

Perspectivas actuales del hispanismo mundial

Literatura – Cultura – Lengua

Volumen I: Medieval | Siglo de Oro | Teatro

Christoph Strosetzki (Coord.)



Christoph Strosetzki (Coord.)

Perspectivas actuales del hispanismo mundial

Volumen I: Medieval | Siglo de Oro | Teatro



Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe XII

Volumen 22.1

Christoph Strosetzki (Coord.)

Perspectivas actuales del hispanismo mundial

Literatura – Cultura – Lengua

Volumen I: Medieval | Siglo de Oro | Teatro

Editores: Tobias Leuker, Wolfgang Matzat, Javier Gómez Montero, Bernhard Teuber,
Cerstin Bauer-Funke, Wilfried Floeck und Manfred Tietz

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster
<http://www.ulb.uni-muenster.de>



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.
<http://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Christoph Strosetzki (Coordinador)

„Perspectivas actuales del hispanismo mundial. Literatura – Cultura – Lengua. Volumen I: Medieval | Siglo de Oro | Teatro“

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII, Band 22.1

Verlag readbox publishing GmbH – readbox unipress, Münster

<http://unipress.readbox.net>

Volumen 22.1: Sección 1-3 (Medieval | Siglo de Oro | Teatro)

Herausgeber: Tobias Leuker, Wolfgang Matzat, Javier Gómez Montero, Bernhard Teuber, Cerstin Bauer-Funke, Wilfried Floeck, Manfred Tietz

Volumen 22.2: Sección 4-5 (Ss. XVIII y XIX | Literatura contemporánea)

Herausgeber: Andreas Gelz, Susanne Schlünder, Jan-Henrik Witthaus, Mechthild Albert, Jochen Mecke, Carmen Rivero

Volumen 22.3: Sección 6-9 (Literatura hispanoamericana | Cine | Historia y cultura | Lengua)

Herausgeber: Frank Leinen, Gesine Müller, Sebastian Thies, Hanno Ehrlicher, Sabine Schlickers, Christian von Tschilschke, Birgit Aschmann, Walther L. Bernecker, Robert Folger, Ulrich Winter, Sybille Große, Daniel Jacob, Silke Jansen

Redaktion: Rocío Badía Fumaz, María Díez Yáñez, Christina Münder Estellés, Amaranta Saguar García

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz vom Typ 'CC BY-NC-ND 4.0 International'

lizenziert: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Von dieser Lizenz ausgenommen sind Abbildungen, welche sich nicht im Besitz der Autoren oder der ULB Münster befinden.



ISBN 978-3-8405-0186-9

(Druckausgabe, 3 Bände)

URN [urn:nbn:de:hbz:6-87189751976](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6-87189751976)

(elektronische Version)

direkt zur Online-Version:

© 2019 Christoph Strosetzki

Alle Rechte vorbehalten

Satz:

Amaranta Saguar García

Titelbild:

Manuela Zarek (Schloss Münster)

Umschlag:

ULB Münster



Contenido

Contenido

Volumen 22.1

Sección 1: Edad Media

Sección 2: Siglo de Oro

Sección 3: Teatro

Volumen 22.2

Sección 4: Siglos XVIII y XIX

Sección 5: Literatura contemporánea

Volumen 22.3

Sección 6: Literatura hispanoamericana

Sección 7: Cine

Sección 8: Historia

Sección 9: Lengua

Contenido del volumen 22.1

Edad Media

Sección 1: Edad Media 3

TOBIAS LEUKER

La historia de Catalina y de Mayor a través de los documentos 5

ANDRÉS GARCÍA CID

El rey Arturo en la *Demanda del Sancto Grial* y la *Demanda do Santo Graal* 21

ROSALBA LENDO

Convergencia de lo sagrado y lo profano en las historias de aventuras medievales: el caso de *Carlos Maynes* y su contexto manuscrito 37

CARINA ZUBILLAGA

Siglo de Oro

Sección 2: Siglo de Oro 49

WOLFGANG MATZAT, JAVIER GÓMEZ MONTERO Y
BERNHARD TEUBER

El *flos sanctorum* castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios postridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura 53

MATHILDE ALBISSON

El Romancero espiritual y el Romancero nuevo	67
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
Los <i>Quijotes</i> posibles: Cervantes y el desafío de la contingencia.....	83
JORGE CHECA	
¿Existió un modelo real para don Quijote y otros personajes cervantinos?.....	99
FRANCISCO JAVIER ESCUDERO BUENDÍA	
<i>El Desitjós o Spill de la vida religiosa</i> (Barcelona, 1515). Un texto de referencia en la espiritualidad española del siglo XVI.....	113
LOLA ESTEVA DE LLOBET	
La oratoria sagrada de Manuel de Nájera (1604-1680). Estado de la cuestión y perspectivas de estudio y edición	135
JAUME GARAU	
Corografía eclesiástica y <i>laus civitatis</i> del antiguo reino de Jaén según Jiménez Patón y Ordóñez de Ceballos	145
JUAN CARLOS GONZÁLEZ MAYA	
La imagen de los condes de Lemos en <i>Fiestas de Denia</i> (1599) de Lope de Vega.....	159
MORGANE KAPPÈS-LE MOING	
Entre bromas y veras con Teresa de Jesús: impugnación de «divinos» en el <i>Vejamen</i>	171
DORIAN LUGO BERTRÁN	
Entre <i>factio</i> poética y <i>verum</i> católico: notas sobre el <i>Infierno</i> de Pedro Fernández de Villegas	185
ROBERTO MONDOLA	

Petrarca en el <i>Índice</i> . La censura del <i>Cancionero</i> y las <i>Sine nomine</i> en los catálogos de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición italiana y española, siglos XVI y XVII.....	201
DÁMARIS MONTES PÉREZ	
Mejía cosmógrafo: erudición y estética en los <i>Diálogos o Coloquios</i>	215
FRANK NAGEL	
La invasión holandesa de Puerto Rico en 1625: de la historia oficial de Diego Larrasa al discurso político de Lugo y Dávila y la representación pictórica de Eugenio Cajés	229
CARMEN R. RABELL	
Catábasis y anticatábasis en la «Cueva de Montesinos» de <i>Don Quijote</i>	243
ROBIN RICE	
<i>Teresa de Manzanares</i> de Alonso Castillo Solórzano y <i>Margot la remendona</i> de Louis-Charles Fougeret de Monbron.....	257
CLAUDIA RUIZ GARCÍA	
De Philippe de Commynes a don Antonio Hurtado de Mendoza: los manuscritos reales.....	271
MARIONA SÁNCHEZ RUIZ	
Diego Cruzat y su <i>Diálogo</i> a la luz del contexto económico de ca. 1550.....	285
SARA SÁNCHEZ BELLIDO	
«Tabla deste arte poética» en <i>La pícaro Justina</i> de Francisco López de Úbeda (Medina del Campo, Cristóbal Lasso Vaca, 1605) a la luz de <i>Arte poética española</i> de Juan Díaz Rengifo (Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592)	299
LUC TORRES	

Teatro

- Sección 3: Teatro315
CERSTIN BAUER-FUNKE, WILFRIED FLOECK Y
MANFRED TIETZ
- Metateatro y humor en *El retablo de las maravillas*321
GUILLERMO CARRASCÓN
- Un viaje accidentado: la caída del caballo en el teatro
calderoniano. Estudio de *Las armas de la hermosa*.....335
LAURA HERNÁNDEZ GONZÁLEZ
- Espacio y representación: tres ejemplos del teatro
contemporáneo en Colombia351
ALEJANDRA JARAMILLO MORALES
- Texto y fórmulas de oralidad, a propósito de una puesta
tucumana de *El perro del hortelano* de Lope de Vega.....361
ELENA FLORENCIA PEDICONE DE PARELLADA
- La definición del soldado fanfarrón en el teatro español de los
siglos XVI-XVII.....373
JOSEF PROKOP
- Espacios en el teatro en español actual: algunas modalidades
peculiares383
JOSÉ ROMERA CASTILLO
- «En tu campo ay quien se precia / de coronista mayor».
Mecenazgo en la poesía: *Las grandezas de Alejandro*, de
Lope de Vega.....399
HÉLÈNE TROPÉ

Metateatro y humor en *El retablo de las maravillas*

GUILLERMO CARRASCÓN

Università degli Studi di Torino

RESUMEN: *El retablo de las maravillas* es una de las obras dramáticas más complejas de Cervantes, y también una de las más estudiadas. La crítica se ha ocupado de ella desde diversos enfoques: sociológico, psicológico, estético, estructural y, en concreto, el análisis de los elementos metateatrales que contiene ha dado lugar a algunas de las interpretaciones más convincentes. Sin embargo por más que la comicidad pueda ser vista como un elemento para transmitir, disimulándolas, las críticas cervantinas a las superestructuras sociales, económicas e ideológicas de su época, no hay que perder de vista que el humor y la risa eran las finalidades principales del género en el que se inscribe por pleno derecho la obra.

PALABRAS CLAVE: Metateatro, humor, *Retablo de las maravillas*

Con frecuencia se dice que *El retablo de las maravillas* es uno de los entremeses más complicados de Cervantes. Por citar un ejemplo no menos ilustre que conocido, Eugenio Asensio escribió que «no hay pieza cervantina más intencionalmente ambigua y cambiante, con más interpretaciones que no se excluyen»¹. Robert Marrast, a su vez, había insistido sobre su complejo juego entre realidad e ilusión², un argumento

¹ Eugenio Asensio, «Entremeses», en Juan Bautista Avallé-Arce y Edward C. Riley (ed.), *Suma cervantina*, Londres, Tamesis, 1973, pp. 190-191.

² Robert Marrast, *Miguel de Cervantès dramaturge*, Paris, L'Arche, 1957, pp. 90-91.

sobre el que volvería Maurice Molho³, mientras que Jean Canavaggio propuso diversas claves de esta complejidad, al ocuparse del tema del teatro dentro del teatro en la obra dramática cervantina⁴. Y si acortamos la mirada para buscar ejemplos más cercanos en el tiempo, si bien no menos eminentes, Ignacio Arellano, hace poco, afirmaba de nuevo más o menos lo mismo, es decir, que el *Retablo* es «probablemente uno de los más famosos y complejos entremeses cervantinos»⁵.

Ya en los primeros años 80 del siglo pasado Lore Terracini constató que el *Retablo* era también uno de los textos más estudiados de la literatura española⁶, y desde entonces la crítica no lo ha dejado de mano. Haciendo revista de las muchas interpretaciones que han ido registrando los estudiosos para dar razón cumplida de la complejidad semántica del entremés, podemos distinguir dos grandes tendencias. Una primera línea general de lectura de la farsa pone en evidencia un contenido de crítica social que, según los diversos autores, puede ir dirigida:

1) contra los miedos y los convencionalismos sociales que inducen a los personajes del entremés⁷ a aceptar el embuste de Chanfalla y Chirinos y a fingir hipócritamente que ven lo que no están viendo, antes que arriesgarse a aparecer ante sus vecinos como portadores de sangre hebrea o mora o como hijos ilegítimos⁸;

³ Maurice Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 110-117.

⁴ Jean Canavaggio, «Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro», en *Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, pp. 147-163.

⁵ Ignacio Arellano, «El retablo de las maravillas, de Cervantes. El poder de los prejuicios», en *El jardín de los clásicos*, 25 de abril de 2016 (blog) [fecha de consulta: 29-12-2016] <<http://jardindelosclasicos.blogspot.fr/2016/04/el-retablo-de-las-maravillas-de.html>>.

⁶ Lore Terracini, «Le invarianti e le variabili dell'inganno (Don Juan Manuel, Cervantes, Andersen)», en *I codici del silenzio*, Alessandria, Dell'Orso, 1988, pp. 73-88.

⁷ Sin olvidar que los personajes que asisten a la representación —una especie de ensayo general de la estafa, según se deduce de las palabras con que cierra la obra Chanfalla: «El suceso ha sido extraordinario. La virtud del retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo» (Miguel de Cervantes, *Entremés del retablo de las maravillas*, en *Entremeses*, Alfredo Baras Escolá (ed.), Madrid, Real Academia Española, 2012, p. 101; cito siempre, indicando el número de página, de esta edición)— son el gobernador, el alcalde, el regidor y el escribano, con sus familias, es decir la clase dirigente de una pequeña localidad, aunque sean en cierto modo el grado más bajo del escalafón de la clase dirigente.

⁸ Además de subrayar, matizando así algunas interpretaciones, que «Chanfalla y Chirinos no crean tal ilusión, como la mayoría de la crítica acepta, sino que como artistas del

2) en concreto, contra la vacía ficción de la limpieza de sangre, que en realidad invierte el fundamento ideológico del Cristianismo pues, al establecer distinciones raciales, constituye (según un artículo de Bruce Wardropper⁹) una profunda traición de la ley de Dios, el único que puede leer el corazón del hombre y juzgar su fe, cuando debería ser bien sabido que estos, y no la sangre, son lo que cuenta;

3) contra la paradójica pretensión de honra por parte de unos villanos cuyos apellidos –nombres parlantes típicamente cervantinos: Capacho, Repollo, Castrado– hablan claro, entre otras cosas¹⁰, de sus humildes orígenes, con lo que son los primeros en contradecir sus aspiraciones de linaje.

Tal tipo de lectura sociológica parece ser el más duradero: parte de muy antiguo, lo cual no es sorprendente porque este sentido es quizá el más evidente de los que ofrecen las varias interpretaciones posibles de la obra, y por el mismo motivo sigue siendo también la que el texto convoca en primer lugar en la imaginación del lector actual, al que choca la manera muy poco *politically correct*, por decirlo con términos actuales, con la que los personajes se refieren a las «usadas enfermedades» (pp. 90, 94) que denunciaría la incapacidad de ver lo que (no) pasa en el retablo de Chanfalla; y al mismo tiempo y por eso mismo es el que más difusión halla en nuestros días entre todos los públicos, pues entre otras razones no es difícil aplicarlo a nuestra sociedad actual. El mismo Arellano sugiere en la brevísima entrada de su blog personal ya citada

engaño se aprovechan del espíritu cobarde de sus espectadores» –lo cual constituye una precisión imprescindible para esta lectura–, Baras Escolá hace un repaso muy completo, al que remitimos para este y los enfoques críticos mencionados a continuación, de la bibliografía sobre el *Retablo* en las «Notas complementarias» a su edición (Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Alfredo Baras Escolá (ed.), Madrid, Real Academia Española, 2012, pp. 452-498).

⁹ Bruce Wardropper, «The Butt of the Satire in *El retablo de las maravillas*» en *Cervantes*, 4.1 (1984), pp. 25-33.

¹⁰ Sobre las alusiones sexuales que contienen estos nombres, Maurice Molho ha trazado toda una línea de interpretación del *Retablo* (*Cervantes: raíces folklóricas*, pp. 173-200). Véanse las notas de Alfredo Baras Escolá al texto, n. 18, p. 88, y n. 48, p. 92, y las «Notas complementarias», p. 463. María José Martínez López concluye que «la onomástica, a la vez que produce un efecto de individualización, resulta uno de los rasgos más económicos de caricaturización del personaje» (*El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 267). Véase también Javier Huerta Calvo, Rafael Martín Martínez y Francisco Sáez Raposo, «Onomástica entremesil cervantina (índice explicativo de personajes)», en Héctor Brioso Santos (ed.), *Cervantes y el mundo del teatro*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 273-316.

que «no faltan en el siglo XXI los retablos de las maravillas ni los espectadores que no se atreven a decir que no hay nada en el tablado de los embaucadores, no sea que digan que “de ellos son”»¹¹. Además, tal interpretación se compagina bien con la imagen, quizá un poco anacrónicamente forzada, aunque no inverosímil ni incompatible con algunas lecturas posibles de sus obras, que se ha venido a construir en nuestros tiempos de un Cervantes portavoz de una velada crítica social y a veces abiertamente denunciador de injusticias y defensor de libertades¹². Por otra parte, el sociológico es un tipo de análisis que parece también inagotable: el reciente libro de Lee, por ejemplo, refresca y complementa estas lecturas al describir estos miedos y convencionalismos como un resultado de la resistencia a descubrir la esencial igualdad entre todos los seres humanos que, puesta de manifiesto, invalidaría las bases

¹¹ Por dar otro ejemplo, véase la aplicación de una lectura del *Retablo* a la política española en el valiente artículo de Luis Daniel Izpizua, «*Ex illis* y soldadesca», en *El País*, 8 de mayo de 2001(en línea) [fecha de consulta: 26-12-2016] <http://elpais.com/diario/2001/05/08/opinion/989272808_850215.html>.

¹² Por ejemplo, Maurice Molho afirma que el *Retablo* es «también, implícitamente, una defensa del pobre, defensa polémica por agresión al rico» y Alberto Castilla, hipotizando que Tontonelo fuese alusión a Tolomeo, supone que Cervantes estaba nada menos que lanzando «un dardo a la ideología tridentina y de la Contrarreforma» (citamos por Alfredo Baras Escolá, «Notas complementarias», p. 462). Laureano Corces, a su vez, opina que «el mensaje de Cervantes es serio: la honra, la limpieza de sangre, el qué dirán, crean imágenes irreales, son pura ficción [...]. Al emplear el género cómico [Cervantes] reevalúa con postura crítica el código del honor» («Estudio genérico y metateatralidad en *El Retablo de las maravillas*», en Sara M. Sanz [ed.], *Actas del XXXVIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español (Alcalá de Henares, 21-26 de julio de 2003)*, Madrid, AEPE, 2004, pp. 36 y 42). Karina Galperin concluye que para Cervantes la identidad en España es una entidad fluida, por lo que los sujetos siempre son mestizos aunque la sociedad los considere «puros» («“De ex illis es”: la representación de lo judío en Cervantes» en Alicia Parodi, Julia D’Onofrio y Juan Diego Vila [ed.], *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 873-878). Más atinadas y menos anacrónicas parecen las conclusiones de Francisco Sáez Raposo, para el cual Cervantes camufla a través del humorismo el propio descontento y desencanto ante el sistema de corte feudal que se planteaba desde el poder como respuesta a la crisis de valores que atravesaba España («Subversión y heterodoxia en los entremeses» en Héctor Brioso Santos [ed.], *Cervantes y el mundo del teatro*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 197-218).

ideológicas del discurso dominante y de la entera organización social hispánica de los siglos XVI y XVII¹³.

En última instancia, no cabe duda de que tan legítimo como preguntarse cuál es la reacción que *El retablo* puede suscitar en un público que se ve forzado a contemplar la representación escénica de sujetos semejantes a ellos comportándose de manera ridícula solo por miedo a ser tildados de ser *ex illis* es responderse que esa reacción puede ser de crítica contra los temores a ser socialmente marcado y ante otros convencionalismos sociales. Aunque también cabría hipotizar muchas otras, como por ejemplo el sentimiento de superioridad sobre los villanos, que no tienen más que su limpieza de sangre de la que vanagloriarse, u otras de las que se han ido barajando dentro de esta línea de lectura.

La segunda tendencia de interpretaciones del retablo –que obviamente no es incompatible con la primera, o sea la que se fija en contenidos de crítica social– señala más bien una dimensión metateatral de la crítica contenida en los entremeses y comedias que, por lo que se refiere al *Retablo*, ha tenido algo menos de eco, aunque se orienta hacia algunos temas bastante presentes en Cervantes. Según estas líneas de lectura, que se pueden hacer partir de Francisco Ynduráin¹⁴ y bien representadas por el conocido artículo de Laurent Gobat¹⁵, la presencia en el texto de mecanismos metateatrales que intervienen en el desarrollo de la acción debe orientar nuestra lectura en dos direcciones:

¹³ Christina H. Lee, *The Anxiety of Sameness in Early Modern Spain*, Manchester, Manchester University Press, 2015.

¹⁴ En su introducción, no siempre recordada, al segundo volumen de obras dramáticas de las *Obras completas de Miguel de Cervantes* de 1962 (o sea, antes de que Lionel Abel publicase su *Metatheatre*, Nueva York, Hill and Wang, 1963), el profesor navarro se fija en el «curioso experimento de perspectiva teatral» cervantino, que califica de «ejercicio de ilusionismo teatral, o, si se quiere, de teatro dentro del teatro, el más refinado que hemos hallado hasta ahora en nuestro autor» y por el que se configuran en complejo juego de perspectivas tres planos sucesivos de profundidad, a los que se suma un cuarto, de «nuestro propio mundo real» desde el que parece irrumpir el Furrier (Francisco Ynduráin, «Estudio preliminar», en *Obras completas de Miguel de Cervantes. Obras dramáticas II*, Madrid, Atlas, 1962, pp. LVI-LVIII).

¹⁵ Laurent Gobat, «Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes» en José Manuel López de Abiada, Pedro Ramírez Molas e Irene Andrés Suárez (ed.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997, pp. 73-98.

1) una reflexión sobre el tema típicamente cervantino del estatuto de verdad de la ficción o sobre las relaciones entre realidad y representación, línea de estudio de la que nos surte de un buen ejemplo el reciente artículo de Resta sobre el poder de la palabra¹⁶;

2) una crítica concreta y específicamente dirigida contra la Comedia nueva y la propuesta teatral de Lope, que triunfaba tanto en los corrales como en las casas particulares, excluyendo la dramaturgia de mayor enjundia y vuelo intelectual que hubiese preferido Cervantes. En un aspecto concreto de esta última línea interpretativa, que lee la obra de acuerdo con una postura crítica sobre el teatro de su tiempo, que Cervantes había expresado en numerosas ocasiones¹⁷, coinciden parcialmente las dos grandes tendencias, la social y la metadramática, pues no ha faltado quien hiciese notar que la ironía explícita del texto acerca de la honra villana, tema social, constituye una parodia de comedias de Lope, como *Peribáñez* (¿1609?) o *Fuenteovejuna* (1612-1614), en las que el honor de los villanos constituía una clave argumental importante y que, por cierto, el Fénix

¹⁶ Entre otros, también sobre este aspecto, se habían anticipado, someramente, Francisco Ynduráin (*Relección de clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969, p. 109) y, con más detenimiento, los citados Jean Canavaggio («Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro») y Maurice Molho (*Cervantes: raíces folklóricas*, pp. 110 y ss.). Véase también Ilaria Resta, «Fronteras entre arte y vida: el poder de la palabra en el metateatro cervantino», en Alessandro Cassol et al. (ed.), *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2013, pp. 461-471.

¹⁷ No parece necesario volver a citar los conocidos pasajes del *Quijote* I, 48, y II, 26 (y vuelvo a remitir a las páginas que le dedicó al otro retablo Francisco Ynduráin en *Relección de clásicos*, pp. 104-108), del *Licenciado Vidriera* o de *El coloquio de los perros*, de la *Adjunta al Parnaso*, del prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, del comienzo de la segunda jornada de *El rufián dichoso*, de los numerosos lugares en que el teatro es protagonista en *Pedro de Urdemalas* (véase al respecto Marcela Beatriz Sosa, «Estrategias metateatrales en *Pedro de Urdemalas* [y su relación con la poética del *Quijote*]», en Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila [ed.], *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 901-908) y en otras comedias; o del segundo capítulo del tercer libro del *Persiles*. Para todo ello remito al fino comentario de Aldo Ruffinatto, «Rivales en la comedia», en *Dedicado a Cervantes*, Madrid, Sial, 2015, pp. 43-55.

compone precisamente por los mismos años, de 1608 a 1614, en los que Cervantes podía estar escribiendo el *Retablo*¹⁸.

En realidad, la línea de lectura que se fija en los elementos metateatrales de nuestro entremés como vehículo de crítica al teatro contemporáneo de Cervantes, por lo que se me alcanza, fue abierta y sigue estando muy bien representada en un artículo que publicó E. Michael Gerli hace ya casi treinta años, en el que detalló puntual y exhaustivamente todos los elementos metateatrales del breve texto que se pueden leer como respuesta a la engañosa obrita de preceptiva dramática lopiana y en general como crítica del modelo triunfante de la Comedia nueva¹⁹.

Buena parte de la complejidad que, como se indicaba al principio, presenta la pieza que comento, es debida sin duda al recurso cervantino al teatro dentro del teatro y al metateatro en general. Evitando el abismo de la *mise en abyme*, o sea la tentación teórica, nos detendremos en algunas consideraciones sobre este entremés y sobre las peculiaridades de las formas de metateatro que Cervantes ha construido en él, al hilo de la acción dramática. Esta se abre con el diálogo inicial entre Chanfalla y Chirinos, en el que se nos informa de que están preparando algo que califican de embuste y que comparan al «pasado del llovista» (p. 87). Lo podemos considerar como metateatro solo en la medida en la que aceptemos que entran en esta categoría, como afirma Gobat siguiendo la conocida clasificación de Hornby²⁰, las alusiones a la vida real y a la literatura, pues el embuste del llovista hace referencia, como es bien

¹⁸ Véase la completa reseña bibliográfica al respecto de Alfredo Baras Escolá, «Notas complementarias», p. 464.

¹⁹ E. Michael Gerli, «*El retablo de las maravillas*: Cervantes' "Arte nuevo de deshacer comedias"» en *Hispanic Review*, 57.4 (1989), pp. 477-492. Este artículo no parece haber tenido el eco que habría merecido. Por ejemplo, el citado Laurent Gobat («Juego dialéctico entre realidad y ficción», p. 94) repite, sin citar al profesor de Virginia y muy resumidos, conceptos que Gerli había expuesto con gran profundidad de análisis, riqueza de detalle y mucho detenimiento en su citado artículo. Ni que decir tiene que estoy seguro de que se trata de un caso de desconocimiento, no de plagio. El mismo año publica Rosa Rossi su «*El retablo de las maravillas* come testo meta-teatrale», en Blanca Perrián (ed.), *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini, 1989, vol. 2, pp. 515-525; mientras que poco después David R. Castillo y William Egginton publican «The Rules of Chanfalla's Game», in *Romance Languages Annual*, 1 (1994), pp. 444-449, en donde asocian directamente a Lope con la figura de Chanfalla.

²⁰ Laurent Gobat, «Juego dialéctico entre realidad y ficción...», pp. 79-80.

sabido, al cuentecillo popular del hombre que podía hacer llover. La indicación hace suponer que, antes de presentar su mágico retablo, Chanfalla ha abusado por otros pagos de la credulidad campesina fingiendo otra capacidad no menos mágica, la de ser un «llovista», pero la alusión comienza, nada más empezar, a solicitar la comicidad con el recuerdo de una divertida anécdota que había de ser bien conocida para el público del siglo XVII. Entre paréntesis, esta comicidad se le escapa al lector moderno, que aún cuando entienda de primeras y sin ayuda de notas la palabra «llovista», lo cual debe de ser poco frecuente, no la relaciona en principio con nada humorístico.

Inmediatamente después de este diálogo entre los embusteros principales, y todavía en la primera parte de la obra, aparece en escena un nuevo personaje de la cuadrilla: Rabelín, un músico rabelista cuyas características físicas, que el lector tiene que deducir del diálogo, pues no están indicadas en las mínimas acotaciones, son más bien singulares. Antes de que lo vea el público Chirinos prepara su entrada afirmando que será un milagro si no les tiran piedras sólo al verle, pues «tan desventurada criaturilla» (p. 87) no la ha visto en todos los días de su vida. Las peculiaridades físicas tan acusadas del personaje músico hacen pensar más bien que Cervantes, al escribir el texto, tuviese en mente una compañía concreta con un actor de este aspecto, alguien muy pequeño que probablemente hiciese reír al público solo con su presencia. Pero, al margen de esta cuestión, que sin duda se podría dilucidar pero que se aleja demasiado de mi intención, lo que tiene de metateatral el diminuto músico es que, de repente, se salta a la torera la convención de realidad que vige en el espacio escénico para autodenunciar su naturaleza de personaje al afirmar, en respuesta a Chirinos, que se lamenta de su escaso tamaño: «en verdad que me han escrito para entrar en una compañía de partes, por chico que soy» (p. 88). De nuevo se trata de un juego de palabras que, sin las notas a pie de página, se le escaparía al lector moderno, pero parece posible pensar que, si Rabelín manifiesta que es solo el fruto de la imaginación del autor, que su existencia es puramente textual y que el personaje está compuesto a la medida para una compañía teatral, lo hace primariamente para dar pie al humorismo vehiculado por el juego de palabras suyo y por el sucesivo de Chanfalla —«si os han de dar la parte [en el doble sentido de papel y de participación al beneficio crematístico] a medida del cuerpo, será casi invisible» (p. 88)—, cuya finalidad es primariamente hacer reír, aunque con ello no se borre el

efecto sucesivo de vértigo autorreferencial del comentario: Chanfalla es el autor que pagará poco a Rabelín y que le concederá en el retablo un papel tan exiguo como su figura, porque así lo ha escrito el poeta.

En esto los farsantes llegan al pueblo, se encuentran con las autoridades y empiezan en seguida a ejercitar «el filo» que se han dado «a la lengua en la piedra de la adulación», haciendo zalemas al Gobernador de «anchurosa y peripatética presencia» con la frase de Chanfalla en respuesta al calificativo, cargado de ironía dramática (lo cual, si bien se considera, también es metateatro), de «hombre honrado» que el prócer aldeano le ha dirigido: «Honrados días viva Vuestra Merced, que así nos honra; en fin la encina da bellotas, el pero peras, la parra uvas y el honrado honra, sin poder hacer otra cosa» (pp. 88-89). A parte de los paralelismos sutilmente ofensivos e irresistiblemente cómicos²¹ con los que se introduce la ineluctabilidad del hecho de que el honrado esparza honra a su alrededor, la intertextualidad metateatral de esta frase del engañoso Chanfalla la puso de manifiesto Michael Gerli en el artículo citado, en el que ya hacía notar la semejanza, claramente paródica, entre tan sentencioso dicitario y el pasaje de *Fuenteovejuna*, el drama de Lope, en el que, con análogo tono, Esteban agradecía la deferencia con que le trataba el Comendador, aseverando: «De los buenos es honrar, / que no es posible que den / honra los que no la tienen»²². Para el destinatario ideal que Cervantes tenía *in mente*, el eco paródico de la sentencia del honrado labrador lopesco en boca del marrullero e improvisado autor teatral tenía que suscitar, más allá de la carcajada provocada por la comicidad primaria, una sonrisa cargada de inteligencia. Pero, aunque al margen en cierto modo de la metateatralidad directa que ahora nos interesa, apostillemos al paso que no menos irónica resulta, pensando siempre en el Fénix de los ingenios españoles, la exposición despiadada por parte de Cervantes de la adulación y el servilismo de los que conscientemente se arman los fingidos comediantes para entrar en las gracias de los poderosos cuyos favores tratan de obtener.

²¹ Aquí se trata de una comicidad verbal primaria: la aparente torpeza, en realidad malévol, con la que el personaje expresa conceptos que podrían e incluso aparentarían ser áulicos produce el habitual conflicto de planos, expresión y contenido, que desencadena la hilaridad.

²² E. Michael Gerli, «*El retablo de las maravillas...*», p. 484. El autor extiende el paralelismo al motivo de la boda campesina, presente en ambas obras y elemento de repertorio en la fórmula de la Comedia nueva.

Aunque no faltan otros ejemplos en lo que sigue inmediatamente²³, demos un pequeño salto textual para detenernos a añadir una mínima consideración sobre el nombre del sabio Tontonelo de Tontonela, que Alberto Castilla ha puesto en relación con Ptolomeo de Ptolemais²⁴. Efectivamente, el eco fónico del nombre del sabio existe, y pensar en tal figura está justificado por la descripción de los cálculos astronómicos que sirvieron para dotar al retablo de sus virtudes maravillosas («debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones [...]», pp. 89-90), pero el final en -elo que, como la repetición del nombre propio en el de la ciudad, cumple eficazmente la función elemental de reforzar el efecto hilarante del oxímoron «sabio Tonto-nelo», obliga a preguntarse si el público del momento no veía en él una resonancia italianizante, un eco del nombre, por ejemplo, del teórico dramático Robortello, hipótesis que no haría más que reforzar la teoría de Michael Gerli según la cual el retablo constituye una respuesta al *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope.

Para terminar, vayamos al recurso metateatral más macroscópico, el teatro dentro del teatro: la efectiva no puesta en escena de los inexistentes cuadros pseudohistóricos, cuya naturaleza imaginaria, ficticia y fraudulenta se realiza solo, como tantas veces se ha señalado, gracias a la intersección de la palabra de Chanfalla con el miedo de la pública vergüenza que padece su auditorio. Como también se ha dicho, con las numerosas secuelas de crítica al teatro contemporáneo de Cervantes que se pueden derivar de ello, en realidad, lo que Chanfalla y Chirinos ponen ante los ojos del público ciertamente no es la serie de inexistentes cuadros históricos o bíblicos que describen: su espectáculo es precisamente el que constituyen las reacciones farsescas, exageradas, de los personajes, que se convierten en verdaderos payasos, unos entregándose de lleno a la ficción y comportándose de consecuencia, otros dudando, al no ver nada, de su propia condición. Es un espectáculo secretamente destinado a llegar, superando la cuarta pared, a los ojos del público his-

²³ Mencionaremos, al menos, el que se contiene en la respuesta de Chirinos al Gobernador sobre los poetas cómicos de la Corte, en el que es fácil ver otra indirecta a Lope: «[...] hay tantos que quitan el sol, y todos piensan que son famosos. Los poetas cómicos son los ordinarios y que siempre se usan y así no hay para qué nombrarlos» (p. 92).

²⁴ Alberto Castilla, «Estudio preliminar. IV. *El retablo de las maravillas*», en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Alberto Castilla (ed.), Madrid, Akal, 2007, pp. 23-28.

tórico que, como sabemos, nunca existió, o a los nuestros de lectores extemporáneos, que Cervantes identificó al fin como destinatario ideal de la pieza. Y es de nuevo un espectáculo cuya función principal es la de hacernos reír. Risa tan amarga como queramos porque, como de costumbre, la sátira se convierte en el más eficaz vehículo de la crítica; pero la sátira funciona porque hace reír.

Es posible que, ya fascinados por el caleidoscópico recurso del metateatro, que tanta complejidad confiere al entremés, ya interesados en los aspectos evidentes, más bien trascendentales y tirando a trágicos de la sátira social, y distanciados como estamos de la lengua viva y coloquial de los personajes, hayamos perdido de vista que el *Retablo*, como cualquier otro entremés, es en primer lugar, en la concepción cervantina, una pieza destinada a hacer reír al público. En mi humilde opinión, la función primaria a la que se destina, junto con otros recursos, el uso de dispositivos metateatrales, bien miméticos, bien puramente verbales, es la de edificar el mecanismo de la risa que constituye la sustancia del entremés.

OBRAS CITADAS

- Arellano, Ignacio, «*El retablo de las maravillas*, de Cervantes. El poder de los prejuicios», en *El jardín de los clásicos*, 25 de abril de 2016 (blog) [fecha de consulta: 29-12-2016] <<http://jardindeloscasicos.blogspot.fr/2016/04/el-retablo-de-las-maravillas-de.html>>.
- Asensio, Eugenio, «Entremeses», en Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley (ed.), *Suma cervantina*, Londres, Tamesis, 1973, pp. 171-197.
- Baras Escolá, Alfredo, «Notas complementarias», en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Alfredo Baras Escolá (ed.), Madrid, Real Academia Española, 2012, pp. 452-498.
- Canavaggio, Jean, «Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro», en *Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, pp. 147-164.
- Castilla, Alberto, «Estudio preliminar. IV. *El retablo de las maravillas*» en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Alberto Castilla (ed.), Madrid, Akal, 2007, pp. 23-28.
- Castillo, David R., y William Egginton, «The Rules of Chanfalla's Game», in *Romance Languages Annual*, 1 (1994), pp. 444-449.

- Cervantes, Miguel de, *Entremés del retablo de las maravillas*, en *Entremeses*, Alfredo Baras Escolá (ed.), Madrid, Real Academia Española, 2012, pp. 87-102.
- Corces, Laureano, «Estudio genérico y metateatralidad en *El Retablo de las maravillas*», en Sara M. Sanz (ed.), *Actas del XXXVIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español (Alcalá de Henares, 21-26 de julio de 2003)*, Madrid, AEPE, 2004, pp. 35-42.
- Galperin, Karina, «“De ex illis es”: la representación de lo judío en Cervantes», en Alicia Parodi, Julia D’Onofrio y Juan Diego Vila (ed.), *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 873-878.
- Gerli, E. Michael, «*El retablo de las maravillas*: Cervantes’ “Arte nuevo de deshacer comedias”», en *Hispanic Review*, 57.4 (1989), pp. 477-492.
- Gobat, Laurent, «Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes», en José Manuel López de Abiada, Pedro Ramírez Molas e Irene Andres Suárez (ed.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997, pp. 73-98.
- Hill, Lionel, *Metatheatre*, Nueva York, Hill and Wang, 1963.
- Huerta Calvo, Javier; Rafael Martín Martínez y Francisco Sáez Raposo, «Onomástica entremesil cervantina (índice explicativo de personajes)», en Héctor Brioso Santos (ed.), *Cervantes y el mundo del teatro*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 273-316.
- Izpizua, Luis Daniel, «*Ex illis y soldadesca*», en *El País*, 8 de mayo de 2001 (en línea) [fecha de consulta: 26-12-2016] <http://elpais.com/diario/2001/05/08/opinion/989272808_850215.html>.
- Lee, Christina H., *The Anxiety of Sameness in Early Modern Spain*, Manchester, Manchester University Press, 2015.
- Marrast, Robert, *Miguel de Cervantès dramaturge*, Paris, L’Arche, 1957.
- Martínez López, María José, *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- Molho, Maurice, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976.
- Resta, Ilaria, «Fronteras entre arte y vida: el poder de la palabra en el meta-teatro cervantino», en Alessandro Cassol et al. (ed.), *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2013, pp. 461-471.
- Rossi, Rosa, «*El retablo de las maravillas* como texto meta-teatral», en Blanca Perriñán (ed.), *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini, 1989, vol. 2, pp. 515-525.

- Ruffinatto, Aldo, «Rivales en la comedia», en *Dedicado a Cervantes*, Madrid, Sial, 2015, pp. 43-55.
- Sáez Raposo, Francisco, «Subversión y heterodoxia en los entremeses», en Héctor Brioso Santos (ed.), *Cervantes y el mundo del teatro*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 197-218.
- Sosa, Marcela Beatriz, «Estrategias metateatrales en *Pedro de Urdemalas* (y su relación con la poética del *Quijote*)», en Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila (ed.), *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 901-908.
- Terracini, Lore, «Le invarianti e le variabili dell'inganno (Don Juan Manuel, Cervantes, Andersen)», en *I codici del silenzio*, Alessandria, Dell'Orso, 1988, pp. 73-88.
- Wardropper, Bruce, «The Butt of the Satire in *El retablo de las maravillas*», en *Cervantes*, 4.1 (1984), pp. 25-33.
- Ynduráin, Francisco, *Relección de clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969.
- , «Estudio preliminar», en Miguel de Cervantes, *Obras completas de Miguel de Cervantes. Obras dramáticas II*, Francisco Ynduráin (ed.), Madrid, Atlas, 1962, pp. VII-LXXVII.