Chanfalla se basan en el antiguo testamento, con sus alusiones a Sansón y luego a Herodías, y también en la cultura popular con su referencia a los toros. Aunque la acción que describen es una mezcla de elementos, de lo bíblico junto con asuntos disparatados, tiene lugar una inversión en el momento de la recepción: debido a la importancia que se le

ACTAS XXXVIII (AEPE). Laureano COREES. Estudio genérico y metateatralidad en «El...
Centro Virtual Cervantes

daba a la pureza de sangre todos contemplan las maravillas del retablo como si se tratara de un asunto de gran gravedad. Incluso, podemos decir que ya que la obra encuadrante es una burla continua, la obra encuadrada, con sus referencias bíblicas, parece un asunto provisto de mayor seriedad. Además, la percepción del público es de gran importancia, ya que no ver la acción de la obra encuadrada tacha al individuo dentro de la sociedad española de la época.

Chanfalla presenta la obra con las siguientes palabras:

> "¡Atención, señores, que comienzo! ¡Oh tú, quien quiera que fuiste, que fabricaste este Retablo con tan maravilloso artificio, que alcanzó renombre *de las Maravillas* por la virtud que en el se encierra!"

Estas palabras anuncian lo que se supone acontecer en el retablo de una manera bastante diferente a la realidad chocarrera de los personajes rústicos en la obra encuadrante. Chanfalla describe la acción de la obra representada en el retablo como algo maravilloso, incluso virtuoso. En cambio, estas palabras no se podrían emplear para describir lo que sucede en el discurso banal de la obra encuadrante. Sin embargo, la descripción que ofrece Chanfalla es irónica, ya que se refiere a una acción que no existe, a un vacio, e incluso las palabras que llenan este vacío describen asuntos disparatados. Por otra parte, existe cierta ironía al aludir a pasajes del Antiguo Testamento, ya que este conjunto de libros sagrados tiene menor importancia para los cristianos que para los judíos que son precisamente los que se supone no pueden ver la representación.

Además, aquí tenemos un ejemplo de cierta irreverencia hacia la Biblia que corre paralelamente al desdén por los clásicos, un elemento que Habermás ve como clave en su definición de la modernidad. Al hablar del Siglo de las Luces en Francia, Habermás señala lo que el percibe como innovaciones durante este período que son pruebas de la modernidad en el s. XVIII, entre ellas dice que "La fascinación que los clásicos del mundo antiguo ejercían sobre el espíritu de tiempos posteriores se disolvió por primera vez con los ideales de la Ilustración francesa". Sin embargo, la fascinación de la cual Habermas habla ya había desaparecido en el Siglo de Oro español. Tenemos el ejemplo patente de Lope de Vega cuando dice: "...cuando he de escribir una comedia, encierro los preceptos con seis llaves; saco a Terencio y Plauto de mi estudio, para que no me den voces, que suele dar gritos la verdad en libros mudos, y escribo por el arte que inventaron los que el vulgar aplauso pretendieron, porque, como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto" (Sánchez Escribano, 155) también consideramos el empleo de los pasajes bíblicos junto con referencias a la cultura popular y

ACTAS XXXVIII (AEPE). Laureano COREES. Estudio genérico y metateatralidad en «El...
Centro Virtual Cervantes

otros asuntos disparatados como indicio de una nueva actitud que nace con el Renacimiento donde el pasado se reevalúa.

En todo caso, en esta obra el empleo del teatro dentro del teatro es altamente innovador. Ya Cervantes había experimentado con el teatro dentro del teatro y según López de Abiada "la primera obra *moderna* en la que aparece el fenómeno del metateatro es la obra cervantina titulada *Los baños de Argel* de 1585" (33). Ahora bien, la originalidad del recurso metateatral en el "Retablo..." radica precisamente en que Cervantes pone en evidencia un vacío. Subraya un espacio que se emplea para el engaño y la obra consiste principalmente en la reacción que tiene el público dentro de su obra ante las proyecciones verbales que se hacen. Se trata de un entremés que hace reír, pero el mensaje de Cervantes es serio: la honra, la limpieza de sangre, el qué dirán, crean imágenes irreales, son pura ficción. Ahora bien, estas ficciones tienen efectos reales en el comportamiento de las gentes. Los estudios semióticos de Anne Ubersfeld señalan que el teatro dentro del teatro significa lo verdadero. Su observación nos ayuda a comprender el propósito de Cervantes: la creación de una identidad social llena un vacio. Así las proyecciones que hace el público sobre el escenario del retablo no son nada más que las mismas que hace el pueblo al definir su propia identidad. La obra muestra que esta definición no es nada más que un conjunto de humo y sombra.

Detalles sobre el mundo del espectáculo dentro del entremés

Además de emplear los recursos de la metateatralidad que acabamos de examinar, en esta obra Cervantes hace múltiples referencias a los detalles relacionados con la puesta en escena teatral. A principios de la obra hallamos un diálogo entre Chanfalla y Chirinos donde discuten sobre la decisión de emplear a Rabelín. Lo que un público normalmente no ve, el hecho de contratar a un actor para ampliar la compañía, se muestra aquí. Al igual que los recursos metateatrales esta inclusión en la obra ayuda a hacer la percepción de la obra encuadrante más real. Incluso, Cervantes subraya la diferencia entre esta escena y las escenas del retablo que sólo existen en la palabra. Al hablar de Rabelín, Chanfalla se refiere a su pequeña estatura y delgadez diciendo: "Si os han de dar la parte a medida del cuerpo, casi será invisible." Ahora bien, aquí se establece el contraste entre lo visible y lo invisible, ya que el comienzo de la obra muestra una acción visible y luego lo que se supone suceder en el Retablo es invisible.

Más tarde en el entremés hallamos un diálogo en que la Chirinos exige dinero por la representación del Retablo de las Maravillas. Cervantes muestra

ACTAS XXXVIII (AEPE). Laureano COREES. Estudio genérico y metateatralidad en «El...
Centro Virtual Cervantes

el lado empresarial del espectáculo teatral cosa que normalmente no se representa por pertenecer al mundo real, es una referencia a la realidad económica con la cual se enfrenta todo espectador antes de entrar en la fantasía que se expone sobre el escenario. Así, el público real contempla una escena teatral en la que el público de la representación, es decir los personajes de la obra, se encuentran en una situación análoga a la suya.

Incluso en el "Retablo" se discute el espacio de la representación para la obra dentro de la obra. Se llega a la conclusión que la casa de Juan se presta para la representación del retablo. Parece tener la comodidad, incluso las dimensiones necesarias, para montar el espectáculo. La inclusión de estos detalles sobre el mundo del espectáculo le da mayor relieve a la obra encuadrante como una continuación del mundo real al cual pertenece el público real. Así, Cervantes logra borrar los límites entre la ficción de la representación teatral y la realidad.

Los elementos cómicos dentro de la obra

Los elementos cómicos en este entremés son el resultado de juegos de palabras y escenas paródicas que recuerdan el mundo al revés del carnaval. Así palabras en latín se prestan para el equivoco, por ejemplo, cuando Benito Repollo confunde el *ante omnia* por el nombre personal de Antonio. Los mismos nombres de los personajes aluden a los reversos tan típicos del mundo carnavalesco. Así, cuando Juan Castrado dice: " Juan Castrado me llamo, hijo de Antón Castrado y de Juana Macha" la palabra se emplea para subvertir los papeles sexuales tradicionales. En este ejemplo, la mujer se convierte en macha y el hombre es desvirtuado de su poder sexual por ser un castrado. No olvidemos que la confusión de identidad sexual es frecuente en las fiestas del carnaval.

La burla en el "Retablo" se comprende mejor al considerar la evolución del entremés, según Catalina Buezo "la comicidad burda de los primitivos entremeses en prosa se basaba en la burla sufrida por el bobo y tramada por un personaje inteligente" (p.17). Aquí los personajes perspicaces son Chirinos y Chanfalla y los bobos son los personajes del pueblo. Ahora bien, no olvidemos que los personajes del pueblo a quienes Chirinos y Chanfalla engañan son individuos de cierto rango, entre ellos está el Gobernador y el alcalde y otros personajes de cierta posición. Así los pícaros que han montado el retablo son más listos que las personas que tienen poder en el pueblo. El embuste funciona debido a la rigidez de estas personas en lo que se refiere a los códigos sociales, primero que nada, todos aceptan el código del honor hasta

ACTAS XXXVIII (AEPE). Laureano COREES. Estudio genérico y metateatralidad en «El...
Centro Virtual Cervantes

tal grado que se ciegan, segundo existe un gran temor de salirse del grupo, de afirmar algo distinto a lo que piensa la mayoría.

Cervantes escoge el género cómico para desarrollar un tema que también puede tratarse trágicamente. Al emplear el género que hace reír reevalúa con postura crítica el código del honor. Al final de la obra cuando llega el furrier se yuxtapone el mundo del poder oficial con los acontecimientos de la farsa que han montado Chirinos y Chanfalla. De hecho, en este entremés se juntan dos tipos de final típicamente utilizados para concluir los entremeses, Catalina Buezo aclara sobre el asunto: "A principios del siglo empieza a generalizarse la costumbre de acabar los entremeses con bailes. Cervantes opta asimismo en sus piezas por el final feliz, con música o canto y baile, sustituyendo al clásico aporreo (o fin a "palos")" (15). Sin embargo, aquí nos encontramos con un final donde el sobrino de Benito Repolla baila una zarabanda justo cuando entra el furrier y luego agrede a los ahí presentes. A pesar del tratamiento cómico típico del entremés, no podemos olvidar que las cuchilladas por parte del furrier a los que contemplaban el embuste del Retablo de las maravillas no son nada más que una posible versión de un asunto más grave. En la España de la época la obsesión por la limpieza de sangre tuvo resonancias trágicas en las vidas de su gente.

Obras citadas

Buezo, Catalina. "Introducción" en *Teatro breve de los Siglos de Oro: antología.* Madrid: Castalia, 1992.

Cervantes, Miguel de. *Entremeses.* Madrid: Espasa Calpe, 1967.

Andrés-Suárez, Irene, José Manuel López de Abiada, Pedro Ramírez Molas (eds.). *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón.* Madrid: Editorial Verbum, 1997.

Foucault, Michel. *The Order of Things.* New York: Vintage Books, 1973.

Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception.* Lewisburg: Bucknell University Press, 1986

Pavis, Patrice. *Languages of the Stage: Essays on the Semiology of Theater.* New York: Performing Arts Publications, 1982.

Sánchez Escribano, Vicente y Alberto Porqueras Mayo (eds.). *Preceptiva dramática española: Del Renacimiento y el Barroco.* Madrid: Editorial Gredos, 1972.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre.* Paris: Editions socials, 1982.

ACTAS XXXVIII (AEPE). Laureano COREES. Estudio genérico y metateatralidad en «El...
Centro Virtual Cervantes