

## USOS DE LA METATEATRALIDAD: LOS PASOS DE LOPE DE RUEDA

Alfredo Hermenegildo  
Université de Montréal

PALABRAS CLAVE: METATEATRALIDAD, ESCENIFICACIÓN, LOPE DE RUEDA, TEATRO EN EL TEATRO, PASOS

Como continuación de una serie de estudios nuestros aparecidos en distintas publicaciones,<sup>1</sup> ofrecemos ahora una nueva reflexión sobre el problema de la metateatralidad, apoyada esta vez en la experiencia escénica subyacente en algunos textos de Lope de Rueda. Tratamos de eliminar la repetición de los principios teóricos que gobiernan nuestro estudio, aunque creemos útil recoger algunas de sus líneas fundamentales para facilitar la comprensión de estas páginas y para identificar hasta dónde llega nuestra posibilidad interpretativa. No vamos a volver a desplegar aquí la descripción de las herramientas de análisis que utilizamos

---

<sup>1</sup> “Teógenes”, *Juegos dramáticos*, “El personaje espectador”, “Mirar en cadena”, “Sombras escénicas”, “Mover las palabras”, “El Duque de Ferrara” y “Tensiones”.

El presente trabajo se inspira en las reflexiones de Lionel Abel (*Metatheatre*), de Georges Forestier (*Le théâtre*), de Lucien Dällenbach (*Le récit*), de Patrice Pavis (*Dictionnaire*) y de Julián Gállego (*El cuadro*), así como en nuestro *Juegos dramáticos* y en el artículo “El Duque de Ferrara”, realizado con Mercedes de los Reyes Peña y María Dolores González, ya citados. De estos dos últimos hemos tomado un buen número de reflexiones teóricas y de pautas instrumentales para realizar nuestra investigación. Al mismo tiempo, al poner el modelo teórico frente a un nuevo *corpus*, el teatro ruedesco, hemos podido reajustar ciertos aspectos de dicho modelo y avanzar, esa es nuestra pretensión, un poco más lejos por el camino del conocimiento de esa realidad que es el teatro español del Siglo de Oro.

y que vamos refinando en nuestros trabajos sucesivos. A ellos remitimos al lector. Pero sí será necesario, para facilitar la comprensión inmediata de los análisis que presentaremos, recordar y repetir ciertas nociones básicas y fijar algunos de los términos que utilizamos en este artículo.

El problema de la metateatralidad y de su utilización como recurso de dramatización y de escenificación en los siglos XVI y XVII es el objeto de un amplio trabajo que venimos realizando desde hace algunos años. La bibliografía sobre el tema de la metateatralidad en la España clásica<sup>2</sup> ha aumentado en los últimos años. Por ello nos parece útil seguir haciendo una incursión por este terreno, para analizar de modo más incisivo los mecanismos, las funciones y las distintas manifestaciones en el Siglo de Oro de eso que se ha identificado como “teatro dentro del teatro” o “teatro en el teatro”. Hemos optado por esta última formulación. A partir de ahora usaremos el acrónimo TeT para referirnos a dicho recurso.

No pretendemos estudiar únicamente las formas de TeT que se adaptan de manera escueta al modelo del *Hamlet* shakespeariano, de la comedia cervantina *Los baños de Argel* o de *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus. Nos interesa analizar el mecanismo que, de un modo u otro, desdobra la ficción dramática en dos niveles: el primero, el más aparente, es el que está ocupado por la pieza misma, con su diégesis, sus personajes, sus didascalías; el segundo es aquel que articula y organiza una ficción contando con la existencia del primer nivel y trata de desbordarlo o, mejor, de explorarlo para ofrecer más posibilidades de hacer llegar su mensaje hasta el público espectador. El espectro es muy amplio y va de la escueta representación de una obra dentro de la obra principal —los tres casos citados como ejemplo líneas arriba— hasta la presentación de un personaje disfrazado, en que la esencia del

<sup>2</sup> Emilio Orozco Díaz, en su conocido estudio *El teatro y la teatralidad del Barroco*, traza algunas líneas que resultan útiles a la hora de describir las fronteras que separan la vida de la ficción, cuando la concepción misma de dicha realidad vital se ha revestido con las galas propias del discurso teatral. José María Díez Borque, (“Teatro dentro del teatro”), abre camino, como tantas veces, y nos invita a transitar por él a pesar de la dificultad de la empresa. Recordemos el trabajo de Carlos Arboleda, *Teoría y formas del metateatro*; los estudios publicados en las actas del congreso organizado en mayo de 1995 por la universidad suiza de Neuchâtel, es decir, *El teatro dentro del teatro*; el artículo de Manuel Sito Alba “Metateatro en Calderón”; el volumen de Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera, *La escritura como espejo de palacio*; y el artículo de María Idalina Resina Rodrigues “O teatro no teatro”. Todos ellos, y otros que no cito, abordan el problema tal como aparece en distintas obras dramáticas y son buena muestra de que, en los últimos 25 años, el objeto de nuestra reflexión ha despertado una gran curiosidad.

TeT puede, en muchas ocasiones, haber desaparecido. Los casos extremos son suficientemente claros y nadie los va a poner en tela de juicio. El problema es el que surge de una zona gris, en que el modelo se diluye de manera progresiva, se manifiesta de modos muy diversos y alcanza variados niveles de eficacia teatral. Ese es justamente el estado o los estados del artificio que nos interesan. Hemos estudiado ya el fenómeno en algunas obras de Encina, Cervantes, Lope de Vega y Calderón de la Barca. Queremos hoy abordar el caso de ciertas manifestaciones encontradas en el teatro de Lope de Rueda.

Recordemos algunas nociones fundamentales. La presencia del TeT<sup>3</sup> se manifiesta y ejerce su influencia en la teatralización más allá de lo que supone la presencia de una obra enmarcada e identificada como pieza teatral. Siempre que un personaje se revista de una función distinta de la que le es propia en la obra/marco, siempre que alguna de las figuras dramáticas asuma una función de público, de mirante, frente a las otras figuras, los mirados, y siempre que haya dentro de la acción de una pieza la *puesta en escena* de otra acción en cierto modo autónoma, estamos ante formas de teatralidad que pueden y deben estudiarse como variantes del TeT o derivadas, de modo inmediato, de él. La difícil y sutil relación que se establece entre el público y la escena ha sido manipulada en muchas ocasiones e introducida dentro de la red significativa que constituye el texto dramático y, en consecuencia, el texto teatral, llegado ya el momento de la representación. El TeT se ha convertido en un recurso que escritores y directores escénicos utilizan para construir sus creaciones dramáticas y teatrales. Pero es un recurso de variedades infinitas. O casi infinitas. Pretender explicar el artificio por medio de un modelo más o menos estereotipado es correr inevitablemente hacia el engaño de la simplificación. Pero como todo análisis requiere el uso de modelos y todo modelo es reductor, hemos querido evitar la caída en la trampa anticipada. Por ello nuestro intento quiere dejar suficientemente abierto el espacio en que aparece el signo TeT y las coordenadas que lo definen.

Desde el punto de vista del despliegue textual de la metateatralidad, el TeT implica un necesario desdoblamiento estructural. Todo TeT conlleva la existencia de una obra/marco y de una obra interior u obra enmarcada, englobada o engastada. La obra englobante controla, desde su importancia jerárquica, el funcionamiento

<sup>3</sup> Las nociones TeT, obra/marco, obra enmarcada, mirante, mirado, personaje omnisciente y nesciente, etcétera, serán descritas más adelante.

de la obra enmarcada. Y esta última, por su particular condición, puede servir de signo abismante —es decir, de reduplicación especular en forma reducida— o, al menos, de detonador y de agente de la transgresión del orden inicial o de la mediación para restaurar un orden en la estructura narrativa de la pieza/marco.<sup>4</sup>

El TeT envía al espectador la imagen de un mundo fuertemente teatralizado, de un mundo que induce a dudar sobre la condición real o fictiva de lo que se está presenciando. Si el público contempla, porque ha visto cómo se pone en marcha, el carácter ficticio de la obra enmarcada, reaccionará ante la obra englobante como si se tratara de la verdadera vida. Al poner de relieve el carácter fingido de la obra enmarcada, la obra englobante “adquiere las apariencias propias de la realidad” o, mejor, de “la verdad”. Esta es una de sus virtudes. En el fondo, el TeT puede ser un medio de dar credibilidad y verosimilitud al teatro. Aunque puede tener otra característica de efecto diametralmente opuesto. La obra enmarcada, por su carácter abiertamente fictivo, está modificando la percepción de la obra englobante y poniendo de relieve su condición no-real, su dimensión inventada, su consistencia estrictamente “teatral”, fingida.

En todo TeT hay un espacio y un tiempo de representación, un programa dramático calculado y anunciado *in toto* o *in parte*, unos parlamentos previstos y, en ocasiones, fijados de modo variable, y, a veces, unos personajes a los que identificamos como mirados y un público al que llamamos mirante. En el desarrollo de una representación de TeT, puede ocurrir que un personaje mirante pase a la categoría de mirado y viceversa. Se muestra así, en forma reducida, el carácter convencional del ejercicio teatral y la permeabilidad de la barrera que separa el espacio del personaje y el espacio del espectador. La escena “a la italiana” provoca una separación, quizá demasiado tajante, de los dos espacios. El TeT viene a neutralizar de algún modo dicha separación y a subrayar la continuidad existente entre el público y la escena. Los escenarios circulares de las representaciones medievales y las prácticas escénicas de aquella época hablan claramente de dicha continuidad, de la no imprescindible barrera que fija el telón “a la italiana”.<sup>5</sup>

Uno o varios personajes de la obra/marco pueden asumir también la función de conceptor y director escénicos, proponiendo la manera de actuar y de fingir, el diálogo que ha de confiarse a los mirados, el vestuario que estos llevarán, los gestos

<sup>4</sup> Sobre la noción de abismación, *mise en abyme*, véase Dällenbach, *Le récit*.

<sup>5</sup> El estudio de Henri Rey-Flaud, *Le cercle magique*, ilustra bien el funcionamiento de tal tipo de representaciones.

(kinésica) y las relaciones espaciales (proxémica) impuestos en la obra engastada, etcétera. Respecto al “director de escena”, hay que apuntar su posible condición de apuntador o indicador escénico que, en aparte, controla de modo inmediato muchas de las intervenciones del personaje mirado. El juego del aparte rompe de modo tajante el desarrollo de la obra enmarcada y la devuelve constantemente a la “realidad de la obra/marco”. Ese entrar y salir del terreno de la “verdad” —obra/marco— y del de la ficción —obra enmarcada— se utiliza frecuentemente y da a la pieza un carácter de inestable equilibrio entre lo real y lo fingido. Hay personajes a los que se dota, pues, de una segunda máscara, de una doble máscara. Evidentemente el público de la comedia/marco es el archimirante, el espectador supremo, que contempla cómo “los mirantes miran a los mirados”.

Los personajes mirantes y los personajes mirados son de dos órdenes: los omniscientes y los nescientes. Los primeros asumen su condición teatral, fingida, mimética, y representan “con pleno conocimiento de causa” lo que ellos consideran como no-real. La diferencia entre los dos tipos de personajes de la obra engastada es fundamental para que funcione la representación como engaño. Si el nesciente, el ignorante, pasa a la categoría de omnisciente, la burla se rompe y la situación se deshace. Si no ocurre tal modificación, la representación del embuste ha surtido efecto. Puede haber casos en que no medie el engaño, en que todos, mirantes y mirados, tengan plena conciencia de estar representando o viendo una representación. Así ocurre en la comedia cervantina *Los baños de Argel*, en que los cautivos ponen en escena una pieza de Lope de Rueda. Incluso en esta obra, el moro Cauralí, uno de los mirantes, duda de si lo que ve es real o fingido, es decir, no es mirante totalmente omnisciente.

La noción de TeT puede confundirse con la de *mise en abyme*, con la abismación,<sup>6</sup> que supone el que la obra, del género que sea, “se mire dans l’oeuvre” (Forestier 13). Si el TeT es un desdoblamiento estructural, la abismación conlleva un desdoblamiento temático, “c’est-à-dire une correspondance étroite entre le contenu de la pièce enchaînante et le contenu de la pièce enchaînée. Il va sans dire qu’un petit nombre de pièces seulement présentent un tel jeu de miroir” (*idem*). El TeT está marcado a veces por una cierta gratuidad, por servir “solamente” para

<sup>6</sup> Hemos traducido por “abismación” el sintagma francés *mise en abyme*. El término castellano describe exactamente la noción tomada de la heráldica y es más manejable y flexible que el correspondiente francés. Sus posibilidades de inserción sintáctica (abismar, abismante, abismado, abismación, etcétera...) son múltiples.

hacer avanzar la acción principal; en otras ocasiones tiene la virtud de abismar dicha acción, desdoblando su teatralización y poniendo de relieve alguna de sus partes capitales. El TeT puede ser, en consecuencia, abismante o no abismante —puede desdoblar o no desdoblar temática o estructuralmente la obra/marco—, pero siempre es un signo que envía al espectador la imagen de un mundo altamente teatralizado, de un mundo que induce a dudar entre la condición real o fictiva de lo que se está presenciando.

La importancia y la significación del procedimiento TeT están ligadas a la importancia y la significación que se le da a la obra enmarcada. Y señala Forestier que:

[...] par importance, nous n'entendons pas seulement l'idée de dimension [...]. Nous voulons dire que ce qui est déterminant, c'est la *fonction* de la pièce intérieure dans l'ensemble qui l'enchâsse. Selon qu'elle *sert à quelque chose* ou non, qu'elle fait avancer l'action principale ou bien se contente de la prolonger ou de l'illustrer, la signification n'est pas la même. (14)

Por otra parte, la función misma del TeT se ve afectada por el tipo de estructura en el que está integrado. Según se trate de una estructura que acepta la inclusión libre o una inserción de rigurosa subordinación, la significación, la potencia, la eficacia semántica del TeT será de distinto orden.

Hay, pues, muy diversos grados y formas de TeT. La diferente función que se le atribuye en la estructura narrativa de la obra englobante y el distinto grado de eficacia de dicha función, etcétera, hacen que el TeT sea de múltiples órdenes y tenga muy variadas conformaciones.

Vamos ahora a observar cómo utilizó Lope de Rueda el modelo del TeT en sus varias obras dramáticas. En ellas encontraremos sin duda una cierta respuesta a la preocupación latente en las reflexiones anteriores. Rueda no usó obras dramáticas anunciadas como tal e integradas en sus comedias, coloquios y pasos, pero sí utilizó formas diversas tomadas del recurso del TeT para mejor teatralizar los contenidos de sus piezas. Esa es nuestra hipótesis. Hemos dividido el *corpus*, por conveniencias e imposición del espacio, en dos segmentos. Por una parte, en este artículo, estudiamos el empleo del recurso en los pasos. En otro trabajo paralelo analizamos la utilización y función del TeT en las comedias del autor sevillano (“Usos de la metateatralidad”).

Dos palabras nos parecen necesarias antes de iniciar el análisis. En los coloquios pastoriles conservados, *Timbria* y *Camila*, no hemos encontrado ningún ejem-

plo de TeT. Y la pregunta que nos hacemos es si las cuatro comedias, *Eufemia*, *Armelina*, *Los engañados* y *Medora*, por su mayor complejidad teatral y por ir dirigidas a un público más amplio que los dos coloquios, requieren un artificio escénico más fuerte. El TeT aparecería así como un elemento clave para favorecer la teatralidad. No quiere esto decir que los coloquios carezcan de ella, pero hay unas claras diferencias entre comedias y coloquios. Joan Oleza ha visto pertinentemente cómo el distinto público de unas y otros condiciona el tejido y la estructura del teatro ruedesco. Dice Oleza:

Tanto la apropiación del género pastoril, de raigambre cortesana, como los intentos de acercarse a una prosa culta y refinada (en la que [Rueda] fracasa estrepitosamente), han de obedecer, pienso, a la necesidad de disponer de un repertorio que casase mejor con el ambiente de los salones que el habitual de las comedias, lo que no quiere decir que los coloquios pastoriles, una vez pensados para palacio, no fueran de inmediato readaptados para la calle, sobre todo por medio del mecanismo de incrustación de pasos. (246-247)

Creemos que el ambiente de los salones estaba más marcado por “lo literario”, por “lo estrictamente dramático”, que el encuentro popular, más abierto al gesto escénico desmesurado, al vaivén de los personajes en el tablado, a lo más puramente teatral, a una proxémica y una kinésica de más bulto. Desde esta perspectiva, no es de extrañar que las comedias y los pasos alberguen algunos casos de TeT, signos típicamente teatralizadores, y que, en cambio, no le fuera necesario a Lope de Rueda recurrir al mismo artificio en obras donde el trasiego escénico era mucho menor, al estar condicionado por un público más cercano a la literatura de los salones que al encuentro abierto de las plazas públicas. Y aún resulta más atractiva la idea de analizar el uso del TeT en los pasos, puesto que dichas unidades dramáticas suponen un tercer nivel de teatralización. Si, por una parte, la comedia incluye un paso dentro de su desarrollo, el paso a su vez integra dentro de su tejido una forma de TeT que complica mucho más el análisis, pero que permite teatralizar de modo más certero “el problema del problema del problema”. Y a medida que nos alejamos del primer nivel, el de la comedia, más nos acercamos al mundo de la ficción y, en consecuencia, mejor se confirma el carácter de “verdad” que el autor da a los contenidos de la diégesis de base.

Hemos analizado dos ejemplos que nos parecen significativos. El primero es el paso de la gitana y Gargullo (Rueda, 205-209)<sup>7</sup> integrado en la comedia *Medora*. Es, pues, una unidad dramática considerada como dependiente de otra mayor, la comedia, por el mismo Lope de Rueda o, por Joan Timoneda, el editor valenciano, en su defecto. El segundo ejemplo es el que aparece publicado en el *Registro de representantes*, con el título *Paso primero del médico simple y Coladilla paje, y el doctor Valverde*.

La acción del primer paso se sitúa en la escena cuarta de *Medora*. La gitana anda intentando conseguir alguna recompensa de los padres de Medoro, a quienes robó el hijo cuando era niño. Su intención es que la perdonen y que le “paguen la criança d’él” (205). Mientras llega el momento soñado, ha de hacer por la vida y “buscar para el mantenimiento” (205). Y en ese segmento de la representación empieza lo que ha de constituir un TeT que dramatiza, justamente, una manera poco ortodoxa de conseguir los medios para asegurar dicho mantenimiento. El personaje robado será Gargullo, el ladrón de su amo Acario, con lo que la cadena de los hurtos se generaliza entre los personajes “bajos” de la comedia.

En la escena que organiza la gitana para robar a Gargullo hay unos elementos característicos del artificio que hemos identificado como TeT. Cuando la gitana descubre que “un hombre me paresce que está escuchando”, diseña, como director, la pieza que va a representar. El plan es hacerle a Gargullo “la moixqueta con esta bolsa” (205). La gitana será el personaje mirado. Gargullo, el mirante.

La gitana finge para engañar al mirante, Gargullo, que hará comentarios hasta que acabe “la representación” y el engaño quede hecho realidad en el espacio dramático de la comedia englobante.

El monólogo de la gitana está dividido en cinco segmentos interrumpidos por el mirante Gargullo, que hace algunas observaciones y cree que lo que está fingiendo la gitana es la realidad, la verdad, es decir, que la bolsa a la que alude la mujer contiene las riquezas que en realidad no son tales. Los segmentos son los siguientes:

1. “Cuando hurté esta bolsa con todos estos ducados, no me vio nadie. Fortuna me ha favorecido esta vuelta” (205).
2. “Los diamantes y rubíes, sin cuatro mil coronas que vienen dentro, valen un tesoro” (205).

---

<sup>7</sup> Todas las citas están tomadas de esta edición.

3. “El mercader cuya es [la bolsa], me ha de buscar por toda la ciudad, porque al tiempo que la hurté, no había persona en toda la tienda” (205).
4. “Bien será escondella [la bolsa] aquí que no passa persona nascida, hasta que passe el peligro de la justicia. Y, en siendo passado, sacalla he y daré con ella en essa Andaluzía” (206).
5. “¡Ay! Un hombre veo acullá. Paresce que me ha visto. Mal partido será dexalla en peligro. Quiero tornar y sacar la bolsa” (206).

Los cinco segmentos alternan con otras tantas intervenciones de Gargullo, intervenciones dichas en el espacio de la comedia englobante, pero que permiten perfectamente a la gitana oír o, al menos, ver de refilón lo que hace el lacayo. Resulta difícil, a partir de las didascalías implícitas en el texto, identificar si los parlamentos de Gargullo son auténticos apartes que ensordecen al personaje de la gitana o esta última oye lo que dice el simple. Lo que resulta evidente es que Gargullo oye perfectamente, como buen espectador y, al tiempo, como buen mirante, todo lo que dice la gitana. En todo caso, Gargullo alterna con la gitana sus intervenciones y va marcando el espacio del mirante ante cada una de los parlamentos de la mujer. Gargullo, tras las palabras de la gitana identificadas con los mismos números, dice así:

1. “Hurto es este, por los sanctos de Dios” (205).
2. “Qué es aquesto? Pues bien lo oigo, que no estoy sordo” (205).
3. “Estate quedo, Gargullo, que la pressa es tuya. Tente, tente” (206).
4. “¿Iré? ¿No iré? ¿Voy o no voy? Tente, Garbullo” (206).

El parlamento número cinco de la gitana fuerza a Gargullo a romper la representación del TeT (“Estate queda, ladrona”, 206) y recuperar la acción de la gitana dentro del espacio de la obra/marco. Con lo que la ficción y la mentira de la gitana se transforma en la realidad, en la verdad de la obra englobante y la astuta mujer consigue robar y castigar al ladrón Gargullo.

Los cinco segmentos identificados en el discurso de la gitana tienen bien marcadas las didascalías implícitas, con lo que la kinésica y la proxémica del TeT están certeramente controladas (“cuatro mil coronas que vienen dentro”, “bien será escondella aquí”, “quiero tornar y sacar la bolsa”). En la obra/marco se vive como verdad lo que en el TeT es simple ficción, auténtica mentira. Gargullo ve como realidad lo que el archimirante sabe que es mentira. Y con el uso del artificio TeT, se

transforma en verdad el espacio de la comedia englobante, se convierte la obra/marco en lugar de castigo del auténtico ladrón que es Gargullo. La ficción de la obra engastada es la realidad del engaño en la englobante. Y así el ladrón Gargullo —la cadena hurtada a Acario— es robado por una ladrona más lista que él. Y todo se ha hecho fingiendo la existencia de unas riquezas imaginadas dentro de una bolsa.

En este pasaje hay guión, texto teatral y monólogo gitanesco interrumpido por Gargullo. Hay mirante y mirada. La gitana habla en voz alta para que el mirante la oiga y quede engañado. La ficción invade y condiciona así la realidad como mensaje subyacente en la obra engastada.

El segundo ejemplo de TeT aparece en el *Paso primero del médico simple y Coladilla paje, y el doctor Valverde*, integrado en el *Registro de representantes*.

El paso presenta la historia de un médico, el doctor Valverde, a quien la justicia condena “por tener tales criados en vuestra casa” (294). Los tales criados son un paje, Coladilla, y un simple, Monserrate. Uno y otro van a provocar la muerte de una mujer por medio de una desdichada intervención “mádida”. El paso identifica la responsabilidad criminal de los dos criados con la del médico Valverde, añadiendo así, una vez más, críticas feroces al quehacer profesional de los médicos. Recordemos, entre otros muchos ejemplos de tales críticas, los terribles ataques de Moliere contra los profesionales de la salud. O de la enfermedad.

El paso ruedesco se teatraliza así. Coladilla organiza una escena, un auténtico TeT, con el simple Monserrate, que asumirá la función de médico grotesco. El propio Coladilla actuará como criado del fingido doctor. Ante ellos llega una mujer que viene a buscar remedio para su madre enferma.

El TeT se plantea en los siguientes términos. Monserrate hace de médico, de “mérdico”, según dice él mismo, con lo que surge como figura rebajada, carnavalizada (“merdi-co”). Coladilla asume el papel de criado del “mérdico”, al mismo tiempo que funciona como director de escena y como apuntador que guía el diálogo del citado “mérdico”. La mujer hace de mujer-hija-de-una-madre-enferma, que se presenta en la consulta del doctor.

Dos problemas vienen a situar el TeT en el límite del modelo. El personaje de la obra/marco que pasa a ser mirante en el TeT es aquí un signo polivalente. Coladilla es el mirante que mira al mirado [mérdico] y a la mujer. Pero interviene constantemente en el espacio dramático del TeT echando mano de las otras dos funciones que le son encomendadas: la de criado del “mérdico”, que guarda el nombre de Coladilla, y la de apuntador que va diciendo en aparte a Monserrate lo que tiene que

decirle a la mujer. Ese juego múltiple hace de Coladilla un personaje multifuncional que está dentro y fuera del TeT, entrando y saliendo constantemente de él y cortando el desarrollo “normal” de la secuencia en el artificio metateatral.

El segundo problema es el que plantea la mujer, que funciona como un solo personaje en la obra/marco y en la obra englobada. Casos como este hay muchos en el amplio abanico del TeT, porque el personaje engañado, mirado nesciente, suele asumir en el TeT idéntico papel al que le ha sido confiado en la obra englobante. El rol de hija de la vieja enferma que lleva la orina de su madre y el bollo mantecada, coincide en los dos niveles de la representación. Dentro del TeT es una mirada nesciente. Más tarde describiremos cómo funciona todo el artificio. Ahora vamos a detenernos en la descripción del uso que hace Rueda del TeT y de la finalidad del mismo en el conjunto del paso.

Es una ficción dentro de la ficción. Y por ser una ficción de doble nivel, ya que el paso es representado normalmente dentro de los actos o escenas de una pieza mayor, el TeT eleva la obra/marco a la altura de la realidad. Y dicha obra marco transforma en “verdad”, de modo mucho más eficaz y con un efecto multiplicador, el contenido y el mensaje de la comedia dentro de la que se representa el paso. La responsabilidad de los médicos, capaces de dar como medicamento una redoma de solimán, cosa que hace el “mérldico” Monserrate, queda bien clara con la intervención final de la justicia, encarnada por el alguacil. El doctor Valverde es responsable de la muerte de la vieja, por tener a su servicio tales criados. Queda así establecida la ecuación de las responsabilidades criminales. La intervención de Monserrate ha provocado el fallecimiento de la vieja. Es decir:

responsabilidad de Monserrate = responsabilidad del doctor Valverde.

La responsabilidad de Valverde y, con él, la de todos los médicos, queda alzada al nivel de realidad por la introducción de la ficción del TeT, especie de palanca productora de “verdad” desde su condición fingida. El ataque frontal contra los médicos se hace así mucho más eficaz.

Veamos ahora cómo funcionan el TeT y sus diversos elementos.

El paje Coladilla es el encargado de organizar la representación. Así le dice a Monserrate, el simple: “Por esso, quando viniere [la mujer hija de la enferma de Ruzafa] no le pregunes sin tomar consejo [...] Porque yo haré que te rrijas por el curso de medicina” (287). Y prepara el disfraz del mirado, el [mérldico] Monserrate:

“Pues aguarda; sacaré las ropas de levantar y bonete señor<sup>8</sup> [...] Ten, vístete essa ropa” (288). Es decir, Rueda usa como disfraz de “mérldico” en el TeT una forma rebajada de lo que tenía que llevar un médico que actuara como tal. Pero Monserrate es “mérldico”, no médico.

Coladilla hace adoptar al simple las normas de la compostura médica, es decir, fija la kinésica del mirado: “Siéntate en esta silla y ten cuenta que agora eres tú el señor, yo tu criado Coladilla, que me puedes mandar” (288). Aunque por razones de contexto y de situación, se tratará de realizar unos gestos rebajados, carnavalescos, grotescos.

El discurso teatral invade también, como signo inequívoco de la metateatralidad del segmento, el ámbito del TeT. Hay un “ensayo general” de cómo Monserrate ha de actuar con su criado Coladilla cuando llegue el momento. Monserrate cambia cómicamente el nombre introduciendo palabras de relativa homofonía al nombre del paje (Colete, Colada). Importa mucho señalar el uso de la palabra *ensayemos*, tomada del léxico puramente teatral, para describir la preparación de lo que más tarde será el TeT:

Coladilla: Y puédesme mandar quanto quisieres.

Monserrate: Ensayemos esso, porque no se yerre.

Coladilla: Ensayemos.

Monserrate: ¡Coladilla!

Coladilla: ¿Señor?

Monserrate: Colete, colada; diabro, folleto, pássate aquí, no passes; quítate el bonete, no te lo quites; arrodíllate, no te arrodilles; échate, no te eches. (288-289)

La entrada y la estancia de la mujer en escena funcionan como un mecanismo en el que los apartes del paje y del simple contribuyen a crear el espacio del mirante y director, Coladilla:

---

<sup>8</sup> Se entiende por “ropa de levantar” la “vestidura suelta y larga que se usa para levantarse de la cama y estar dentro de casa” (*Diccionario de Autoridades*). “Con ella suele presentarse al personaje del vejete en escena, según atestigua un documento de 1592 – Francisco Rodríguez Marín, “Nuevas aportaciones para la historia del histrionismo español en los siglos XVI y XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, 1, 1914, p. 62” (Madroñal, 289). El bonete “también se usaba como gorro de dormir” (245).

Muger: ¿Está en casa el señor dotor?

Coladilla: A ti pide.

Monserrate: Yo soy mérdico.

Coladilla: No haze al caso, que dotor y médico todo s'es uno.

(289)

En el último parlamento Coladilla interviene en el TeT. Y utiliza el aparte situándose fuera de la pieza englobada, como director y, también dentro de ella, como mirante, como público. La mujer está todavía fuera de escena. Habla lejos de la vista del archimirante.

Los continuos apartes de uno y otro van teñidos con el papel que ambos asumen en el TeT: Coladilla es director y da órdenes a Monserrate; el simple es “mérdico” y da órdenes a su criado Coladilla. Unas y otras van en apartes que anulan y ensordecen la comunicación con la mujer y hacen avanzar el TeT desde la obra/marco, muy contaminada por las nuevas funciones previstas y asignadas en el TeT. En este pasaje Monserrate ha “recibido la orden” de dar órdenes como señor. Coladilla las recibe y actúa como criado del “mérdico”. El juego de los apartes se ve claro cuando la mujer no ha entrado aún en escena:

Muger: ¿Está en casa el señor?

Monserrate: Dile que sí.

Coladilla: En casa está.

Monserrate: En casa estó. Dile qué quiere.

Coladilla: ¿Qué queréys, buena muger?

Muger: Trágole la orina.

[...]

Monserrate: ¿Qu'és orina?

[...]

Coladilla: Los meados de su madre. Mira que tú los has de tomar con la mano y rebolvellos, como haze señor.

Monserrate: Vengan los meados. ¡Coladilla!

Coladilla: Señor.

Monserrate: Dile que entre. (289)

A partir de aquí va a funcionar plenamente el TeT a la vista del archimirante, con apartes entre el director Monserrate y el “mérdico”:

Coladilla: Entra, buena muger.

Muger: Beso las manos de vuestra merced.

Monserrate: (Merced me llama. En todos los días de mi vida me han llamado merced, sino agora; bueno es ser mérdico). (289)

El aparte de Monserrate, marcado entre paréntesis por el editor Canet, señala bien la existencia del ensordecimiento de la mujer y de la presencia de Coladilla como mirante coyuntural. Desde su condición de director, le señala a Monserrate el discurso que le está asignado. Y el simple “mérdico” acepta la imposición del regidor de la escena:

Coladilla: Di que se llegue.

Monserrate: Llegaos acá. (289)

La presencia de los dos compadres está condicionada constantemente por su doble pertenencia al espacio de la obra/marco y al del TeT. Uno y otro se salen del TeT, previo el ensordecimiento de la mujer, de la mirada, y entran en él asumiendo los roles de “mérdico” (Monserrate) y de Coladilla criado del “mérdico” o director de la representación (Coladilla). Un ejemplo en que el aparte pertenece al espacio de la obra/marco:

Monserrate: El bollo mantecada, Coladilla, no se te olvide.

Coladilla: Bien está. (290)

En cambio, hay otro aparte en que las funciones de ambos son las del espacio de TeT:

Muger: Beso sus manos.

Monserrate: Helas ahí.

[Monserrate en aparte a Coladilla]: Pues, ¿cómo no me las besa, Coladilla?

[Coladilla en aparte a Monserrate]: Calla, que aquello es por vía de buena criança.

Hay un caso en el que queda ensordecido el propio Coladilla, el director. La mujer ocupa siempre la escena: a veces en comunicación con el “mérdico”, a veces ensordecida y excluida de la red comunicativa que une a los otros personajes. Cuando está en intercomunicación con el “mérdico”, el mirante es Coladilla. Cuando Coladilla y Monserrate hablan en aparte, los mirantes son los dos. El modelo se repite en otros pasajes como el siguiente:

Monserrate: ¿Qué le diré?

Coladilla: Dile: Vengáis en hora buena, muger.

Monserrate: Plegue a Dios que lo sepa dezir y no me ría. ¡Toma, ya me río, ya me río!

[Los tres parlamentos componen un aparte característico. A partir de aquí, Monserrate se dirige a la mujer]

—¡Ha, ha! no vengáis. Sí vengáis, ¡ha, ha!

[...]

Vengáys en buen hora, muger de pro.

Muger: Dios le dé salud.

[...]

Coladilla [en aparte a Monserrate]: Dile: Qué tal está su madre.

Monserrate: ¿Cómo está vuestra madre?

Muger: Señor, mala.

[...]

Coladilla [en aparte a Monserrate]: Pídele la orina.

Monserrate: Daca la orina.

Muger: Tome, señor. (290)

Hay un desajuste —o ajuste— carnavalesco entre el discurso que el director Coladilla pone en boca o, mejor, ordena al “mérdico” y el que este realiza en su *performance*:

Coladilla [en aparte a Monserrate]: Dile [...] que tome quatro onças de cassia preparada.

Monserrate: [...] que tome vuestra madre quatro onças d’escanasia empanada. (291)

El mismo modelo se repite en:

- “algunos confortativos” y “algunos higos”. (291)
- “algunas tajadas de calabazate” y “algunas tajadas de calafate”. (291)
- “potecarios” y “notarios”. (291)
- “le daréis tabletas de diadragonis” y “le daréis tabletas, y el día dragonis”. (291)

La carnavalización de más bulto, la que recurre a una auténtica *fantasía verbal*, según el modelo lingüístico estudiado por Garapon (*La fantaisie*), aparece en el pasaje siguiente:

Monserrate [En aparte a Coladilla]: ¿Qué le diré?

Coladilla [En aparte a Monserrate]: Que porque la orina muestra que tiene mucha sangre, que la sangren y le saquen quatro onças de la vena de todo el cuerpo.

Monserrate: Escuchá, muger, que porque tiene mucha sangre vuestra madre, hazella sangrar de la vena de todo el puerco, con que le saquen quattrocientas onças de sangre. (292)

La igualación grotesca [cuerpo=puerco] y la hipertrofia de la realidad [cuatro=quattrocientas] forma parte del discurso carnavalesco, que envuelve y explica también la confusión [médico/mérdico], tan unida al mundo de lo escatológico característico de la fiesta popular.

El falso médico Monserrate, ayudado por su criado Coladilla, le receta a la vieja enferma “aquel sangre blanco qu'está bajo la cama señora” (292). Hasta aquí funciona el TeT. Pero el bebedizo resulta ser solimán y la enferma muere. La mujer vuelve con el alguacil señalando que “aquel de la ropa larga es el que mató a mi madre” (293). El representante de la ley se lleva preso a Monserrate y al doctor Valverde, el verdadero médico, “por tener tales criados en vuestra casa” (294).

La conjunción de los dos niveles de teatralización, el de la obra/marco y el de la pieza englobada, agilizan la sátira contra los médicos puesta en escena por Lope de Rueda. Tal como hemos visto en otros casos, las punzadas ruedescas contra los doctores irresponsables adquieren mayor eficacia, ya que la traza fingida del pasito adquiere visos de verdad, de realidad, al traspasar la dimensión fictiva al TeT, a la obra enmarcada. La agresión adquiere así toda la fuerza de la “verdad”.

Si en los dos casos estudiados en el *corpus* de los pasos de Rueda no hemos encontrado todos los elementos característicos del TeT, sí hemos podido identificar, sin embargo, algunas de las características que definen al mismo, en su amplio espectro de posibilidades. La presencia inestable de unos personajes que pasan con gran facilidad de la condición de mirantes a la de mirados o, incluso, a la de simples personajes de la obra/marco, habla de la flexibilidad y de la falta de límites precisos en la configuración del TeT. Pero su eficacia como segmento integrado dentro de un tejido más amplio, le permite al autor elevar a la categoría de verdad, de realidad, lo que podría ser percibido, en un nivel único de teatralización, como una pura ficción.

## Obras citadas

- Abel, Lionel. *Metatheatre: a New View of Dramatic Form*. Nueva York: Hill & Wang, 1966.
- Andrés Suárez, Irene, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas, eds. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Tirso de Molina, Lope de Vega y Calderón*. Madrid: Verbum, 1997.
- Arboleda, Carlos. *Teoría y formas del metateatro de Cervantes*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- Díez Borque, José María. “Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes.” *Anales cervantinos*. 11 (1972): 113-128.
- Forestier, Georges. *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*. Ginebra: Droz, 1981.
- Garapon, Robert. *La fantaisie verbale et le comique dans le theatre français du Moyen Age à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Armand Collin, 1957.
- Gállego, Julián . *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Hermenegildo, Alfredo. “Teógenes y el difícil arte de morir: la *Numancia cervantina*.” *Arquivos do Centro Cultural Português*. 31 (1992): 917-923.
- \_\_\_\_\_. *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Palma de Mallorca: Olañeta, 1995.
- \_\_\_\_\_. “El personaje espectador: teatro en el teatro del siglo XVII.” *Scriptura*. 11 (1996): 125-139.

- \_\_\_\_\_. “Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina.” *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*. Eds. Catherine Poupeney-Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva. Murcia: Universidad de Murcia, 1999. 77-92.
- \_\_\_\_\_. “Mover las palabras: Encina y la teatralización progresiva.” *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XIV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro (Almería, 7-16 de marzo de 1997)*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1999. 21-41.
- \_\_\_\_\_. “Sombras escénicas de la realidad y de la ficción: el teatro de Cervantes.” *El escritor y la escena IV. Dramaturgia e ideología*. Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999. 45-60.
- \_\_\_\_\_. “Tensiones entre la ficción y la realidad: Estudios sobre metateatralidad calderoniana.” En prensa.
- Hermenegildo, Alfredo, Mercedes de los Reyes y María Dolores González. “El Duque de Ferrara y su elaboración dramática en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega.” *Anuario de Lope de Vega*. 1 (1995): 37-58.
- Madroñal, Abraham. “Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro.” *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*. Cuadernos de Teatro Clásico 13-14. Ed. Mercedes de los Reyes Peña. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000. 229-301.
- Oleza, Joan. “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): Coloquios y señores.” *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*. Eds. Joan Oleza Simó y M. Diago Moncholí. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984. 246-247.
- Orozco Díaz, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Messidor-Editions Sociales, 1987.
- Resina Rodrigues, Maria Idalina. “O teatro no teatro: a propósito de *El rey Seleuco e de outros autos quinhentistas*.” *Estudos Ibéricos. Da cultura à literatuiria. Puntos de encontro. Séculos XIII à XVII*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987. 133-153.

- Rey-Flaud, Henri. *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*. Paris: Gallimard, 1973.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina y Antonio Tordera. *La escritura como espejo de palacio. “El torreador” de Calderón*. Kassel: Reichenberger, 1985.
- Rueda, Lope de. *Pasos*. Ed. José Luis Canet Vallés. Madrid: Castalia, 1992. 286-294.
- Sito Alba, Manuel. “Metateatro en Calderón. *El gran teatro del mundo.*” *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*. Vol. 2. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. 789-802.