



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Literatura Española

LA METATEATRALIDAD DEL TEATRO BREVE DEL SIGLO DE ORO. ANÁLISIS DE LOAS Y ENTREMESSES DE AGUSTÍN DE ROJAS VILLANDRANO Y FRANCISCO DE CASTRO

Máster en Estudios Filológicos Superiores: Investigación y Aplicaciones Profesionales

Autora: Alicia Hernández Martín

Tutor: Germán Vega García-Luengos

Valladolid, 2016

Uno hace el rufián, otro el embustero, este es el mercader, aquel el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales.

MIGUEL DE CERVANTES,

El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.

Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
and then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

(La vida no es más que una sombra que camina; un pobre actor, que se contonea y apura su momento sobre el escenario, y después no se le escucha más: es un relato narrado por un idiota, lleno de sonido y furia, que no significa nada.)

WILLIAM SHAKESPEARE,

Macbeth

La vida es una obra de teatro que no permite ensayos. Por eso, canta, ríe, baila, llora y vive intensamente cada momento de tu vida antes que el telón baje y la obra termine sin aplausos.

CHARLES CHAPLIN

ÍNDICE

Introducción	3
1. El metateatro: creación de un drama autoconsciente o la vida como teatro	5
2. Casos de metateatro en las obras breves	9
2.1.Cervantes	9
2.2. Calderón de la Barca	13
2.3.Agustín Moreto	15
3. La metateatralidad cuando coincide actor y autor: Agustín de Rojas Villandrando y Francisco de Castro	17
3.1.El oficio de autor y actor teatral: de Lope de Rueda a Francisco de Castro	17
3.1.1. Lope de Rueda como autor y actor. Metateatralidad de sus pasos	17
3.1.2. Francisco de Castro como autor y actor	21
3.2. Las obras breves de Villandrando y Castro	23
3.2.1. Loas de Villandrando y su sentido metateatral en <i>El Viaje Entretenido</i>	23
3.2.1.1. <i>El viaje entretenido</i> y las loas	24
3.2.1.2. Sentido metateatral de algunas loas dentro de <i>El viaje entretenido</i>	27
3.2.2. La metateatralidad de los entremeses de Castro	36
3.2.2.1. Títulos escogidos	36
3.2.2.2. Elementos metateatrales	39
Conclusiones	61
Bibliografía	63

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo voy a hacer un recorrido del fenómeno de la metateatralidad, desde el debate conceptual del término hasta sus manifestaciones más destacadas en algunos de los autores como Cervantes, Calderón y Moreto. No obstante, me centraré en cómo se plasma la metateatralidad en el teatro breve, no solo en las loas, siendo uno de los ejemplos más representativos las de Rojas Villandrando, que también contemplaré; sino en los entremeses y, en concreto, en los de un autor recientemente editado, Francisco de Castro. De esta manera, llevaré a cabo un análisis de sus loas y entremeses, partiendo de algunas de las clasificaciones que ya se han establecido para el hecho metateatral: el drama dentro del drama, las referencias al mundo real y literario, el juego de roles de los personajes, los apartes como manera de interpelación al público, entre algunos otros, sobresaliendo la influencia del Carnaval y la figura del gracioso como mecanismos de creación de comicidad mediante el fingimiento. A pesar de centrarme en la figura de este autor, lo enlazaré no solo con Rojas Villandrando, de quien señalaré algunas de sus loas y su conexión con su obra principal *El viaje entretenido*; sino con Lope de Rueda y sus pasos; pues los tres autores (Castro, Villandrando y Rueda) comparten un hecho interesante en mi opinión: el oficio de actor y autor, lo que puede influir en la metateatralidad de sus obras.

Este trabajo se justifica en el interés creciente que el teatro breve áureo ha ido ganando en los últimos años con múltiples ediciones y estudios críticos sobre varios aspectos, siendo uno de ellos el de la metateatralidad. Así, muchos estudiosos opinan que el mismo género breve implica una metateatralidad en su esencia, pues las piezas breves servían para llenar los entreactos de las comedias, es decir, como complementos de la fiesta teatral barroca; de manera que podríamos deducir que esa forma de intercalar los entremeses, loas y mojigangas está próxima a la manifestación metateatral de una obra dentro de otra, del teatro dentro del teatro, a pesar de que no siempre compartía características con la comedia que se representaba. Y a su vez, este uso de teatro dentro del teatro tiene muchas implicaciones, pues hace que el público pueda tomar como más real la obra encuadrante, mientras que la encuadrada (la obra insertada) como propiamente ficticia, siendo este uno de los aspectos más señero en el *Retablo de las maravillas* de Cervantes, pero que se puede extrapolar a la fiesta barroca tomada en su totalidad. Por otro lado, este hecho de la metateatralidad áurea es relevante debido a las resonancias que tiene en la modernidad, influyendo de manera directa en la dramaturgia

experimental del siglo XX, encabezada por Brecht y Pirandello, entre otros, quienes mediante la ruptura buscaban la renovación estética empleando la metateatralidad en su producción estética.

1. EL METATEATRO: CREACIÓN DE UN DRAMA CONSCIENTE O LA VIDA COMO TEATRO

El teatro...Mucho se puede decir sobre el mismo, pues ya desde sus inicios vemos que son innumerables los escritos y estudios. Sin embargo, para una aproximación más exhaustiva deberíamos partir de la etimología del término, que procede del griego θέατρον *théatron*, que a su vez tiene su origen en el verbo θεᾶσθαι *theâsthai* 'mirar'. Por lo que nos percatamos de que el teatro consiste en mirar, en observar lo que les sucede a unos personajes, es decir, en asistir a la representación de unos sucesos aparentemente no reales, sino ficticios. No obstante, como todo hecho literario, intenta participar de la verosimilitud, de la apariencia de realidad, de la representación de la vida. Pero... Al igual que la vida puede ser representada, la realidad también puede ser parte de una representación. Este asunto de la vida como teatro cobra especial constancia en el Barroco español; al mismo tiempo que el teatro no solo es observado por los espectadores que asisten a las funciones, sino que la propia acción dramática se mira a sí misma, reflexionando sobre su naturaleza y esencia. Por lo que asistimos a un mirar doble: del espectador y del teatro, derrumbándose de esta manera la llamada cuarta pared con la confluencia de ficción y realidad. Tal como señala Sáez Raposo (2011: 30), esto ocurre en España a partir del siglo XVII debido a la crisis socio-política que se vive, la cual provoca una visión pesimista de la existencia, lo que conduce al subjetivismo, a concebir la realidad como ilusión, sueño, fantasía y, cómo no, teatro, donde tradicionalmente se amalgaman todos los componentes subjetivos de la imaginación. El teatro siempre ha intentado reflejar la realidad, así que en una realidad en la que se piensa que la vida puede ser una ilusión o teatro, no es de extrañar que se emplee el metateatro, es decir, el teatro dentro del teatro o la consciencia de que la acción dramática participa de una farsa, de que sus personajes cumplen un papel determinado, al igual que los humanos nos planteamos si vivimos la realidad o un simulacro de la misma, tema también muy moderno, sobre todo por la inclusión de los medios de comunicación en nuestras vidas y la presencia de cámaras que capturan nuestra realidad. Por lo que el asunto de la realidad de la ficción y la ficcionalización de la realidad supone una alegoría de la vida tanto del siglo XVII como moderna, ya que el juego de espejos en los que se ve reflejado el ser humano siempre ha estado presente.

Más allá del teatro tenemos el metateatro o reflexión consciente del mismo. No obstante, cabe preguntarse cómo se refleja esto en las obras dramáticas, qué es lo que puede considerarse metadramático. Este asunto ha sido objeto de debate a lo largo del tiempo, por lo que en este trabajo repasaré las posturas teóricas más destacadas.

Tal como señala Ricardo Enguix Barber (2015: 448), el concepto “metateatro” fue utilizado por primera vez por Lionel Abel, crítico americano, quien en 1963 publicó su obra *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, en la que según Catherine Larson, se define el metateatro de la siguiente forma:

piezas sobre la vida como ya teatralizada... Los personajes no están en escena sólo porque el dramaturgo los capturó en posturas dramáticas (como se hace con una cámara), sino porque ellos mismos sabían que eran dramáticos mucho antes de que el dramaturgo les prestara atención ¿Qué los dramatizó? El mito, la leyenda, la literatura del pasado, ellos mismos. Representan para el dramaturgo el efecto de la imaginación dramática. (1992 citado por Enguix Barber 2015: 448).

No obstante, a esta definición se le han achacado muchas deficiencias, siendo una de las más importantes la señalada por Catherine Larson (1989 citado por Sáez Raposo 2011: 31), quien incide en el hecho de que Lionel Abel en su ensayo no había tratado la relación entre el metateatro y la comicidad, la cual en el teatro breve es fundamental. De esta manera, Larson promueve un estudio del uso de la metateatralidad en las comedias del Siglo de Oro, ya que según ella los elementos metateatrales están tan presentes en los textos cómicos como en los serios, cumpliendo la función ya antes apuntada: transmitir al espectador una sensación de desconcierto y ruptura ante la confusa realidad que estaba viviendo. Por otro lado, a partir de los estudios de Lionel Abel, tal como indica Enguix Barber (2015: 449), podemos ver dos posturas que matizan dónde empieza y dónde termina lo que es metateatro:

-Las posturas más restrictivas, defendidas por Jesús G. Maestro, Alfredo Hermenegildo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano. Estos defienden que el metateatro solo se produce cuando en escena vemos la representación de una obra dentro de otra obra. De esta manera, lo defiende Maestro:

Consideramos que metateatro es toda teatralización de una acción espectacular, ritual o ficticia que se lleva a cabo dentro de una representación dramática que la contiene, genera y expresa, ante un público receptor. Esta teatralización puede ser cómica, trágica, grotesca, etc., y como expresión metateatral constituye la formalización de distintos grados de realidad, desde los que es posible percibir tanto las acciones que en ellos se desarrollan como la obra teatral misma que formal y funcionalmente los provoca (2004: 559).

Mientras, Hermenegildo, Rubiera y Serrano indican que para que exista metateatro, debe producirse una mirada interior, es decir, solo habrá “teatro en el teatro” si en las tablas presenciamos:

Un mirado, es decir, el personaje de la obra enmarcada; y un mirante, es decir, el personaje de la obra marco, que tiene la convicción de ser espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos. Y todo ello debe funcionar dentro de un conjunto en el que participa el archimirante, el público espectador. (Hermenegildo, Rubiera y Serrano 2011: 1).

-Las posturas más abarcadoras, defendidas por Patricia Pavis, Richard Hornby y Georges Forestier. El estudioso Govat señala que para Pavis “toda puesta en escena es en sí misma teatral, porque para pasar del pre-texto al texto ‘performancial’, del texto escrito a lo que es la representación, se necesita una *reflexión* sobre el pre-texto” (1997, citado por Enguix Barber 2015: 449). No obstante, una de las clasificaciones más acertadas en mi opinión, es la llevada a cabo por Hornby, quien “considera como variaciones del metadrama las siguientes manifestaciones: el drama dentro del drama, la ceremonia dentro del drama, la idea de desempeñar un papel dentro de otro, las referencias o alusiones literarias o de la vida real, la autoreferencia”. (Enguix Barber 2015: 449). De esta manera, percibimos que la presencia de lo metateatral va más allá de la representación de una obra teatral dentro de otra, pues también se pueden incluir los distintos elementos circundantes de la manifestación dramática. A su vez, como señala Govat, el crítico francés Forestier indica que hay «teatro dentro del teatro tan sólo a partir del momento en el que uno, por lo menos, de los actores de la pieza encuadrante se transforma en espectador” (1997, citado por Enguix Barber 2015: 450). Además, es interesante apuntar que Forestier incluye como hecho metateatral otros tipos de espectáculos relacionados: bailes, canciones...

Por último, con respecto a la consideración y delimitación del metateatro, cabe indicar por qué el género breve se presta tan bien a la metateatralidad. Sáez Raposo (2011: 32) indica que esto se debe a que el teatro breve tenía por parte de las autoridades morales mayor permisividad, por lo que se podían introducir más licencias estéticas y temáticas, siendo una de ellas la metateatralidad, con sus diferentes manifestaciones, como defiende Hornby. Así, según Sáez Raposo, “los entremesistas juegan con todas las potencialidades que les proporciona un recurso que encaja a la perfección con la esencia del género”. (2011: 35). Por otra parte, la estudiosa Hannah Bergman va más allá e indica que las licencias morales de los entremeses y las demás piezas breves son consecuencia de la importancia de la teatralización de la convención dramática. De esta manera, señala: “El entremés nos recuerda constantemente que lo que vemos en el tablado no es vida sino

teatro. Por eso sus personajes no necesitan regirse por las normas de la sociedad. (1970 citado por Sáez Raposo 2011: 35). Por todo ello, el recurso de metateatralidad y juego de realidades metaficcional constata esa característica tan propia del teatro breve de la ruptura de las convenciones sociales, pues los personajes muchas veces son conscientes de sus propias convenciones que en el teatro se rompen, lo que también puede formar parte de una convención propia del entremés. Y todo ello, como no podía ser de otra manera, propicia la aparición de la esencia del género breve: la burla; pues la ruptura de la realidad dramática no solo sirve para manifestar las verdaderas intenciones de los personajes, por ejemplo, con los apartes, sino también, para mostrar lo contradictorio del mundo de manera cómica mediante la duplicación de personajes y realidades.

Visto todo esto, podríamos concluir que la metateatralidad, tal como apunta Sáez Raposo (2011: 36), es muy variada en el género teatral breve, pues siguiendo en parte la clasificación de Hornby, podemos encontrarnos con recursos como los monólogos, las interpelaciones al público o los apartes, pero también el motivo del teatro dentro del teatro o la referencia a hechos y personas del mundo de la época.

2. CASOS DE METATEATRO EN LAS OBRAS BREVES

Como ya se ha señalado, el metateatro consiste en la reflexión sobre el teatro dentro de la representación teatral misma, lo que supone una gran modernidad, que como no podía ser de otra manera, comenzaron a explotar los grandes de la literatura del Siglo de Oro: Cervantes, Calderón... Así, en este apartado desarrollaré las manifestaciones metateatrales no solo de Cervantes y Calderón, como epígonos áureos, sino también de un autor menos conocido, pero cuyas obras son también muestra de la metateatralidad: Agustín Moreto.

2.1. CERVANTES

A Cervantes se le atribuye ser uno de los autores que introducen la modernidad en la literatura española, por lo que no es de extrañar que incluya en su discurso teatral la autorreflexividad dramática. Así, varios autores se han manifestado al respecto, como Irene Andrés-Suárez:

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." (1997 citado por Laureano Corces 2003: 35)

De esta misma opinión es otro estudioso, Carlos Arboleda, quien señala:

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 (citado por Irene Andrés-Suárez 1997 y Laureano Corces 2003:35)

De esta forma, se puede considerar a Cervantes, junto con Shakespeare, el padre del hecho metateatral; de ahí que hayan surgido ensayos que así lo manifiestan, siendo el ejemplo más destacado el del estudioso Maestro: "Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral". Y a su vez, podemos ver cómo en prácticamente todas las obras de estos autores se encuentran elementos metateatrales, aunque de manera más directa se puede establecer que en Cervantes, dentro del teatro, las piezas en que más patente se muestra este hecho son: *Pedro de Urdemalas*, *El rufián dichoso*, *El retablo de las maravillas* y *El hospital de los podridos* (de dudosa autoría, pero atribuido a Cervantes).

Pedro de Urdemalas es una comedia considerada por Maestro “fundamental en cualquier lectura metateatral de la literatura cervantina” (2004 citado por Enguix Barber 2015: 451). Así, podemos ver algunas de las manifestaciones metateatrales ya citadas: el drama dentro del drama, la representación de un papel dentro de otro y las referencias literarias o de la vida real. En la obra se producen varios espectáculos teatrales, es decir, no solo se citan, sino que se escenifican. Respecto a las citas de obras, destaca el parlamento final donde Pedro señala: “Ya ven vuestras mercedes que los reyes / aguardan allá dentro, y no es posible / entrar todos a ver la gran comedia / que mi autor representa...”. Aquí Pedro, aparentemente, hace alusión a la obra dramática que representará su compañía al día siguiente. No obstante, se puede ir más allá de esta simple significación y ver que Cervantes podría emplear una autorreferencia, ya que él nunca vio representada esta obra y por ello, aludiría a su escenificación futura, “mañana”. El propio personaje Pedro menciona a su “autor”, es decir, se refiere al director de su compañía en la obra. Por otro lado, dentro de los espectáculos escenificados destacan varios: en la primera jornada, en la que Clemente sale a las tablas junto con unos músicos que cantarán lances amorosos; en la segunda jornada, debido a la celebración de festejos en honor a los reyes, aparecen danzas de doncellas y bailes de gitanas, siendo este último espectáculo importante en el argumento de la obra: permite la anagnórisis de Belica como gitana a miembro de la realeza; en la jornada tercera, cuando unos músicos entonan cantos recordando el baile de las gitanas y todo lo que había sucedido a partir de ese momento. Por otra parte, en esta comedia también percibimos cómo algunos personajes desempeñan varios papeles, siendo el más destacado en esto Pedro, quien desempeña el rol de labrador, asesor del alcalde Crespo, casamentero, gitano, ciego, director de escena, ermitaño, estudiante, farsante metiéndose en una compañía teatral... Es decir, el hecho de que el personaje principal tenga varios papeles dentro de la obra no solo nos muestra cómo se construye una pieza dramática, sino que simboliza cómo las personas en nuestra vida también cumplimos varios roles según el momento y la circunstancia; con ello, estamos en la reflexión metateatral de la vida como un teatro, siendo el ser humano un personaje con sus roles gobernado por un autor (Dios, azar, destino...). A su vez, en las alusiones a la literatura o la realidad, vemos cómo estas se producen cuando Pedro comienza a frecuentar el mundo del teatro: la referencia al actor y autor Nicolás de los Ríos (real): “Volarán los hechos míos / hasta los reinos vacíos / de Policea, y aún más, / en nombre de Nicolás, / y el sobrenombre de Ríos”. Por otro lado, en conversaciones entre Pedro y el Autor de la compañía descubrimos cómo funcionaba el mundo del teatro en la época:

jornada laboral, sueldo de los actores, los ensayos y sus horarios y duración. Pero, quizás, lo fundamental para conocer las características de un actor de esa época es la intervención de Pedro donde da cuenta de esto, de cómo debe comportarse un farsante (actor):

De gran memoria, primero;
segundo, de suelta lengua;
y que no padezca mengua
de galas es lo tercero.
Buen talle no le perdono,
si es que ha de hacer los galanes;
no afectado en ademanes,
ni ha de recitar con tono.
[...]
Ha de recitar de modo,
con tanta industria y cordura,
que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo.
A los versos ha de dar
valor con su lengua experta,
y a la fábula que es muerta
ha de hacer resucitar.
Ha de sacar con espanto
las lágrimas de la risa,
y hacer que vuelvan con prisa
otra vez al triste llanto.

Por otra parte, Pedro en otros fragmentos también defiende una determinada visión del teatro, que obviamente coincide con la que tiene su autor (Cervantes): que el teatro tenga que ver más con el arte que con la comercialización como parece que promulgaba Lope de Vega.

En *El rufián dichoso* vemos también drama dentro del drama, es decir, varios espectáculos intercalados, destacando como ejemplos los siguientes:

- La recitación de Lagartija ante Lugo, el cómico del breve *Romance del jaque Reguilte*, lo cual sirve para incidir en el motivo rufianesco.

-Danza llevada a cabo por unas ninfas y una canción entonada por unos demonios, lo que sirve para tentar al personaje Cruz.

En el tema de las alusiones a la literatura o la realidad, sobresale sobre todo la conversación entre dos personajes alegóricos: Curiosidad y Comedia. Curiosidad pide explicaciones a Comedia de por qué está cambiando en el siglo XVII, es decir, por qué está reduciendo sus actos a tres y por qué ha modificado la regla de las unidades de tiempo y lugar. Comedia, al contrario de lo que se esperaba, defiende una postura contraria a la que Cervantes sabemos que tenía, pues indica que los tiempos “mudan las cosas / y perfeccionan las artes”

En la autorreferencia no hay mucho que apuntar, quizás solo el verso que pone punto y final a la obra: “Y aquí da fin felice esta comedia”, el cual se trata de una despedida convencional. No obstante, se tiene mucho en cuenta en el terreno de la metateatralidad, ya que como señala Albuisech “llama la atención sobre la obra misma y desde dentro de la obra misma” (2004 citado por Enguix Barber 2015: 465).

En tercer lugar, en *El retablo de las maravillas* vemos muchos visos de metateatralidad. Así, se produce el desdoblamiento de los personajes Chanfalla y Chirinos, que se convierten en Montiel y la Autora de la representación, respectivamente; ya que intentan engañar al público en una obra que van a crear fingida (un retablo). Así, el desdoblamiento en la obra teatral marco o encuadrante es conocido por los espectadores, el público real, que somos nosotros; mientras que el público ficticio de la obra encuadrada no es consciente de la farsa, lo que resulta irónico. De esta manera, los farsantes hacen creer que el Retablo de las maravillas existe solo para los cristianos viejos y los hijos legítimos; cuando realmente solo se trata de un espacio vacío en el que se encuentra la palabra de los embusteros. La obra encuadrada consiste en un disparate en el que se alude a citas bíblicas y aspectos de la cultura popular, que el público engañado se toma muy en serio. Toda esta farsa lo que nos viene a decir es que en el teatro muchas veces puede existir un vacío de realidad, es decir, se crea un espacio en el que lo ficticio prevalece y el público muchas veces no es consciente, pues la palabra le hipnotiza y cree ver que existe lo que se dice. No obstante, *El Retablo* también nos muestra cómo al igual que el teatro (irrealidad) es ficción, la vida (realidad) también lo puede ser: la honra y la limpieza de sangre son creaciones grotescas de la sociedad que no existen en ninguna naturaleza humana, aunque tienen efectos sobre el comportamiento humano, al igual que el retablo ficticio.

Además de lo anterior, podemos ver varias referencias al mundo del teatro: decisiones sobre si contratar a un actor o no, cuánto debería cobrar, cuál es el mejor espacio para la representación; es decir, estas referencias a la realidad económica del mundo teatral aportan verosimilitud a la obra encuadrante, dando la sensación de que se trata de una continuación de la vida real y, por tanto, difuminando las fronteras entre realidad y ficción, recurso muy propio de la modernidad. Por otra parte, la comicidad alude a elementos de la tradición popular como el carnaval, lo cual también es una referencia a un espectáculo de resonancias teatrales de la época.

Por último, cabe destacar un entremés anónimo, pero que se atribuye últimamente a Cervantes: *El hospital de los podridos*. Este ha sido estudiado en clave metateatral por Marcela Beatriz Sosa, quien señala al respecto que “la autorreferencialidad (escritura y escénica) y las metáforas metateatrales (hospital/juego de naipes) constituyen los principios constructivos del texto” (2013: 107). Así, podemos ver cómo se combina en esa obra el metateatro con la sátira como crítica de una sociedad corrupta por la hipocresía; es decir, se busca que la risa muestre el caos y la angustia existencial de la época. Como ejemplo, percibimos las referencias al mundo real, a la situación española del momento, pues se puede ver una semejanza entre el hospital y los interrogatorios inquisitoriales, a la vez que una equiparación de los diagnósticos con los dictámenes de la Inquisición.

2.2. CALDERÓN DE LA BARCA

Calderón emplea el recurso de la metateatralidad, tal como señala Graciela Balestrino (2011: 122), para expresar el caos del mundo en el que vivimos, la confusión que puede proporcionar la realidad, la cual es posible que nos lleve a ver la vida como un teatro, es decir, a desdibujar las fronteras entre ilusión o fingimiento y realidad. Por todo ello, es frecuente ver en sus obras la presencia del trampantojo (ilusión óptica o trampa con que se engaña a una persona haciéndole creer que ve algo distinto a lo que en realidad ve); y la abismación (procedimiento narrativo que consiste en imbricar una narración dentro de otra). Así, estos recursos podemos verlos en obras suyas como:

- La comedia *Dar tiempo al tiempo*, donde podemos ver el engaño a los ojos de los personajes. Así, se trata de una ficcionalización de la sociedad del Siglo de Oro español, donde importa más la apariencia que la verdadera realidad, en medio de una trama de desencuentros amorosos.
- La comedia *Darlo todo y no dar nada*. Aquí aparece la ‘pintura en el teatro’, sirviendo esa visualización metateatral del retrato de Alejandro para mostrar el espejo falso, es decir, la apariencia, de la grandeza del Imperio español y su irremediable decadencia.
- La *Mojiganga de Juan Rana en la Zarzuela*. Se representó junto con la loa y la comedia *El golfo de las sirenas*. En esta mojiganga aparece una referencia metateatral cuando Alfeo señala que el censor de la obra puede ser “algún crítico que ponga / en razón las mojigangas”, queriendo esto decir que mejore

la mojiganga corrigiendo sus excesos. Así, se hace alusión al mismo proceso de creación de la pieza. Más adelante, Alfeo pregunta a un personaje (Música) cuál es su nombre, respondiendo este que es Juan Rana, nombre de uno de los actores más destacados del momento. De esta manera, vemos que en esta mojiganga también se produce una confusión entre la realidad interna del teatro (nombre del personaje) y su identidad ficticia en el teatro, es decir, el rol que desempeña (Juan Rana, que tampoco es su nombre en la vida real: Cosme Pérez).

- El entremés de *El toreador*. En esta obra también aparece el actor Cosme Pérez como Juan Rana, produciéndose una simbiosis entre su nombre real y su rol teatral, pues se refieren a él como Cosme Rana. Por otro lado, se hace alusión a Felipe IV, asistente seguramente a la función teatral; por lo que vemos la mención a una persona de la vida real.
- La *Mojiganga del mundinovo*. Es la pieza que más se ha estudiado en el ámbito de la metateatralidad. Ya en el inicio, la protagonista, Bernarda, canta a la mojiganga: “Mojiganga, en un cuarto de hora / habéis de haceros [...]”. A este personaje se le ha encargado componer una mojiganga y teme que no le dé tiempo a terminarla. En medio de esto aparece un italiano con un mundinovo, es decir, un arca con títeres que por medio de telescopios y otros aparatos que engañaban a los sentidos producía ilusiones ópticas, metáfora del metateatro, pues se difuminan los límites de la realidad y la ficción. De esta manera, esa arca con su contenido de figuras ficticias puede representar el tópico carnavalesco del mundo al revés, pues aparecen personajes de la época como Juan Rana y María de Quiñones alternándose los roles, a la vez que se parodian los estereotipos del teatro: galán, dama... Así, el mundinovo sirve para representar teatro dentro del teatro a través de un juego de espejos; pues los únicos actores reales son Bernarda, Borja y Jusepe, mientras que en el mundinovo (paradigma del teatro) desfilan multitud de actores, algunos, como Juan Rana, ya conocidos por los espectadores. El imperativo “verlo” que pronuncia Jusepe sirve para introducir el teatro dentro del teatro, es decir, la ficción dentro de la ficción. Así, podemos decir que el mundinovo se trata de una abismación al tematizar la misma creación escénica.

Con todo ello, vemos que Calderón emplea el metateatro para explorar las líneas difusas que separan la realidad de la ficción, las cuales se ven más acentuadas en un mundo que vive de las apariencias como es el del Siglo XVII.

2.3. AGUSTÍN MORETO

Agustín Moreto emplea la metateatralidad muchas veces basándose en la figura del gracioso, tal como señala Sáez Raposo (2011: 45). Así, no es de extrañar que compusiera cuatro piezas breves dedicadas a Juan Rana.

Algunos ejemplos que se han destacado como metateatrales son:

-En *Trampa adelante*, el gracioso Millán desempeña un papel dentro de otro, pues a modo de inteligencia superior, Dios o demiurgo griego, conduce la acción como le viene en gana, al no parecerle bien el idealismo que muestra su amo. De esta manera, el juego de apariencias y realidad no queda ahí, ya que en el argumento también se encuentra presente, al entretenerse la acción mediante la falsificación de papeles escritos por parte del criado o gracioso, que se convierte en un fabricante de acción, es decir, un autor teatral.

-En *La fuerza de la ley*. Los criados Greguesco e Irene tienen conciencia de pertenecer a una ficción teatral, generándose de esta manera la comicidad por el juego que hacen con las convenciones teatrales; pues, por ejemplo, Greguesco hace alusión al tópico de las intervenciones dramáticas del lacayo, mientras que Irene lo hace de las intervenciones de los enamorados:

GREGUESCO	Ahora, Irene, entra el coloquio Lacayuno.
IRENE	Necio, aguarda, que ahora toca a nuestros amos.

Después de esto, empezarán a imitar de manera paródica los requiebros amorosos de sus amos; por lo que son conscientes de las convenciones dramáticas de la época, por ejemplo, al citar un soneto amoroso nos hacen ver que conocían cuáles eran las estrofas más adecuadas para según qué situación de acuerdo con los preceptos del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega.

Por otro lado, Moreto también habla en boca de Greguesco, quien señala que ha compuesto una pieza teatral en lenguaje elevado y ante las críticas del monarca, critica

las reacciones de algunos espectadores que parecen no respetar la libertad creadora del dramaturgo.

- En *Nuestra Señora de la Aurora*. Aquí aparece una representación teatral dentro de otra, pues los vecinos de la villa de Escamilla ensayan una comedia. Así, toda la trama se articula teniendo en cuenta este ensayo: la situación amorosa, el traslado de la talla de la Virgen, etc.

3. LA METATEATRALIDAD CUANDO COINCIDE ACTOR Y AUTOR: AGUSTÍN DE ROJAS VILLANDRANDO Y FRANCISCO DE CASTRO

Quizás uno de los actores del Siglo de Oro que más atención ha recibido por parte de los críticos ha sido Cosme Pérez, alias Juan Rana, quien como ya hemos visto actuó en numerosas ocasiones en las obras breves. De él se dice que poseía una estética grotesca, bufonesca, lo cual le capacitaba para actuar de gracioso en las diferentes piezas áureas. Otros actores también destacados son Bernarda Ramírez y María del Prado, siendo la primera la esposa del autor y actor teatral Sebastián de Prado; por lo que aquí ya vemos que es muy frecuente que los actores también compusiesen las piezas dramáticas. En este apartado del trabajo me centraré justo en este aspecto: la relación entre la composición y la representación, haciendo que muchas veces el mismo autor sea miembro de una compañía teatral, lo que puede reflejarse en el carácter metateatral de sus composiciones. A este respecto se puede añadir que en muchas ocasiones, en el teatro breve, los personajes llevaban los nombres de los actores que los iban a representar en el escenario, notándose esto en las didascalias de los textos. Esto, que se hacía debido al prestigio de muchos actores y sus compañías, también sirve para resaltar la metateatralidad, aunque no en todos los textos afecta al sentido de la mojiganga, loa o entremés.

3.1. EL OFICIO DE AUTOR Y ACTOR TEATRAL: DE LOPE DE RUEDA A FRANCISCO DE CASTRO

En este apartado voy a analizar no solo los orígenes de la pieza de teatro breve con más repercusión: el entremés, que comenzó con los pasos de Lope de Rueda; sino dos de las figuras en las que el oficio de autor y actor me parece más destacable: Lope de Rueda, por ser uno de los pioneros; y Francisco de Castro, por ser sus entremeses el objeto de este trabajo y no haber sido apenas estudiado en la vertiente metateatral. No obstante, el caso de Villandrando será analizado con más detenimiento en el siguiente apartado, relacionándolo con su obra principal *El viaje entretenido* y algunas de sus loas más destacadas.

3.1.1. Lope de Rueda como autor y actor. Metateatralidad de sus pasos

Lope de Rueda nació en Sevilla en los primeros años del siglo XVI, aunque se desconoce la fecha exacta. Su importancia reside en que supo crear un verdadero teatro

nacional, introduciendo el realismo con personajes que emplean un lenguaje popular; pero también humor mediante sus figuras bufonescas o grotescas, es decir, con los graciosos.

A pesar de pertenecer a una familia humilde, teniendo que ejercer el oficio de batihoja, pronto dejó esta profesión, ya que comenzó a dedicarse a la representación de obras teatrales. En 1534 actuó en Toledo. Se sabe que se movía en círculos teatrales, ya que además en 1552 contrajo matrimonio con una actriz, Mariana, mujer que se vestía como un hombre en las escenificaciones, constituyendo este un rasgo propio del carácter de los cómicos de esa época.

En la década de los cincuenta se comienzan a producir sus triunfos, pues en 1554 es director de su propia compañía, siendo contratado a partir de ese momento para actuar en diferentes ciudades: en Benavente, ante el príncipe Felipe, el futuro Felipe II; en 1558, en Segovia, en las fiestas para celebrar que la catedral se acababa de construir; en 1559, en las fiestas del Corpus de Sevilla; en Madrid, ante los reyes, donde también se encontraba Miguel de Cervantes, quien quedó impresionado por su arte. A su vez, fue contratado durante bastantes años por el Ayuntamiento de Valladolid, y pidió permiso para construir unas casas en 1558 que debieron utilizarse como primer corral de Valladolid

A Lope de Rueda se le considera un auténtico genio, pues no solo es autor, sino actor y hasta director de compañía; por lo que conocía a la perfección cómo pasar del texto a la representación, tarea a veces un poco complicada. Creó un teatro en prosa¹, popular, que reflejaba el habla y las costumbres del pueblo.

Destaca por sus comedias: *Eufemia*, *Armelinda*, *Comedia de los engañados*, *Medora* y *Discordia y cuestión de amor* (la única en verso). En estas refleja con realismo la mentalidad de los españoles del siglo XVI, con sus costumbres, pero sobre todo con su habla coloquial o popular, el cual a veces introduce rasgos típicos de grupos marginales como los gitanos. No obstante, en este trabajo interesan más sus pasos², antecedentes de los entremeses del siglo XVII. Los fundamentales son los siguientes: *Las aceitunas*, *El*

¹ Se trata de un rasgo innovador, ya que en esa época época hay teatro en verso y en prosa. No obstante, el verso lo monopoliza todo a partir de la instauración de la Comedia Nueva

² Son piezas breves de tono jocoso que eran representadas en los entreactos de las obras más extensas, para que la gente no se aburriera durante esas pausas.

convidado, La tierra de Jauja, La carátula, Los criados, Cornudo y contento, Pagar y no pagar, El rufián cobarde, La generosa paliza y Los lacayos ladrones. En todos ellos, crea personajes estereotípicos, fácilmente reconocibles por el público al pertenecer a la tradición burlesca y satírica: el médico, el alguacil o el estudiante... A su vez, es destacable anotar que Rueda acentúa sus rasgos más ridículos para transformarles al final en caricaturas.

Uno de los mayores estudiosos de Lope de Rueda, Alfredo Hermenegildo (2003: 15) establece que siempre que en una obra un personaje desempeñe un papel que le es ajeno a él, es decir, siempre que haya un fingimiento de cualquier tipo, podemos decir que estamos ante una forma de metateatro. Así, en una pieza teatral con metateatralidad tiene que haber un mirado, o sea, el personaje que lleva a cabo el fingimiento o engaño, y un mirante, otro personaje que observa ese fingimiento sin apartarse de su papel o rol principal. Y todo ello con la finalidad de expresar el carácter inestable de un mundo teatralizado, el de la representación, trasunto del nuestro en el que vivimos, en el que los límites de la realidad y la ficción son a veces muy difusos, como ya se ha expresado en apartados anteriores. Todo esto es lo que se puede ver en algunos pasos de Lope de Rueda. Como ejemplos se pueden poner:

-*El paso de la gitana y Gargullo*, dentro de la comedia *Medora*. Ya el hecho de que un paso o entremés se sitúe en los entreactos de la comedia puede considerarse metateatral, pues se escenifica una obra dentro de otra con la que a veces puede tener relación por medio de alusiones muchas veces paródicas debido a las características cómicas del género. Por otro lado, siguiendo la teoría del mirado y el mirante, podemos ver cómo la gitana lleva a cabo un fingimiento (un trasunto de escenificación) dentro de la obra marco, el mismo paso; pues pretende engañar al mirante, es decir, al ladrón Gargullo, haciéndole creer que una bolsa contiene gran cantidad de riquezas.

-*El paso primero del médico simple y Coladilla paje*, dentro de *Registro de representantes*. Aquí la metateatralidad hace acto de presencia cuando el criado Coladilla organiza también una escena o fingimiento en la que el simple Monserrate asume un rol que no le corresponde: el de médico, aunque se le llama “médico” como parodia de su condición. De esta manera, Coladilla es el mirante que conoce todo lo que sucede, pero observa cómo la mujer que va a pedir ayuda a Monserrate no conoce la farsa que le han preparado. Todos estos juegos de fingimientos sirven para elevar a un nivel de verdad a lo que ocurre en la obra marco, pues esa pasa a reflejar o representar la vida (el mundo

real); mientras que el fingimiento, el teatro (la vida teatral). También es interesante cómo en el mismo vocabulario del fingimiento se introducen palabras del mundo teatral, siendo notable el uso de “ensayemos” cuando Monserrate señala: “Ensayemos eso, porque no se yerre”; y los continuos apartes, tanto de Coladilla como de Monserrate, que sirven para romper la cuarta pared y comunicarse con el verdadero público: nosotros como espectadores. La finalidad del fingimiento termina siendo un medio para caricaturizar a los médicos, dando a lo representado un atisbo de verdad al fingir una acción dentro de otra, ya que el público considera más cierta la obra marco.

Por otro lado, otros autores, como Julio Vélez-Sainz (2011:17) también se han fijado en la metateatralidad de Lope de Rueda, en concreto, en la figura del gracioso³ en sus obras; pues este suele hablar en muchas ocasiones mediante apartes. Y siguiendo a Hermengildo también, se indica que lo que otorga el rasgo metateatral a esos graciosos o simples es el carácter carnavalesco de los mismos, pues el carnaval crea un submundo en el que los límites entre fantasía y realidad se encuentran muy difusos. La exageración de los rasgos de estos personajes hace que se refuerce su carácter literario, ficcional; de modo que podemos decir que su comportamiento ya es metateatral, es decir, hace alusión a mundo irreal, carnavalesco. Algunos ejemplos de esto pueden ser:

-El paso *La tierra de Jauja*. Aquí se produce un fingimiento, un engaño por medio de una historia disparatada, sumamente teatral o carnavalesca: dos villanos engañan a un pastor, trasunto del bobo o simple, contándole la historia de una tierra en la que se paga a la gente por dormir, los árboles tienen tocinos, etc. Así, vemos las líneas difusas que separan la realidad de la ficción en el hecho de que el pastor no sabe diferenciar la verdad de la fantasía y termina creyendo la historia, hasta el punto de llegar a imaginar esos árboles mágicos y entregando su comida a los villanos.

-El paso de “La carátula”, donde el simple Alameda confunde también la realidad y la ficción, ya que le hacen creer que una carátula que encuentra es la cara de un ermitaño muerto, cuando en realidad es una máscara. Así, el símbolo de la máscara también hace alusión al mundo del Carnaval, por lo que en este elemento y su confusión es donde se encuentra el aspecto metaficcional.

³ En Lope de Rueda al gracioso se le llama “simple” o “bobo”, heredado esto de la *Commedia dell’arte* italiana.

-*Coloquio de Camila*, donde vemos dos pasos protagonizados por un simple, Pablos Lorenzo. Este en el primer paso cambia la realidad, la carnavaliza, llamando a un gavián, “pollo negro”, asemejándolo a un gallo negro y al diablo, símbolos también del Carnaval. En el segundo paso aparece un mono, pues el gracioso se refiere a un monaguillo con la palabra “monezillo”; viendo de esta manera, cómo cambia la realidad, la carnavaliza, conectando la realidad con el demonio, símbolo carnavalesco como también he señalado antes, lo que puede tener una intención paródica y burlesca, a la vez que satírica hacia la propia Iglesia, al emparentar un monaguillo con un mono. Por otro lado, en este segundo paso también aparece una obra teatral: el *Auto del hijo pródigo*, viendo cómo el simple Pablos vuelve a carnavalizarlo todo, pues se refiere a la obra como “Hijo prólogo” o “Hijo hipócrita”.

Por todo ello, vemos que Lope de Rueda era un gran conocedor de los mecanismos del teatro, por lo que decidió reflejarlo en sus obras mediante la burla y la comicidad que los simples o bobos representaban, y que toma sus fuentes del ambiente puramente ficcional y disparatado del Carnaval.

3.1.2. Francisco de Castro como autor y actor

La evolución del teatro en los siglos XVI y XVII se debe en parte a la profesionalización por parte de los actores, estando las compañías muchas veces formadas por sagas familiares. Este es el caso de la figura que nos ocupa: Francisco de Castro, quien, de todos los miembros de su familia, es el único que ha pasado a la historia de la literatura debido a que no solo fue actor, sino también autor de piezas teatrales. Tal como señala Martínez Rodríguez (2015: 97), nació en 1672 en Madrid, apodándosele *Farruco*, por sobresalir en los papeles de gallego, que en aquella época estaba emparentado con el personaje del gracioso. Tuvo cuatro hijos y murió entre 1713 y 1714, aunque no hay una fecha fija establecida. No hay mucha información sobre su vida profesional, a pesar de que en su tesis, Martínez Rodríguez (2015: 98-101) nos ofrece un pequeño repaso que aquí sintetizaré:

-En 1692, en Valencia y después, en Barcelona, trabaja como actor para la compañía de María Álvarez, la “Perendenga”.

-En 1693 viaja a Zaragoza con una nueva compañía, la de Vicente Camacho, el marido de su hermana, haciendo varias giras a lo largo de esos años.

-A partir de 1699 actúa en alguna de las dos compañías de la Corte:

- Interviene el domingo de Carnaval con la compañía de Juan de Cárdenas, en la zarzuela *Júpiter e Io*, actuando en el papel de rústico.
- En 1706 comienza a trabajar como primer gracioso en la compañía de Juan Bautista Chavarría, junto a sus hermanos.
- En 1709 firma para trabajar para la compañía de José Garcés.
- A partir de 1711 representa en varios lugares con la compañía de Prado.

- En torno a 1713, dirige como autor una compañía que agrupa a actores de las dos para las que había trabajado: la de Garcés y la de Prado.

No obstante, en este trabajo no solo nos importa la labor de actor de Francisco de Castro, sino su producción dramática. De sus publicaciones en vida destacan:

-Su *Alegría Cómica*, en 1702. Se trata de una colección de piezas breves en tres tomos donde recoge obras representadas ya en las tablas. En los prólogos señala que la única finalidad es provocar la risa al lector o espectador, a la vez que pide benevolencia. Al único autor que cita a modo de influencia es a Quevedo para, seguidamente, introducir las piezas breves: entremeses, mojigangas, fines de fiesta, bailes.

-*Cómico festejo*, en 1742, ya después de su muerte. Se recogen, a cargo de José de Rivas, algunos textos inéditos del autor; al igual que otra obra póstuma, *Chistes del gusto, de otros ingenios*.

Así, se ha establecido la obra dramática de Francisco de Castro en una introducción, cinco bailes, ocho mojigangas, tres fines de fiesta y treinta y ocho entremeses.

Todos los estudiosos coinciden en que su importancia reside en la comicidad como fiel reflejo de la sociedad en la que se insertan; por lo que para comprender la obra dramática de este autor, al igual que la de muchos otros, es necesario conocer el contexto cultural, a la vez que el código ideológico del momento, pues lo que en esa época causaba risa, puede en nuestros tiempos provocar justo todo lo contrario, hasta repulsión. De esta manera, hay que ver que el humor del teatro breve provenía del disparate, del Carnaval,

donde se daba rienda suelta a los instintos y en donde todo era posible; lo cual entronca con el aspecto que me dispongo a analizar: la metateatralidad, la reflexión sobre qué es la ficción, qué es el teatro. En el Carnaval, la realidad se desdibujaba, pues pretendía lograr la evasión del pueblo buscando no el realismo, sino la fantasía, por ejemplo, alterando los órdenes sociales. Así, se producía una lucha de opuestos en el teatro, al igual que en los tiempos litúrgicos: existía el teatro breve como contrapunto a obras serias como los Autos Sacramentales, de la misma manera que se celebraba el Carnaval como oposición al tiempo austero y lúgubre de la Cuaresma. Pero hay que apuntar también que todos los aspectos grotescos del Carnaval, que provenían de la Edad Media, en el siglo XVII se moderaron adquiriendo toques costumbristas; puesto que esas referencias burlescas, disparatadas empiezan a malinterpretarse y ser sacadas de contexto. Esto tuvo como consecuencia que los entremeses y otras piezas breves hayan sido infravalorados durante muchos siglos, pues no se entendía ese humor del Carnaval. No obstante, en la modernidad estamos viendo que lo grotesco y burlesco no debe leerse e interpretarse como algo menor, superficial, sino como un medio de transgresión de las normas establecidas, contrastando con la realidad del momento; pudiendo derivar todo ello a reflexiones más profundas, como es la de la posible metateatralidad de esa burla y comicidad, pues en ese teatro se produce una difuminación de la realidad, de la verdad y de la razón, claves fundamentales de la creación artística y, por tanto, también teatral. Todo esto se percibe en el teatro breve de Francisco de Castro.

3.2. LAS OBRAS BREVES DE VILLANDRANDO Y CASTRO

3.2.1. Loas de Villandrando y su sentido metateatral en el Viaje Entretenido

El libro donde se insertan las loas, *El viaje entretenido*, tiene un gran carácter autobiográfico, pues se recoge la vida aventurera que llevó su responsable como autor y actor de obras teatrales.

Agustín de Rojas nació en el Postigo de San Martín, en Madrid, en 1572. El primer apellido es el de su madre, ya que el padre abandonó a la familia. De la niñez de nuestro autor no se tienen muchos datos; solo que su madre le hizo aprender a leer y escribir y que hasta los catorce años sirvió como paje para, después, ser soldado en la época en que España estaba en guerra contra Francia. Así, desembarcó en las costas de Bretaña,

trabajando algunos años en las fortificaciones del puerto, donde padeció todas las vicisitudes de la vida de soldado: hambre, sed, fatiga, batallas y cautiverio. Pasó prisionero unos cuantos años hasta que es liberado y devuelto a España. Se asentó unos años en Málaga, destacando uno de los sucesos que más recoge en sus obras, incluida *El viaje entretenido*: mató a un hombre y se encerró en una Iglesia, pero los parientes del muerto le cercaron. Al final, logró huir porque le salva una mujer que se había enamorado de él. Por ella empieza a pedir limosna por la noche y trabajar de remero en un barco de pesca. Sin embargo, no consigue suficiente dinero para alimentarla, por lo que decide abandonarla, sufriendo mucho, como aparece reflejado en algunas de sus loas. Así, en sus obras intenta reflejar su vida, de manera que vemos juego de realidades, no sabiendo qué es ficticio y qué no. Después de terminar con ese trabajo que le llevó a varias tierras del Mediterráneo, se dedicó al mundo del teatro, formando parte de varias compañías: de un tal Gómez, de Ángulo *el Malo*, y de los famosos autores de comedias Antonio de Villegas y Nicolás de los Ríos. En estas, no era el actor principal, sino el cobrador o tesorero; pero una de las funciones más importantes que al final desempeñará será la de componer, recitar y representar loas. El itinerario que la compañía de Nicolás de los Ríos hizo por España está reflejado en *El viaje entretenido*, donde se describe la geografía de las siguientes ciudades por las que pasó: Sevilla, Carmona, Marchena, Osuna, Antequera, Loja, Granada, Jaén, Toledo, Madrid, Segovia, Palencia, Burgos y Valladolid. Uno de los interlocutores de *El viaje entretenido* es Miguel Ramírez, quien formará su propia compañía, habiendo sido anteriormente actor en la de Nicolás de los Ríos. No obstante, aún se tienen dudas de algunos pormenores de la composición de *El viaje entretenido*, pues no se sabe si el año en el que se publicó, o sea, 1602, Rojas viajó con la compañía de Ramírez o si, por el contrario, permaneció en Valladolid escribiendo loas para introducirlas en el libro. Esto podría repercutir en cómo considerar la verosimilitud de lo que se nos cuenta. Después de publicar este libro, rompió con su vida teatral a la que considera “aquella gran Babilonia del mundo”, pues había contraído matrimonio y su oficio no parecía complacer a la familia de la novia. Así, Rojas se convirtió en escribano real y notario del Obispado en Zamora, como bien señala en su obra *El buen repúblico*. Finalmente, en torno a 1618 murió a los cuarenta y seis años.

3.2.1.1. *El viaje entretenido* y las loas

El Viaje entretenido tiene como finalidad la colección de loas, pero Rojas quiso presentarlas de manera original, por lo que también introduce comentarios sobre la

historia de España, la geografía, la vida teatral. Todo ello en forma de diálogo entre los miembros de una compañía teatral, por lo que por sus interlocuciones podemos conocer aspectos de la vida de ese gremio, lo que nos hace ver esta obra como totalmente metateatral, pues se reflexiona sobre el teatro de manera directa. Tal como nos señala Falconieri (1965: 9), la estructura de la obra es:

1. Cuarenta loas, treinta y seis en romance, seis en prosa.
2. Datos sobre la vida teatral del día.
3. Las amenas aventuras de una vida semipicaresca.
4. La novela semipicaresca de Camila y Leonardo.

No obstante, aunque todo es importante, en nuestro trabajo lo que vamos a destacar son las loas. Tal como indica Falconieri (1965: 9), la palabra loa se empieza a utilizarse en el siglo XVI en los autos sacramentales. Por ejemplo, en *El sacrificio de Abrahán* encontramos una “Loa al Sacramento”. Así, la loa equivalía a alabanza de algún hecho que se relacionaba con la obra principal, de ahí su carácter metateatral. No obstante, muchas veces la *loa* se usaba como sinónimo de *prólogo*, presentando de esta manera el argumento de la comedia al espectador, sin necesidad de alabar a nadie ni nada. Por el contrario, en el siglo XVII, continuó considerándose como una alabanza, pero no de aspectos relacionados con la comedia que seguía, sino que se trataba de un prelude a la función principal de la tarde dentro de la estructura de la Fiesta teatral. Este prelude servía para calmar al auditorio y ponerlo en un estado de ánimo para recibir con agrado la comedia, es decir, para ganar previamente la buena voluntad del espectador. De esta manera, las loas alababan al público, el lugar o algún tema de ese momento con alusiones graciosas, chistes, historietas de amor y aventuras, o incluso vituperios. Debido a todo ello vemos que necesariamente se hacían alusiones metateatrales al mismo proceso de composición teatral o de recepción de la obra, pues de lo que se trataba era de enlazar con la época o con el lugar en que se encontraba la compañía o con los deseos particulares del público. Con respecto a la forma, variaba de unos cien versos hasta cuatrocientos, aunque no se recitaban siempre en su totalidad. Refiriéndose a este asunto, en el diálogo de los comediantes de *El viaje entretenido* encontramos los siguientes comentarios:

RAMÍREZ.- La loa es buena; pero una cosa he notado de las que habéis dicho, y es: que son muy largas.

ROJAS.- Bien decís; pero como estas las hago para mí y yo tengo tanta presteza en decirlas, cuando veo que gustan de ellas voy poco a poco, y en viendo que cansan las abrevio.

En *El viaje entretenido* vemos que se produce un diálogo entre cuatro interlocutores: Ríos, Solano, Ramírez y Rojas, los cuales son autores y actores de comedias; por lo que ya desde el inicio se alude a la vida teatral. Se encuentran de viaje y mientras realizan comentarios sobre la vida contemporánea, intercalan loas y sucesos o cuentos que relata Rojas. Esta obra, junto a sus loas, es absolutamente metateatral; ya que gracias a ella conocemos el mundo del teatro de la época del comediante, a la vez que nombres de los artistas y dramaturgos menores de la época, y la descripción de los grupos o compañías ambulantes, y las penurias y trabajos de los que los componían. A su vez, se nos ofrecen detalles sobre la técnica escénica en general, pero también de la loa, como hemos visto en el ejemplo anterior. No obstante, tal como apunta Falconieri (1965: 11), algunos detalles sobre el teatro no son verdaderos, pues se equivoca al escribir de memoria. Así, en la *Loa a la comedia*, Rojas atribuye a Lope de Rueda la introducción del introito y la división de la farsa en actos, pero esto no es verdad. También se ha visto que se equivoca en la cronología del uso de tramoyas y otras invenciones, a la vez que cuando dice en su *Loa a la comedia* que Juan del Encina representó él mismo sus églogas. Por otra parte, Rojas también colorea mucho algunos grupos teatrales, vestigios de los grupos de farsantes ambulantes medievales, como los de *bululú*, *ñaque*, *garnacha*, *cambaleo*, *boxiganga*, *gangarilla* y *farándula*, diciendo que se encuentran muy bien organizados. Lo que sí que aparece reflejado con bastante acierto es la vida aventurera de su autor, pues por todo *El viaje entretenido*, tanto en las loas como en los comentarios, aparecen relatos de los sucesos de su vida picaresca.

Con respecto al género de las loas que se recogen podemos ver:

-Loas sacramentales y religiosas.

-Loas en alabanza de ciudades, de los días de la semana, de las estaciones del año.

-Loas que contienen cuentos y sucesos novelescos.

-Loas graciosas dedicadas al amor, a la mosca, a la dentadura, al puerco, etc.

-Loas serias para presentar compañías y loas que describen la vida teatral. Estas, como es obvio, serán las que contengan más elementos metateatrales.

3.2.1.2. Sentido metateatral de algunas loas dentro de *El viaje entretenido*

En mi opinión, las loas que más se prestan al análisis metateatral son las siguientes, debido a que o bien hacen referencia a la vida teatral dentro de la obra marco donde se encuentran, o bien se refieren a sucesos de la vida aventurera del autor, reflejando así un juego de realidades:

1. *Loa sobre los que entran a la comedia sin pagar.* Esta se inserta dentro de un diálogo en donde señalan que gran parte del público de Sevilla entra en el corral de comedias sin pagar:

RAMÍREZ.- Pues si eso no tuviera, ¿había otra para la comedia como Sevilla? Porque de tres partes de gente, es la una los que entran sin pagar, así valientes como del barrio. Y estorbárselo no tiene remedio. (1965: 25)

2. *Loa en que cuenta su cautiverio en la Rochuela.* En esta, Rojas señala que la vida del soldado debería ser mucho más dura que la del comediante, por lo que recoge una loa en la que relata su cautiverio en Bretaña:

...ROJAS.- Más padece un soldado en una hora, que un representante en toda la vida. Padecido habré yo trabajos en España, y algunos en la comedia, que también he gozado de la vida farandúlica; pero todo es nada respecto de la gran aventura de la soldadesca. (1965: 30)

3. *Loa de la comedia.* Se trata de una loa que pronunció Rojas en Antequera, tal como señala Ríos en *El viaje entretenido*:

RÍOS.- La primera loa que yo oí a Rojas en mi vida, fue en esa ciudad, y era, si no me engaño alabando la comedia. (1965: 37)

De esta manera, vemos que en esta loa alabará la comedia.

4. *Loa de las mudanzas de la luna, aplicadas al público de las comedias.* En esta, Rojas se dirige al público, acusándole de ser como la luna, que cambia constantemente de parecer, confundiendo por consiguiente al autor de comedias.
5. *Loa sobre la vida de los comediantes.* En esta retrata cómo vivían los comediantes. Fue recitada en Toledo cuando Rojas estuvo con Villegas.
6. *Loa del hombre que quiso volar, aplicada al público de las comedias.* En esta cuenta un relato como excusa para terminar dirigiéndose al público de la comedia.

7. *Loa del silencio*. En esta elabora una reflexión sobre el silencio, pretendiendo que el público de la comedia lo guarde; pero que le sirve de excusa para criticar la mala situación española.
8. *Loa para presentar a toda la compañía*. Esta le sirve para introducir a todos los miembros de la compañía teatral por medio de un diálogo en el que se hace alusión a lo que se va a representar.
9. *Loa en alabanza de las loas*. En esta se explica lo que es la loa como género y los tipos que se pueden representar.

Así, a continuación, analizaré algunos elementos metateatrales destacados:

- *Interpelaciones al público: ruptura de la cuarta pared y conciencia de recepción artística*

En la *Loa sobre los que entran a la comedia sin pagar*, se dirige al público para concienciarle de que debe pagar la entrada de la comedia a la que va a asistir. Así, le indica de manera hiperbólica que a la puerta del corral va a haber mucha resistencia como si de una batalla se tratara, pero que aun así mucha gente conseguirá colarse y no pagar. Es decir, los pícaros siempre conseguirán escapar de la justicia, independientemente de su condición social, pues se piensa que si se es de rango elevado el pagar rebaja su consideración social. Pero Rojas insiste en que la honra no se pierde por no pagar, sino por engañar y no valorar el trabajo que conlleva la representación teatral. Esto se convirtió en un problema muy serio en la época, hasta tal punto que los administradores de los corrales se vieron obligados a utilizar guardias armados a las puertas, de ahí que aluda a terminología militar para hablar de la batalla que se libraba en los corrales por este asunto:

¡Oh milagroso ejemplo del que cobra
 La entrada, resistiendo a mil don Juanes,
 Sin nombre, sin virtud, sin fama ni obra,
 Y al preguntar: ¿quién paga?, son Guzmanes!
 -Dineros pido. - Ser quien soy ¿no sobra?
 -El nombre me han de dar. - Somos rufianes.
 Demanda el nombre, y entran sin dinero
 Paje, rufián, valiente y caballero.
 Entra el otro calada la visera,
 Y dícenle: ¿quién paga? - ¿Ah gentilhombre?
 - ¿Oye vuesa merced, oye? ¿No espera?
 ¿Conóceme? ¿Quién es? Diga su nombre.
 Hombre de bien, pues pague o salga fuera.
 -Los honrados no pagan. -¡Gran renombre!
 Dice el otro que escucha y ha pagado.
 Luego yo que pagué ¿no soy honrado?
 Bárbaro, simple, bestia, almidonado,

Poeta, bachiller, valiente o nada,
Ya que no pagas, no seas mal criado,
Pues por hablarnos bien no pierdes nada;
Si en no pagar estriba el ser honrado,
No te digo que pagues, si te enfada;
Pero a lo menos, lo que yo querría,
Que nos pagues con buena cortesía. (1965: 27)

En la *Loa en que Rojas cuenta su cautiverio en La Rochuela* también se dirige al público directamente, pues la loa le sirve para comunicar la dificultad del oficio de comediante, en contraste con el de soldado. Esto se debe a lo que dice a continuación:

Todo aquesto que he contado,
Ha sido para que sepan
Cuánto mayor desventura
Sin comparación es esta
Que tengo presenta agora,
Que las pasadas lo eran.
Allí serví a una persona,
Aquí sirvo a novecientas;
Allí dormía a mis horas,
Y aquí no hay hora en que duerma.
Si allí erraba, me reñían,
Pero aquí me vituperan;
Si allí me llamaban perro,
Acá trescientas afrentas,
Y si entonces trabajaba
Y echaba fagina y tierra,
Cuando contaba mi mal
De mí se dolían las piedras;
Y aquí, no solo no sienten,
Pero me tiran con ellas,
Que aquí son piedras los hombres
Y allá son hombres las peñas. (1965: 33)

Y también apela al perdón de las faltas, la *captatio benevolentiae* al final de la loa, cuando señala:

Humilde viene a serviros,
A vuestros pies se presenta,
No a que le deis libertad
Ni para rescate de ella,
Sino solo a suplicaros
Que, en tanto que representa,
Sus faltas le perdonéis;
No pide más merced que esta. (1965: 34)

En la *Loa de la comedia*, Rojas sale al escenario y hace referencia a este hecho y a su intención: alabar la comedia:

Aunque el principal intento
Con que he salido acá fuera
Era solo de alabar el uso de la comedia... (1965: 37)

Con esto vemos que se comunica de manera directa con su público, siendo consciente de su oficio de comediante y de que lo que va a representar será observado.

En la *Loa de las mudanzas de la luna, aplicadas al público de las comedias*, podemos percibir cómo Rojas interpela al público llamándole “luna”, pues es muy difícil de contentar debido a que muda constantemente su opinión con respecto a la comedia. Es decir, en esta loa se habla de la recepción del teatro:

Con razón te llamo Luna,
Pues en todo lo pareces.
¿Qué vestido hay que te venga?
¿Qué comedia te apetece? (1965: 57)

Y se lamenta del oficio de comediante, que siempre tiene miedo de equivocarse y no contentar al público:

¡Desdichado del autor
Que aquí, como sastre, viene
Con farsas aunque sean buenas
Que ha de errar cuando no yerre! (1965: 57)

En la *Loa sobre la vida de los comediantes*, Rojas se dirige directamente al público para que no juzgue severamente la comedia, ya que la vida del comediante es muy dura. Es decir, se tiene muy en cuenta la recepción de la obra con la reacción del público. En el siguiente ejemplo podemos ver cómo se apela a esto:

Ya me han entendido todos;
Gracias a Dios que me entienden,
Y pues ya me han entendido
Hombres, niños y mujeres,
Astrólogos y arquitectos,
Viejas, damas y franceses,
Hechiceras y soldados
Y todas las demás gentes,
¡murmuren, hablen y rían
De todos los que salieren... (1965: 68)

En la *Loa del silencio*, Rojas pide al público que guarde silencio, pero no directamente, ya que no reconoce que se sale al escenario para ello. No obstante, lo que interpreta el espectador es que se debe callar ante el espectáculo. Es decir, en esta loa se reflexiona sobre uno de los elementos de la recepción de la pieza teatral: el silencio.

No salgo a pedir que callen,
No a pedir silencio vengo,
Que ya no se halla en España
Ni en los más remotos reinos. (1965: 75)

En la *Loa para presentar a toda la compañía* se dirigen al público alabando la ciudad donde van a representar: Valladolid. Pretenden captar así la benevolencia del público vallisoletano:

JUANA. [...]
Vengo a agradar y dar gusto,
Y como me veo venir
Sin fuerzas para servir,
Tengo el temor que es muy justo.
Veo la mejor ciudad
Que ciñe el mar, cubre el cielo;
Veo la discreción del suelo,
Del mundo la majestad. (1965: 79)

- *Referencias o alusiones a la vida teatral: conciencia de la ficción (personaje) en contraste con la realidad (actor)*

En la *Loa sobre los que entran a la comedia sin pagar* se comenta una realidad del mundo del teatro: mucha gente, independientemente de su jerarquía social, no quería pagar la entrada, por lo que eran perseguidos, aunque mucha vez sin éxito.

En la *Loa en que Rojas cuenta su cautiverio en La Rochuela*, como se ha visto en el ejemplo del anterior apartado correspondiente a esta obra, la vida teatral era complicada. Así, señala que el comediante es un sirviente para el público que ve sus obras, pues este puede vituperar o abuchear si no le gusta lo representado. Por todo ello, el actor está en constante tensión, costándole a veces dormir y no pudiéndose lamentar a nadie.

En la *Loa de la comedia*, Rojas hace un repaso de la historia del teatro en España. Así, cita a Juan de la Encina y algunos temas que en el siglo XV se empleaban para la elaboración de comedias:

Viendo que se representaban
Públicamente los hechos,
Las hazañas y grandezas
De tan insignes varones,
Así en armas como letras,
Porque aquí representamos
Una de dos: las proezas
De algún ilustre varón,
Su linaje y su nobleza,
O los vicios de algún príncipe,
Las crueldades o bajezas,
Para que al uno se imite
Y con el otro haya enmienda;
Y aquí se ve que es dechado
De la vida la comedia... (1965: 38)

Así, notamos cómo señala que en España el teatro tenía una intención moralizadora de buenas costumbres o virtud, no resultando del todo verosímil. Estas declaraciones constituyen una reflexión sobre cómo debería ser la comedia y la consciencia misma del comediante de que lo que va a seguir a la loa, es decir, la comedia, será un elemento ficcional.

No obstante, comienza el repaso de la historia teatral desde el principio: los griegos y romanos, pero se centra en los españoles, citando a Lope de Rueda, de quien dice:

gracioso representante
y en su tiempo gran poeta,
empezó a poner la farsa
en buen uso y orden buena;
porque la repartió en actos,
haciendo introito en ella
que agora llamamos loa,
y declaraban lo que eran
las marañas, los amores,
y entre los pasos de veras
mezclados otros de risa,
que, porque iban entremedias
de la farsa, los llamaron
entremeses de comedia. (1965: 40)

De esta manera, percibimos cómo hace referencia al nacimiento de obras breves como la loa o el entremés, diciendo de ellas que primaba la comicidad.

Seguidamente, empieza a citar autores de la historia teatral de España como Juan de la Cueva, Cervantes, Loyola, Artieda, Alonso Díaz, entre muchos otros; señalando qué innovaciones aportan y qué tipo de comedias hicieron. De su actualidad, Rojas destaca a Lope de Vega, de quien dice alabándole:

(la fénix de nuestros tiempos
Y Apolo de los poetas),
Tantas farsas por momentos
Y todas ellas tan buenas,
Que ni yo sabré contallas,
Ni hombre bueno encarecellas. (1965: 43)

Por último, en la loa señala autores menos conocidos de obras breves que para él son buenos (Alonso de Morales, Zorita, Mesa, Sánchez, Ríos, Avendaño, Juan de Vergara, Villegas, Pedro de Morales, Castro, Carvajal, Claramonte...), pidiendo al público (invocación directa) que sean tenidos en cuenta:

¿Quién a todos no conoce?
¿Quién a su fama no llega?
¿Quién no se admira de ver
Sus ingenios y elocuencia?

Supuesto que es así,
No es mucho que yo me atreva
A pedirlos en su nombre
Que, por la gran reverencia
Que se les debe a sus obras,
Mientras se hacen sus comedias,
Que las faltas perdonéis
De los que las representan. (1965: 46)

De modo que aquí vemos que la loa vuelve a servir para captar la benevolencia del público.

En la *Loa sobre la vida de los comediantes*, Rojas nos vuelve a insistir en la dura vida de los que practicaban la profesión del teatro, pues deben contentar a mucha gente y, además, disponen de poco tiempo, pues siempre están escribiendo y estudiando:

Pero esto representantes,
Antes que Dios amanece,
Escribiendo y estudiando
Desde las cinco a las nueve,
Y de las nueve a las doce
Se están ensayando siempre;
Comen, vánse a la comedia
Y salen de allí a las siete,
Y cuando han de descansar,
Los llaman el presidente,
Los oidores, los alcaldes,
Los fiscales, los regentes
Y a todos van a servir
A cualquiera hora que quieren. (1965: 67)

En la *Loa sobre el hombre que quiso volar*, Rojas señala que a veces hay diferencia entre la comedia escrita y la representación en escena. Es decir, reflexiona sobre un asunto de gran trascendencia en el mundo del teatro:

Sucede que compra una
Que, leída y ensayada,
Nos parece milagrosa,
Y es mala representada.
¿Quién tiene la culpa de esto,
El poeta? No. ¿La farsa?
Menos. ¿Los representantes?
Tampoco. ¿Será el erralla? (1965: 73)

Y para terminar, compara al público con el hombre que quiso volar y se cayó; pues le pide que no sea tan severo, pues para volar con el ingenio no es suficiente solo la cola, sino también las alas. El público puede tener cola de bestia, pero no alas de ingenio; mientras que los comediantes, al contrario.

En la *Loa para presentar a toda la compañía* se alude a actores de la vida teatral de ese momento:

- Juana Vázquez, una de las primeras actrices de España, que formaba parte de la compañía de Juan Limos en 1583, de la de Villegas en 1600, y de la de Nicolás de los Ríos en 1602.
- Quiteria Hernández, otra actriz.
- Pedro de Callenueva y Bartolomé Calvo de Arce, dos actores de la compañía de Nicolás de los Ríos.
- Juan Bautista Rosales, actor en la compañía de los Ríos.

En *La loa en alabanza de las loas* se explica lo que es el género de la loa, es decir, se habla del propio teatro, señalando su importancia y su función de alabanza de algo o alguien:

Son tantas y variadas las comedias,
Tanta la muchedumbre de romance
Y tan grande el discurso de las loas
Que hasta agora se han hecho, que me espanto
Que nadie pueda hacer más de lo hecho,
Ni nosotros decir más de lo dicho.
Unos hacen las farsas de marañas,
Otros de historias, fábulas, ficciones;
Las loas de alabanza de las letras,
De plantas, animales, de colores;
Uno alaba lo negro, otro lo blanco,
Este el silencio, la humildad el otro,
Sin otras muchas de que no me acuerdo. (1965: 91)

- *Referencias o alusiones literarias*

En la *Loa en que Rojas cuenta su cautiverio en La Rochuela* literaturiza su cautiverio, haciendo alusión a la odisea por mar de Ulises, ya que no solo hace invocaciones al mar y la naturaleza, sino que nombra directamente a los monstruos marinos de la literatura griega Escila y Caribdis:

Si con mirar ofendisteis,
No es mucho que agora venga
Por vuestra causa a mirar
los peligros que me cercan.
Entre Caribdis y Scylla
Navego; el mar que me anega
Plega a Dios que no me hunda,
Que es mujer quien me gobierna. (1965: 32)

Debido a todo ello, la loa adquiere en algunos puntos resonancias de la épica clásica o del cantar de gesta medieval.

En *La loa en alabanza de las loas* se hace alusión a muchos autores literarios que emplearon la alabanza en sus obras: Píndaro, Cicerón, Quintiliano, Petrarca, entre muchos otros.

- *Referencias o alusiones de la vida real: difuminación entre realidad y ficción. Tópico de la vida es un teatro*

En la *Loa en que Rojas cuenta su cautiverio en La Rochuela* vemos que Rojas literaturiza su cautiverio, pues ya al principio señala “No digo en qué puerto fue, / quién el autor de la empresa, y el faraute de la historia, / y el culpado de la tragedia” (1965: 30). Es decir, lo concibe como una historia con personajes, siendo alguno de ellos farautes, refiriéndose este término a la persona que pretender hacer el principal papel. Así, todo lo que cuente no podrá ser considerado totalmente real, ya que se encuentra en una loa, es decir, un género de ficción. No obstante, el hecho de que se lo comunique así al público resulta metaliterario, de reflexión sobre la propia creación ficticia a partir de sucesos reales. Lo más llamativo son las invocaciones e interrogaciones retóricas, que resultan poéticas y de gran expresividad:

¡Ay soledades dichosas
Para aquel que no os contempla,
Ni con vida desde lejos,
Ni con ojos desde cerca!
¿Quién hay que en vosotros vive
Que la muerte no desea?
Porque en vida que es tan mala,
No hay muerte que no sea buena.
¡Oh, piadosísimo mar!
¡Oh, invencible madre tierra!,
Duélante mis desventuras
Si es posible que te duelan.
Patria mía, venturosa,
Dame una hora de licencia
Para contar mis desdichas
A quien es la causa de ellas,
Que aunque es monte a mis suspiros,
Muda salva a mis querellas,
Contrastará su diamante,
La sangre de mi inocencia. (1965: 31)

En la *Loa del hombre que quiso volar, aplicada al público de las comedias* vemos que introduce un relato que presenta como verdadero, pero que al estar introducido en un género de ficción, es decir, en la loa, puede contener elementos ficcionales. Así, se cuenta que un hombre quiso volar, por lo que pide a su hijo que le ate unas alas al cuerpo; pero obviamente, cuando intenta volar, se cae a un riachuelo, pues las alas eran falsas. No obstante, el Labrador señala que lo que le faltaba era la cola. Este cuento aparece insertado

dentro de la loa, dentro de una obra marco, por lo que resulta más ficcional, mientras que el mensaje de Rojas se hace más verosímil: un ataque al público siempre descontento.

En la *Loa del silencio*, Rojas alude al silencio del mundo, que al igual que en el teatro a veces no es posible, en la vida tampoco, sobre todo cuando se quiere reclamar algo. Así, en el texto se alude a los problemas del mundo, ante los que la gente ya no guarda silencio:

¡Ay, vengativas discordias!
¡Ay, pálido y torpe miedo!
¡Ay, trabajos! ¡Ay, desdichas!
¡Ay, amor! ¡Ay, duros celos!
¡Ay, gran máquina del mundo! (1965: 75)

3.2.2. La metateatralidad de los entremeses de Castro

3.2.2.1. Títulos escogidos

1. *La burla de la sortija*

En este, una mujer intenta deshacerse del marido mediante una burla: la enfermedad fingida. Con esto la mujer no tiene una intención erótica, sino económica: lograr una sortija, aunque para ello también es ayudada por su amante y todo el vecindario. En este entremés también destaca el parlamento inicial del Licenciado y el Barbero, en el que se injurian mutuamente para dar lugar a la comicidad.

2. *La burla del labrador*

En este, el burlado es un labrador, pues un golilla⁴ y un soldado le engañan para robarle las alforjas. De esta manera, se produce la burla al bobo; aunque se mezclan otras acciones, siendo la más destacada para nuestro trabajo, la escena en la que se ensaya una comedia (elemento metateatral que analizaré en el apartado correspondiente). Por su mezcla de acciones y comicidad, puede asemejarse a otro género breve, a la folla; a la vez que al Carnaval, con el que está muy emparentado todo el teatro breve como ya hemos ido viendo.

⁴ Adorno hecho de cartón forrado de tafetán u otra tela negra, que circundaba el cuello, y sobre el cual se ponía una valona de gasa u otra tela blanca engomada o almidonada, usado antiguamente por los ministros togados y demás curiales. (Autoridades). Así, por extensión metonímica, se puede aplicar a las personas del Siglo de Oro que usaban este adorno.

3. *La burla del sombrero*

En este, un soldado engaña a un mozo pobre diciéndole que con un sombrero soldadesco podría comer gratis en cualquier lugar. De esta manera, el mozo lo compra por dos mil reales, descubriendo momentos después que, obviamente, el sombrero no posee las propiedades de la burla.

Es interesante anotar que este entremés fue representado por la compañía teatral Corsario en 1995, dentro del espectáculo *Clásicos locos* de Fernando Urdiales.

4. *La burla de los títeres fingidos*

En este, un amigo de los cuatro novios de las cuatro hijas de un vejete dice ser italiano y lleva una caja de títeres; de manera que los cuatro galanes consiguen llevarse a las cuatro hijas del viejo, que en un principio no quiere desprenderse de ellas.

Es interesante ver cómo esta obra tiene aires de mojiganga y la representación de títeres resulta metateatral como analizaré más adelante.

5. *La casa puntual*

En este, un soldado, para contentar a una dama, lleva a cabo tropelías, como derribar un tenderete de castañas para que ella pueda comerlas; abofetear a un italiano a la puerta de un espectáculo para que no les cobrara y así poder asistir gratis, etc.

Es interesante la casa de prodigios, donde aparece la figura del volatinero que ofrece diferentes entretenimientos; lo que resulta metateatral, destacando sobre todo el retablillo de autómatas, que pudieron ser actores reales.

6. *Los diablillos*

En este, aparece una disputa entre el Alcalde y el Regidor, acabando con la burla del vejete, pues se le dice que las casas del Ayuntamiento están encantadas.

Es importante lo carnavalesco del mismo, lo que nos lleva a detectar elementos metateatrales; y la presencia de diablillos, que aparecen como duendes, es decir, matachines que molestan al personaje a modo de danza infernal.

7. *El estudiante marqués*

En este, se castiga a un estudiante gorrón por haberse fingido marqués en el pueblo de Olías; pues acude allí vestido de noble, por lo que le reciben festivamente ofreciéndole

regalos. Sin embargo, de Toledo llega el que le había prestado el traje, por lo que se desnuda a ese fingido marqués con el escarnio de todos los allí presentes.

Interesa esta obra porque se satiriza no solo la vanidad del estudiante, sino los defectos de la nobleza, que intenta aparentar mediante el atuendo.

8. *La fantasma*

En este, una mujer le hace creer al marido que está muerto para burlarle. Para ello se sirve de su amante, disfrazado de astrólogo, quien dice que ha visto esa muerte en las estrellas. No obstante, el marido no cree esto hasta que le disfrazan de fantasma y es despertado en la noche.

Es interesante para la metateatralidad la presencia de unos diablillos, que terminan llevándose al protagonista a los infiernos.

9. *Francisco, ¿qué tienes?*

En este, se intenta raptar a la hija de un maestro de capilla. Así, un amigo del novio finge que canta con el maestro un villancico, que empieza: Francisco, ¿qué tienes? Y cuando el viejo maestro se da cuenta del rapto, el sacristán (que es el amigo del novio) le aturde cantando el villancico y persiguiéndole con la música y el estribillo.

Aquí, la música y el baile son mecanismos de despiste del padre para que la hija pueda fugarse con su enamorado.

10. *Los gigantones*

En este, una Gallega parturienta corre mientras amenaza con malparir si no consigue ver de nuevo las figuras que pudo contemplar en la procesión del Corpus. En su travesía es seguida por un hombre y un estudiante que la acompañan hasta la casa de una hechicera, que convoca a los gigantones mediante un conocido conjuro,

Es interesante la presencia en escena de los gigantones, los personajes que aparecían en la procesión del Corpus entre la tarasca y la parte más seria de la festividad. Estas figuras eran típicas también de las mojigangas.

11. *El hechizo de los cueros*

En este, se entremezclan las acciones hasta su confusión. Por un lado, una mujer burla a su marido echando unos polvos mágicos en sus barbas; mientras que, por otro

lado, se produce el ensayo de una comedia. De esta manera, al final no se tiene muy claro cuál es la realidad y cuál la ficción; siendo por esto mismo interesante para el análisis metateatral.

12. El mundinovo

En este, un sacristán que pretende a una mujer hace venir un *trufaldín*⁵ con un *mundinovo*, donde hay una trampa en que van cayendo cuantos se asoman a ella, incluso dos rivales suyos. Así, vemos cómo compiten los amantes y escuchamos los ingenios de uno de los Sacristanes y las coplas injuriosas del Vejete.

Lo fundamental de esta pieza es el argumento teatral en el que un *trufaldín* al que llama el Sacristán 1º baja de los cielos con un mundinovo donde caen al asomarse los otros dos galanes de entremés, y del que salen figuras como la Triquitraque, una suerte de Rollona italiana que se queja de los niños que la asedian, y una danza.

3.2.2.2. Elementos metateatrales

- *Los juegos de identidad y de realidades: cuando los actores se reconocen como intérpretes. Eslabón de unión de las piezas breves con las comedias a las que acompañan*

La onomástica burlesca, que también se emparenta con el Carnaval, puede darnos a entender que los personajes se muestran conscientes de que son personajes grotescos en un mundo de ficción, es decir, que están representado un rol determinado. Así, vemos esto, por ejemplo, en *La Burla de la Sortija*, donde aparecen nombres grotescos como Moco Tinto, Braguillas, por braga ‘trapo que se pone a los niños dentro de las mantillas para que no se ensucien en ellas’ (Autoridades) y Calzonazos. Así, vemos un diálogo en el que los personajes se van poniendo estos nombres, lo cual puede simbolizar el reparto de papeles en el teatro, pero también en la vida:

SOLDADO	Por los nombres no tengan embarazos, que a mí también me llaman Calzonazos.
LICENCIADO	A no ser por usted, señor Calzones, le diera cuatrocientos torniscones.
BARBERO	A no ser por usted, seor Calzoncillos, le quitara a sopapos los colmillos, pues me saca el bribón de mis casillas. (Vv. 47-53)

⁵ Trufaldín es un cobielo, una suerte de duende danzarín y que provoca enredos.

Asimismo, en este entremés, para el fingimiento, los personajes también desempeñan nuevos papeles: el Licenciado aparece vestido de Gallega, es decir, de mujer, lo que refuerza el potencial grotesco de la obra; a la vez que otros miembros del pueblo fingen sus identidades.

En *La burla del labrador*, el soldado simula ser Periquito Urdemalas, es decir, adquiere otro rol; resultando esto paródico, ya que este personaje tiene muchas resonancias tradicionales y literarias, tal y como analizaré en otro apartado. Por otro lado, por medio de la vestimenta también vemos cómo se invierten los roles de los personajes, simbolizando de esta manera el tópico del “mundo al revés”, muy propio del Carnaval y, por tanto, del metateatro. Así, aparece la sugerencia del cambio de género por medio del vestido en la prueba de las enaguas por parte del colegial, a la vez que un juego de cambio de ropa muy sugerente: la camisa, la sotana, la beca. Todo ello representa el cambio de rol que se puede producir en el teatro (ficción), pero también en la vida (realidad).

En *La burla de los títeres fingidos*, el amigo de los galanes que promueve el fingimiento para representar su papel de italiano debe cambiar su nombre, es decir, adoptar otro rol. Debido a ello vemos que se designa como Julio Capoli y dice ser “de la nación genovesa”.

En *Los diablillos* los personajes se insultan con apelativos del mundo del teatro, dándonos a entender que sus roles pueden verse modificados según las cualidades negativas que se atribuyen:

VEJETE ¿A mí un alcalde estafermo⁶?
ALCALDE ¿A mí un vejete estantigua⁷? (Vv. 2-3)

Ese carácter teatral de los personajes, es decir, ficcional, se ve reforzado por la aparición del nombre de un pueblo falso: Grallanejos. Por otro lado, el rol que desempeña aquí el Vejete es el de Longinos Coroza, señalándose que el apellido Coroza hace referencia al papel de cristiano viejo que dice poseer, pero esto está tratado de manera irónica, ya que la coroza es un “capirote o cucurucho, que se hace de papel engrudado, y

⁶ “En juegos y ejercicios de destreza caballerescos, figura giratoria de un hombre armado con un escudo en una mano y una correa con bolas o saquillos de arena en la otra, al que golpeaban con una lanza los participantes, que debían evitar que, al girar, les devolviese el golpe.” (DRAE)

⁷ Procesión de fantasmas, o fantasma que se ofrece a la vista por la noche, causando pavor y espanto. (DRAE).

se pone en la cabeza por castigo, y sube en disminución, poco más o menos de una vara, pintadas en ella diferentes figuras conforme el delito del delincuente, que ordinariamente son judíos, herejes, hechiceros, embusteros y casados dos veces, consentidores y alcahuetes. Es señal afrentosa e infame” (Autoridades). Por su condición supuesta pero irónica de cristiano viejo quiere regentar las casas del Ayuntamiento, a pesar de que de ellas se dice que están encantadas, elemento muy ficcional también, que analizaré más adelante. Por otro lado, al terminar se emplea un apelativo burlesco para referirse al vejete, “Matamonas”, por lo que su rol se ve claramente definido: se trata de un personaje con alardes de valentón, pero que no le es propio, puesto que se llama de manera grotesca Longinos Coroza. Así, Castro emplea los nombres como mecanismo de burla.

En *El estudiante marqués* destaca el hecho de que un estudiante quiere fingirse noble, por lo que pasa a desempeñar otro rol, el de marqués, modificando su atuendo. Para ello, pide prestado la vestimenta propia a un amigo que resulta ser comediante, lo que ya constituye un rasgo metateatral. Por otro lado, también se satiriza la capacidad que tenía la nobleza de nombrar cargos, es decir, de repartir los papeles de la sociedad; pues el estudiante, marqués fingido, señala:

ESTUDIANTE Al cura yo le haré obispo,
 por la vida de mi prima,
 (¡qué bien ha andado!) es bizarro,
 y también a sus sobrinas
 es precio darles dotes,
 para monjas son muy lindas.
 A Juanico, tu sobrino,
 capitán de infantería,
 y al sacristán, buen provete, (Vv. 133-141)

En *La fantasma*, vemos que los personajes tienen roles muy caricaturescos, exagerados y grotescos, carnavalescos. Por un lado, se encuentra el amante de la mujer que se hace pasar por astrólogo, apareciendo así el *atrezzo* con que se reconoce la figura del Astrólogo, como personaje tipo del teatro breve: compás, globo y antojos. Por otro lado, el fantasma, pues al marido se le hace creer que va a morir. Así, este personaje aparece con el *atrezzo* propio del fantasma, muy típico también en otras obras del autor, Todo ello viene a modificar los roles que les corresponde: amante y marido, para conseguir los planes de la mujer, es decir, burlar a su viejo marido.

En *El hechizo de los cueros* se ensaya una comedia y los personajes debaten sobre los roles que van a desempeñar en la misma; es decir, ponen en duda sus verdaderas identidades:

VEJETE	Don Blas me llamo.
ALGUACIL	Esa es buena. Mas que usted se llame Blasa, desde el principio al ensayo.
GIL	Empiece el seor Cazcarria.
VEJETE	Don Blas me llamo, señor don Gil, fondo en papanatas. (Vv. 155-160)

- *Referencias o alusiones literarias de la vida real*

En el entremés de *La burla de la Sortija*, vemos cómo en el debate entre el Licenciado y el Barbero se producen una serie de injurias, teniendo como motivo un elemento cómico: la presencia de unas narices muy grandes a modo de máscara. Esto puede considerarse una referencia paródica a Quevedo, quien en su poema “Érase un hombre a una nariz pegada” ya llevaba a cabo una burla a algún personaje de la época. De esta manera, el mismo Barbero lo señala: “Por ti dijo Quevedo el celebrado/ “érase un hombre a una nariz pegado”. De ahí que teatralicen este enfrentamiento también literario entre Quevedo y Góngora, insultándose los personajes del entremés de manera paródica y apareciendo, asimismo, para mayor verosimilitud, alusiones a la vida real: la Giralda de Sevilla, el archivo de Simancas, etc. Como ejemplo, vemos:

BARBERO	Jesús, señores, miren cómo garla El nariz legua de Getafe a Parla
LICENCIADO	Calla, nariz pescuezo de camello. (Vv. 19-21)

En el entremés de *La burla del labrador* vemos que se hacen referencias a la vida real, siendo una de las más destacadas la de la Batalla de Brihuega, por parte del soldado que va a burlar al labrador. No obstante, también encontramos alusiones literarias, como es la del soldado al mencionar a “Periquito Urdemalas”, quien es un personaje del folclore español, de origen medieval y aparición muy frecuente en el teatro breve; por lo que se puede tratar de una autorreferencia del entremés como obra breve, siendo los propios personajes conscientes de su propia condición cómica y burlesca. Tampoco hay que obviar que el mismo Cervantes tiene una comedia que lleva el nombre de *Pedro de Urdemalas*. Sin embargo, este personaje aparece en los pasos y entremeses como prototipo de rufián. Antonio de Nebrija y Gonzalo Correas en *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de 1627 dicen sobre Pedro de Urdemalas: «Ansí llaman a un teatrero; de Pedro de Urdimalas andan kuentos por el vulgo». Podemos ver por las obras literarias donde aparece que los rasgos del personaje son: origen misterioso, mozo de muchos amos, gran ingenio, habilidad para burlar y constante subversión del orden establecido. De esta

manera, el soldado del entremés aparece fingiendo ser este personaje para parodiarlo, pero también para reforzar su condición de rufián.

En *La burla de los títeres fingidos*, percibimos una alusión a la *Commedia dell'arte* italiana, pues el fingidor Lucas lleva un arcón lleno de títeres y nombra a la figura de Polichinela⁸, convertido en uno de los títeres:

DON LUCAS [...]
Cueste paquetín encierra
Multi títere preciosi,
Tuti de purichinela (Vv. 104-106)

También tenemos una referencia a la presencia habitual de comediantes italianos en España, y los ingenios escenográficos que traían de la corte; pues a la hora de producirse la representación de títeres se señala en las acotaciones: “se harán los títeres, comenzando aquellos de muelles que vinieron de Italia”. Y por último, en este entremés cabe destacar la referencia a un espacio teatral de la vida real: el Coliseo y Palacio de Buen Retiro; y una mojiganga allí representada y que Castro reproduce en este entremés. Así, se señala:

LUCAS Ancora cuatro novillos,
Que acuesta es la mojiganga
Que fachite en el Retiro. (Vv. 198-200)

En el entremés de *La casa puntual*, la mujer tapada cita la jácara⁹, señalando lo que le gustaría ver una, pues a veces los ciegos podían escenificarlas:

TAPADA Vamos. Pero allí dos ciegos
Vienen, ¿hay una jácara?
Quiero, porque en este mundo
No hay cosa que tanto me haga
Bullir el gusto. (Vv. 109-113)

Por otra parte, la sátira o jácara que recitan los ciegos a la tapada le recuerda al canto popular “Señor Gómez Arias / duélete de mí, / que soy niña y sola / y nunca en tal

⁸ El nombre de Polichinela como máscara italiana, en la tradición española de títeres, llegó a equivaler en el siglo XX al muñeco articulado.

⁹ “La palabra jácara, derivada de jaque, designa en su origen el romance cantado sobre la vida y andanzas de un rufián o valentón, habitualmente acompañado de su dama ‘prostituta’. La jácara era una pieza muy demandada en el espectáculo teatral barroco, y podía ir como pieza exenta (se representaba entonces en los entreactos) o bien dentro de una comedia o un entremés, para darles variedad”.

(<https://insulabaranaria.wordpress.com/2013/02/28/subgeneros-del-teatro-breve-del-siglo-de-oro-la-jacara/>)

mal me vi”, el cual aparece en *El viejo celoso* de Cervantes y se toma como referencia popular en *La niña de Gómez Arias*, título de autores tan conocidos como Luis Vélez de Guevara y Calderón:

TAPADA
Al de
La niña de Gómez Arias.
Compradle, por vuestra vida. (Vv. 156-158)

En *Los diablillos*, el vejete menciona en sus bravuconadas tres figuras de la mitología clásica, en concreto, griega: el Can Cerbero, perro de tres cabezas que custodiaba la puerta del inframundo; la Hidra de Lerna, monstruo con forma de serpiente que mató a Hércules; y las Furias, Erinias en Grecia, las tres fuerzas ancestrales que castigaban los delitos y que el autor coloca en el Averno:

VEJETE
¿Qué es miedo? ¿Sabéis quién soy?
Yo degollé al Cancerbero,
Maté a la Hidra lerneá,
A las furias del Averno...” (Vv. 81-84)

En *El estudiante Marqués* vemos que aunque el estudiante no menciona nombre de compañía alguna, sí que señala que quien le presta el disfraz es un comediante; por lo que vemos que se alude a la realidad del mundo del teatro, que por ese tiempo recorría la geografía española:

Individuo que aquí habita
representante que asiste
en aquesta compañía
de cómicos que se halla
en Toledo; y mi venida
fue de Torrijos aquí
sólo a eso, pues don Chispa
dijo en un corro ‘un amigo
tengo en esa compañía
muy íntimo, y yo le he escrito
venga a las fiestas propincuas
de toros que aquí se hacen. (Vv. 8-19)

Por otro lado, en *La fantasma* vemos que se parodia la literatura amorosa de ese Siglo mediante los requiebros exagerados que el amante de la mujer que va a burlar a su marido le dedica:

ASTRÓLOGO
Amada y queridísima Crispina,
más luciente que el sol, pues le domina
tu luz con rayos bellos,
y tu luz trae su luz por los cabellos,
luciente linternón, luz... (Vv. 17-21)

En *Los gigantes*, se hace referencia a la fiesta del Corpus donde desfilaban unos gigantes que a la protagonista parece que provocaban mucho regocijo:

[HOMBRE]1°

Eso
es menos dificultoso,
y lo más es que deshechos
los tendrán, porque en la Pascua
de Navidad de provecho
no son, pues sólo en el Corpus
sirven siempre. (Vv. 37-42)

Por otro lado, la hechicera se asemeja a la Celestina. Por ello, debemos anotar, tal como señala Castro (2015: 751), que “el nombre de la más famosa bruja y alcahueta de nuestra literatura se empleó en numerosas ocasiones para referirse a estas brujas de entremés que tienen numerosas diferencias con la de Rojas. Fundamentalmente, frente al carácter tétrico de esta, las celestinas del teatro breve son personas mágicas, pero su fin y utilidad en la obra acostumbra ser bondadoso, facilitando que los demás personajes puedan cumplir sus deseos”. En esta obra, además, esta mujer cita una obra literaria, la novela de *El diablo cojuelo*.

HECHICERA

Sosieguense caballeros.
¿Qué se ofrece, mi Santiago?
Ya sabes lo que te debo,
y por ti haré que al instante
suba aquí el diablo cojuelo,
y se lleve (si tú gustas)
cuantos me escuchan. (Vv. 119-125)

Se refiere a la obra de Luis Vélez de Guevara (1641). Por otra parte, este personaje del diablo cojuelo aparece también en la mojiganga de Sebastián de Villaviciosa *Las figuras* y *Lo que pasa en una noche*.

Este entremés también es muy metateatral porque los conjuros de la hechicera además de ser carnavalescos, hacen muchas referencias a las mojigangas:

Canta HECHICERA

“Gigantillos mínimos, *Repiten*.
gigantillos párvulos, *Repiten*.
las lóbregas cláusulas *Repiten*.
oíd de mi cántico”. *Repiten*. (Vv. 150-154)

Así, para convocar a los gigantes emplea un conjuro que aparece de manera similar en *Los gigantes*, mojiganga de Antonio de Zamora. Buezo señala (1993 citada por Castro 2015: 753) “que, más que una forma paródica (por los esdrújulos) del conjuro”, estamos “ante una forma marginal de poesía oral, ligada en su poética a canciones tradicionales, romances, etc.”

En *El hechizo de los cueros* vemos cómo al ensayar una comedia, el vejete dice que va a recitar un romance:

VEJETE

Señora, de la jornada

ha resultado burlado, pues los títeres eran realmente los galanes que querían conquistar a sus hijas; por lo que la función de la representación de un drama dentro un drama en este caso sirve para el fingimiento y la burla por medio del trampantojo como se señala en la acotación: “*Disparan dentro, echan a rodar teatro y luces y se van las hijas y los títeres, y el extranjero y el vejete caen*”. Por otro lado, en la burla al vejete también se reproduce una mojiganga:

LUCAS Ancora cuatro novillos
 Que acuesta es la mojiganga
 Que fatiche en el Retiro.
 Dentro ¡Jau, jau, jau, qué bravo toro! (Vv. 198-201)

En el entremés de *La casa puntual* vemos cómo se producen puestas en escenas de italianos, ya anunciadas al principio por medio de una trompeta:

ITALIANO ¡Venite a vedere cosas
 En casa puntuala
 De prodigios. (Vv.43-45)

Es decir, en ese lugar hay representaciones, tal como indica el italiano, de magia; pues indica: “señores, en esta casa / que la puntual se nombra, / se demuestran cosas varias / conforme cada uno pide” (vv.52-55). Sin embargo, el problema de los personajes (el soldado y el golilla) es que no tienen suficiente dinero para entrar allí. Todo el entremés se articula en torno al deseo de entrar en ese lugar, espacio teatral. Pero antes de ver el espectáculo de los italianos, en la calle ocurren otras escenificaciones: la sátira que protagonizan unos ciegos, tal como aparece:

CIEGO La relación verdadera
 Y sátira que se canta
 Contra las zarapallonas
 Mozas de servicio. (Vv.129-132)

De esta manera, vemos que se hace alusión al teatro dentro del teatro, produciéndose obras enmarcadas otorgando, por lo tanto, mayor verosimilitud a la obra marco: la de la tapada y el soldado con el golilla. A su vez, se pone en duda el género de la composición, pues la tapada dice que es jácara, mientras que el soldado mantiene que se trata de una sátira; es decir, reflexionan sobre la condición dramática de lo que están viendo. Finalmente, entran en el espectáculo de los italianos, donde se representa una “danza a la moda de Italia”. Así, se produce teatro dentro del teatro, es decir, diversos entretenimientos (polichinelas o títeres, matachines...) dentro del entremés, reforzando la sensación de que eso es la verdadera ficción, mientras que las aventuras que han pasado

hasta llegar allí son la realidad. Además, es interesante señalar el trampantojo que se describe en la acotación, dando cuenta de cómo era un espectáculo de ese tipo:

Salen seis matachines, los cuales con varas de aspa ejecutan diferentes planas y juegan un estafermo, y le ponen un cohete en una tabla, atado a la cintura, y al fin se le encienden, y con el trueno se hunde, y los otros se van. Y es de advertir que, así que le ponen en el escotillón, le pone uno el broquel, otro la vejiga, y otro el cohete, todo a compás de la Marsella. Y estos versos se dicen mientras danzan, y se ponen a caballo en las varas, y toman espadas de palo. (p.548)

Por otro lado, el entremés termina con música, pues cantan todos los personajes, de ahí que se refuerce el carácter metateatral o metaliterario de la obra:

[TODOS] “En la casa del gusto
Se celebra con gracia
Ver de valde la fiesta
Entrando a puerta franca”. (Vv. 254-257)

En *Los diablillos* aparece una danza de duendes al modo carnavalesco. El vejete al principio se muestra escéptico de que en las casas del Ayuntamiento pueda haber fantasmas. Sin embargo, cuando entra, asiste a un espectáculo de fantasmas, diablillos o matachines, siendo de gran interés la larga acotación donde se describe con detenimiento todo el espectáculo, viéndose así el drama dentro del drama (la presencia del Carnaval dentro del entremés; es decir, la presencia de ese mundo al revés, ficcional y, aparentemente increíble hasta para el mismo vejete). Lo interesante es ver que en la danza de los matachines se introduce al espectador, al vejete, por lo que los límites entre ficción y realidad también se difuminan:

Métese debajo de la ropa, salen los matachines, y tráenle adelante, y siéntanle en un banquillo, sacan paños muy sucios, y bacía, y dos navajotas, y al compás del tañido quítanle la barba, dejándole una calva. Y después muele uno colores, y otros con unos pincelotes le van pintando la cara de diferentes colores; y luego le agarran y le tienden en el suelo, y sacan unos cuchillones y hacen que le desgarran por los lados, y le van sacando unas cintas que imitan las tripas, y luego se las vuelven a meter y sacan unas agujas y le van cosiendo. Y luego con cuatro vejigas, le dan, ocupando su tañido, y él se queda tendido. Y ellos se van con su compás, y él hace al compás también sus aspamientos a cada cosa que ve. (p. 635)

En este fragmento hemos visto cómo es el *atrezzo* de los matachines y cómo torturan al burlado, recordando al destripamiento que se somete en *El figurón*.

Por otra parte, este entremés también termina con la música, el baile y la danza a modo de mojiganga, pues son conscientes de la ficción y la burla, de lo lúdico y la fantasía del teatro en el que se encuentran, y su moraleja:

Canta [MUJER] Señor don Matamonas,
Sepa que hay duendes
Que abaten el orgullo
De los valientes. (Vv. 149-152)

En *El estudiante marqués* también vemos que la danza y la música están presentes para celebrar al fingido noble; es decir, se alude al mundo artístico popular:

Salen todas las labradoras con panderos y bailan.

Canta [UNA] “La Virgen del Sagrario
que está en Toledo
ilumina las almas
con sus reflejos”. (Vv. 171-174)

En *Los gigantones*, el desfile de los mismos una vez convocados por la hechicera, puede resultar toda una ceremonia dramática dentro del entremés, pues estos solían desfilar en el Corpus como parte de un espectáculo teatral. Como ejemplo de la descripción del espectáculo se puede poner esta acotación del entremés:

Van saliendo al son de la gaita por en medio del teatro los gigantones, primeramente dos niños de gigantillos con sonajas, y detrás de ellos los ocho gigantones, dos a dos, siendo cuatro de mujer, imitando en vestidos y severidad a los naturales, y cuatro hombres del propio género, con sus posturas al natural. Y como van saliendo van echando por de fuera, y hacen el arrimón, quedándose en media luna en ala, y las dos mujeres, una negra y otra TURCA, se quedan por guías, y en haciendo el arrimón para la gaita, tocan los instrumentos el cumbé y la Negra toma las sonajas de uno de los gigantillos, que están en las esquinas del tablado, y va pasando cantando su copla delante de todos, y los gigantes y gigantas se descomponen y bailan el cumbé. Vuelve a tocar la gaita y se vuelven a quedar graves así que la oyen, y hacen una mudanza al son de ella, volviendo a tomar las guías como salieron los gigantillos, y se quedan en la misma forma que al principio, haciendo el arrimón. Para la gaita, tocan instrumentos, vuelven a bailar, toca la gaita, se paran los instrumentos, y al fin de la postrer copla se paran todos al mismo son, y la gallega tras ellos. (p. 754)

En *El hechizo de los cueros*, vemos que se va a representar una comedia; de ahí que se haga alusión a esto desde el principio del entremés:

COSME ¿No te dejo ya entablada
la fiesta para esta noche
y la comida sobrada,
la merienda bien dispuesta
para dar a los que ensayan
la comedia que han de hacer? (Vv. 20-25)

De ahí que se pongan a ensayar:

ALGUACIL Es que sé bien el papel
 y no quiero que se vaya.
 Señores, a la obediencia. (Vv. 149-151)

En *El Mulinovo*, la aparición de un trufaldín en un mundinovo puede considerarse una representación teatral ajena a la obra, pues así lo toman los mismos personajes del entremés. Notorio también es el lenguaje del trufaldín, que resulta teatral y fingido:

Sale TRUFALDÍN Ya obedezco, ece quam amas.
 ¿Qui volite, qui volite?
 ¿Volite que ancora, haga
 multi cosa, cosa bela,
 y que adesso salga, salga
 el mundi novi, y la tropa
 del señor duque de Mantua,
 la ópera de Milán
 con el carnaval de Italia? (Vv. 193-201)

Así, hace alusión al mundo del Carnaval y del espectáculo italianos, influencia todo ello de la *Commedia dell'arte*. Lo teatral y fingido del mundinovo consiste en que toda persona que se asoma a ver lo que se encuentra dentro (algo supuestamente teatral según las palabras del trufaldín) cae.

- *La burla y comicidad mediante el fingimiento: contradicción de los personajes mostrando contraste entre realidad y teatro. Influencia del Carnaval*

En *La Burla de la Sortija* resulta muy carnavalesco la presencia de narices muy grandes a modo de máscaras que lucen el Barbero y el Licenciado. Por otro lado, se muestra el Carnaval en los apelativos burlescos que se dirigen; pues el soldado se refiere al barbero como “Sacristán Moco Tinto” y al Licenciado como “Seor Braguillas”. Se trata de onomástica burlesca, emparentada con la comicidad del Carnaval. No obstante, el fingimiento carnavalesco se produce cuando una mujer, para conseguir una sortija del rey, tiene que hacer una burla a su esposo. Para ello se sirve de la ayuda de los tres personajes cómicos: el Barbero, el Licenciado y el Soldado. Por otro lado, el artífice del fingimiento, es decir, el que ha desafiado a tres mujeres para que burlen a sus respectivos esposos, es el vizconde; refiriéndose a él la misma mujer Cristina como “el juez de la danza”. Con ello vemos que ese fingimiento funciona como elemento metateatral, ya que se considera dentro del entremés como una subtrama ficticia, calificada como “danza”,

que será “juzgada” (valorada) por el impulsor de la misma: el vizconde; del mismo modo que el entremés como obra total será juzgado por nosotros, los espectadores. Así, la burla que prepara Cristina a su esposo viejo consiste en hacerle creer que está enferma para conseguir la sortija por parte del vizconde, su amante. Por otro lado, para este fingimiento también se crea un escenario para confundir al Vejete y que este no sepa dónde se encuentra su casa: “*Sacan dos hombres la puerta de igual a la otra, que habrá puesto al lado izquierdo, y será de distinta hechura. Entran por un lado y salen por otro...*” (Acotación en p. 397). Con ello vemos cómo crean ellos mismos el espacio dramático, como si se fuera a escenificar otra obra con otro lugar, siendo los personajes conscientes:

CRISTINA Va de perilla
 Oyes, pon tú el farol, tú la tablilla.
 ¡Jesús! Se ha de aturdir. (Vv. 187-189)

De esta manera, con el fingimiento de que la casa no está donde debería estar, el Vejete llega tarde a donde su mujer Cristina; encontrándose esta muy enfadada. Sin embargo, se ha producido con éxito la burla, por lo que es motivo de alegría al haber conseguido la mujer la sortija. El final del entremés es cantado, lo que vuelve a hacer referencia al mundo lúdico, ficcional, del Carnaval.

En el entremés de *La burla al labrador*, para conseguir dinero para la comida que quiere preparar doña Blasa, tanto el golilla como el soldado se burlan de un labrador; lo que resulta un fingimiento, una creación de ficción que termina siendo creída por el burlado, al igual que nosotros los espectadores podemos vernos inmersos en la “realidad” de la obra marco, que ante el fingimiento adquiere mayor verosimilitud. El mismo Golilla, se refiere al engaño como obra de ficción al señalar “Ahora es el cuento”. Así, los estafadores hacen creer al labrador que el soldado es su sobrino Periquito Urdemalas, y que conoce a un mercader que vende camisas baratas. Con esto buscan que el labrador suelte su dinero.

En el entremés de *La burla del sombrero* unos soldados engañan a un simple; así ya desde el principio se refieren a la burla como “cuento”, pues se inventan una historia para que el bobo compre el sombrero de los soldados. Es decir, nos encontramos de nuevo ante un fingimiento. Al principio, el gracioso o bobo intenta no hacer caso al soldado, pero al final, como era previsible, cae en la trampa al estar compinchado también el ventero. Por todo ello, en la venta se representa todo un fingimiento, actuando los personajes como actores de ese nuevo espectáculo en el que hacen creer al pobre gracioso

que quien lleva puesto el sombrero soldadesco puede comer gratis. De esta manera, el gracioso quiere comprar el sombrero y hasta lo suplica, lo que resulta muy cómico para los espectadores que conocemos la verdad; pero lo curioso es que el público de la chanza no somos solo nosotros, sino los mismos personajes de la obra, es decir, los soldados y el ventero, de ahí la metateatralidad de este recurso del fingimiento. El gracioso se cree la burla y decide pedir mucha comida cuando ya ha conseguido el sombrero, pero al preguntar el precio, obviamente descubre que todo fue una trampa de los soldados, o sea, ve que todo fue una mentira, un engaño, una ficción.

En *La burla de los títeres fingidos* unos galanes quieren casarse con unas damas que son hermanas, pero cuyo padre es muy severo y no las permite contraer matrimonio. De esta manera, buscan preparar un fingimiento, en el que importa el disfraz: hablar italiano y llevar unos trajes especiales, tal y como se señala:

DON LUCAS Y vosotros, ¿sabréis salir vestidos
 Con los trajes que tengo discurridos? (Vv. 35-36)

Lucas, el fingidor supuesto italiano, acude a casa del vejete con un arcón (instrumento para la burla) y un nombre falso: Julio Capoli. El vejete piensa que es un hombre rico por el arcón que lleva consigo, que supuestamente se encuentra lleno de valiosos títeres italianos. Así, piensa en comprarlos, pero primero quiere ver qué pueden hacer; y es aquí donde aparece la representación de títeres, que sirve para engañar los sentidos del padre de las damas, para que, ensimismado en el espectáculo, no se dé cuenta de que sus hijas huyen con los galanes. De esta manera, vemos la función de evasión del teatro, de engaño de los sentidos.

En *La casa puntual* percibimos un fingimiento en el hecho de que la ciega que recita la sátira, en la realidad ve, pues es imposible que pueda valorar el espectáculo de matachines diciendo “que han hecho lindas mudanzas”. Por lo tanto, en esto debemos ver no solo un juego con el espectador y con sus demás compañeros o personajes en la escena, sino el retrato de un tipo social de la época, comerciante de la escena que se fingía invidente.

En *El estudiante marqués* asistimos a un fingimiento, ya que el estudiante busca el engaño del pueblo de Olías disfrazándose de marqués:

Ahora le he dicho que tengo
una nueva fiestecita
en unas monjas y que,
sabiendo lo que me estima,

me han pedido que les dé
un vestido, que hoy vendría
por él, me ha dicho que sí,
con que con él solicita
mi maña engañar a otros,
fingiéndome hay en Olías
marqués (perdonen lo largo,
que es fuerza que lo repita,
por ser caso verdadero,
con más de catorce citas.
Mas ya sale nuestro amigo;
ficción, alerta mentiras. (Vv. 33-48)

Así, el estudiante, dirigiéndose al público, nos alerta del engaño o fingimiento al que vamos a asistir, constituyendo esto mismo una misma referencia metateatral; pues nos viene a presentar la ficción que se va a representar, que como bien nos señala al final, constituye una mentira. Toda esa farsa constituye la ficción, pues en el pueblo, pensando que es noble de verdad, le reciben con muchos honores. Resulta cómico cómo llega el fingido marqués al pueblo. En la acotación se explica:

Sale el estudiante muy ricamente vestido a la militar con el acompañamiento de todos los hidalgos y labradores, el sacristán, el sobrino del cura, haciéndole grandes cortesías. (p. 662)

Finalmente, el engaño se resuelve y el estudiante es desenmascarado; por lo que se produce su escarnio, ya que se le desnuda. Todo ello nos viene a decir que a ese personaje le importaban más las apariencias que la realidad, aspecto que puede metaforizar la esencia del teatro mismo y, por extensión, la vida: el trampantojo y la escena, a la vez que el mundo representado y, por tanto, fingido, es lo más importante:

[Canta] OTRA “¿Qué dirán de este chasco
los que le han visto?”
[Canta] OTRA “Que a muchos en el mundo
pasa lo mismo”. (Vv. 257-260)

En *La fantasma* también nos encontramos un fingimiento, en este caso impulsado por una mujer:

GRACIOSA porque os quiero decir mi pensamiento.
Como me hallo oprimida
sin gusto para nada en esta vida,
con mi amante el astrólogo he trazado
una burla que hacerle a este menguado
de mi marido. (Vv. 6-10)

La mujer se compincha con su amante para hacerle creer al marido que va a morir:

ASTRÓLOGO ¡Qué fatal suerte!
 ¿Qué he de mirar, amigo? Vuestra muerte. (Vv. 53-54)

El astrólogo, el amante, dice haberlo visto en las estrellas, lo que ya nos lleva a una alusión mágica, ficticia, teatral. Y el marido burlado, aparentemente, ante la sugestión, no puede más que creer tal mala suerte, tal ficción. Sin embargo, vemos que no lo cree realmente y quiere pegar al astrólogo.

GRACIOSO Allí al desgairé
 una estrella me mira de mal aire.
 ¡Oh, si es que yo acá [a]bajo la cogiera
 qué bravas bofetadas que la diera
 a la borracha! (Vv. 67-71)

No obstante, el marido será definitivamente engañado cuando se le disfraza de fantasma para que crea que ha muerto. Así, cuando despierta, todo el mundo, previo cominchamiento con la mujer, le rehúyen con miedo para hacerle creer que está realmente muerto. El hombre duda, aún más teniendo en cuenta que acaba de despertar, lo que viene a hacer alusión también al tópico de “la vida es sueño”, pues a veces los límites entre la ilusión y la realidad se encuentran difusos:

GRACIOSO ¿Yo alma en pena? No sé lo que me pasa,
 ¿no me acosté esta noche bueno en casa?
 Mas sin duda fue cierto
 lo que dijo el astruégalo: yo he muerto. (Vv. 134-137)

Lo que muestra también el carácter carnavalesco y, por tanto, teatral es la presencia de los diablillos, los matachines que le hacen creer que está en el infierno.

En *Francisco*, ¿qué tienes? la música articula el entremés, pues sirve para el despiste del viejo y la fuga de su hija con Don Gerundio. Así, el amigo del novio, el sacristán, quien engañar al viejo, maestro de capilla, con la preparación de una obra musical:

SACRISTÁN Este es un grande amigo, aficionado
 en ver obras, y, habiéndole informado
 de vuestra habilidad, vino a esta Villa. (Vv. 104-106)

En este fragmento se alude a Don Gerundio, quien finge que va a ver la composición musical para realmente llevarse a la hija del viejo. Es interesante cómo, a continuación, se ponen a ensayar la pieza musical, el villancico, que aunque no es obra teatral directa, forma parte del mundo del espectáculo. Así, se dice que se reparten los

impresos en que se solían publicar los villancicos, como si de una obra dramática se tratase:

SACRISTÁN Dejemos las preguntas y respuestas,
 y probemos papeles, que estas fiestas
 novedad habrá habido. (Vv. 112-114)

Lo que realmente buscan los personajes es hacer una representación en la que Don Gerundio y la hija del vejete e dediquen palabras de amor, aparentemente fingidas, pero que servirán para que la muchacha acepte a Don Gerundio y hasta prepare su huida mientras cantan. El engaño se produce, por tanto, debido a que la canción del Sacristán y el Vejete (el estribillo) se produce al mismo tiempo que el diálogo de los enamorados y se genera así una gran confusión en escena.

En *Los gigantones* una parturienta persigue unos gigantones, lo que resulta totalmente carnavalesco, por su exageración y por su pertenencia al mundo festivo. Por otro lado, el motivo del parto y la parturienta resulta un tópico del Carnaval, donde el cuerpo dual muere y se genera al mismo tiempo. Los gigantones son personajes fingidos, de ficción, pero la mujer quiere verlos:

GALLEGA ... unos gigantes de pasta
 ballando. Yo como teño
 la barriga hasta la boca,
 aficionándome delos,
 los queiro aquí ver ballar.
 Voy a buscarlos, no encuentro
 a mis gigantones ya,
 que estaba todo defeito. (Vv. 17-24)

Al final, vuelve a aparecer el elemento mágico y ficcional: la hechicera, quien aparece cantando, lo que resulta carnavalesco y teatral:

Canta HECHICERA ¿Quién me llama, qué quiere,
 quitándome el contento
 de andar en mi botica
 componiendo en los botes los ungüentos?
 Déjenme, no me impidan,
 porque entre manos tengo
 unas muelas de ahorcado
 para hacer un gigote al cancerbero.
 ¿No me ven que la cima
 del pelicranio llevo
 adornada de luces
 que componen pirámides de fuego? (Vv. 100-111)

Así, la magia aparece orientada a lo culinario, constituyendo una máscara burlesca. Y después, cuando los gigantes aparecen, se señala que el escenario sufre una trans-

formación, es decir, lo mágico o ficcional ha hecho su aparición. Podemos poner de ejemplo la didascalía que indica al espectador cómo el conjuro va surtiendo efecto. Según Buezo (1993, citada por Castro 2015:753) “Estas mutaciones con truenos, “abundan en la puesta en escena del teatro breve de fines del XVII y principios del XVIII”:

ESTUDIANTE Ya las paredes se arruinan
 y desde este sitio veo
 algunos de los gigantes. *Truenos dentro.* (Vv. 154-156)

En *El hechizo de los cueros* se encuentra el recurso de la magia para provocar la comicidad, haciendo así alusión a lo ficcional de la representación. Sin embargo, al emplearse mal aquí los polvos mágicos se produce el enredo.

MUJER [1ª] ¡Ay, qué zalama!
 ¿No dice que va a afeitarse?
 Pues mi cólera ¿a qué aguarda?
 ¿No tengo unos ciertos polvos
 guardados en esta caja
 que mi tía me dejó
 que tienen la virtud rara
 de atraer hombres y brutos,
 que todo es uno, en volandas
 echando entre ellos su pelo? (Vv. 52-61)

La mezcla de acciones de los polvos mágicos en los cueros con el ensayo de la comedia hace que se confunda constantemente la realidad con la ficción, otorgando sensación de caos y confusión al modo del carnaval:

APRENDIZ Botas de mi alma.
UNOS Aquí hay hechizo, corramos.
OTROS Sí, pues los pellejos bailan.
TODOS El alma que aquí parare.
VEJETE ¡Jesús, y qué zalagarda! (Vv. 411-415)

En *El Mundinovo*, la aparición mediante supuesta magia de este aparato resulta propia del Carnaval, pues se juega con las ilusiones de los sentidos:

SACRISTÁN 1º Nadie se aturda.
 Vaya fuera la sotana
 y en el traje de hechicero
 me quedaré porque haga
 más fuerza para el conjuro;
 O tú, Trapolín de Irlanda,
 que estás ahora allá haciendo
 habilidades extrañas,
 con un mundinovo ven,
 disponiendo en esta sala

lo mismo que allá ejecutas. (Vv. 182-192)

Así, todos los personajes al asomarse a tal aparato caen allí; pero al final del entremés vemos que emergen todos vestidos de manera teatral, por lo que se ha jugado con las percepciones de los espectadores, confundiendo la apariencia de la realidad:

SACRISTÁN 1º Pues ahora, para que haya
 alguna cosa de gusto,
 todas las figuras salgan
 corpóreas, muy bien vestidas
 como a la moda polaca,
 con sus cuatro damiselas,
 y en una rueda adornada
 vaya andando el mundi novo.
 Y después con una danza,
 para mayor diversión,
 acabe la mojiganga. (Vv. 309-319)

De esta manera, se representa una mojiganga dentro del mismo entremés y los personajes cumplen otros roles distintos: por lo que quizás esta pieza breve es la más metateatral de las analizadas. El tópico del “mundi novo” lo es y mucho, ya que metafotiza nuestro mundo, un mundo de apariencias, en el que cada persona cumple un papel.

- *Los apartes: rupturas con la realidad dramática*

Ya en el primer entremés que analizamos: *La burla de la Sortija*, el marido burlado, el Vejete, para mostrar su incredulidad ante lo que le pide su mujer: que vaya a buscar a un cirujano muy lejano, rompe la cuarta pared y se dirige al público para indicar:

VEJETE (Aparte) Son buenas señas, fuerza no es reproche.
 ¿Cirujano a las doce de la noche
 y a esta mano? Mas di, sin que te asombre,
 ya que la casa no, siquiera el nombre. (Vv. 159-162)

Sin embargo, los apartes no solo van dirigidos exclusivamente al público, pues a veces su interlocutor en la ficción también los escucha:

VEJETE (Aparte) [...]
 ¡Vive Cristo! Ea, dame una linterna.
CRISTINA Aquí está, toma, ¡uh! (Vv. 165-167)

En *La burla del labrador*, el labrador duda de la identidad del soldado y se lo muestra así al público mediante un aparte:

LABRADOR De buena gana.

(Aparte) Si no he encontrado a Perico
Puede ser que me engañaran. (Vv. 138-40)

Con esto, vemos que el propio personaje no está seguro de la ficción que le están escenificando y así nos lo hace saber; de la misma manera que nosotros debemos dudar del mismo teatro y, por extensión, del mundo en el que vivimos.

En *La burla del sombrero* también percibimos cómo los soldados se dirigen a la audiencia mediante apartes para confirmar que el engaño está surtiendo efecto. Así, uno de los soldados señala en un aparte: “ya está la droga entablada” (v. 76). Por otra parte, cuando ya han engañado al gracioso, uno de los soldados recuerda mediante un aparte al público, la verdad de los hechos: que el sombrero es falso; pues señala: “¡Ay, pobre, lo que te aguarda!” (v.242).

En *La burla de los títeres fingidos*, mediante un aparte, una de las hijas del vejete manifiesta su desconfianza al recién llegado, supuesto italiano: “Alguna entruchada es esta” (v. 74), confirmándose esto en otro aparte en el que una de las muchachas también señala: “y más caro que piensas” (v. 86), queriendo decir que la burla puede salir muy cara.

En *El estudiante marqués*, los apartes sirven para la burla y la comicidad, pues con ellos el fingido noble se comunica con el público burlándose de a quien engaña: el pueblo de Olías:

ESTUDIANTE Buena es (de rodillas
se ha puesto) a la hora de ahora
cuál está el de la alhajilla. *Aparte.* (Vv. 56-58)

En *La fantasma* vemos que los apartes sirven para conducir la acción, es decir, para comunicarse no solo con el público, sino con los personajes que son conscientes de la burla o fingimiento:

[MUJER] 2ª ¿En qué parará esto? *Aparte.*
[MUJER] 1ª Aqueso, amiga, se ha de ver muy presto. *Aparte.* (Vv. 71-72)

En *Francisco, ¿qué tienes?* Don Gerundio quiere raptar a la hija del maestro de capilla, por lo que ha preparado una treta que solo conocen él y su amigo, pero también el público. Así, por medio de los apartes nos comunica esa realidad:

GERUNDIO [Aparte] Pensamientos,
permitid que yo logre mi fatiga. (Vv. 100-101)

- *Monólogos e interpelaciones al público*

El primer caso encontrado es en *La burla del sombrero*, pues el gracioso hace una referencia al público, rompiéndose así la barrera entre este y los personajes. En esta obra vemos que se produce para insultar a algún personaje en particular:

GRACIOSO [...]
 Y alguno, en cargo de mi alma,
 Veo con mucha peluca
 Que me está escuchando y calla. (Vv. 68-70)

En *El Estudiante marqués* el protagonista, el fingido noble, se dirige al principio de la obra al público, contándole su plan. Con ello notamos que nos hace partícipes de su fingimiento, rompiendo la cuarta barrera, siendo el mismo personaje consciente de que es observado por unos espectadores, es decir, el fingido marqués sabe que su vida es un teatro:

ESTUDIANTE Con hambre y poco dinero
 mal puedo pasar la vida,
 y, pues me sobra caudal
 de ingenio, con picardía
 quiero aprovecharme dél,
 que pues que ya tengo urdida
 una droga con un cierto
 individuo que aquí habita... (Vv. 1-9)

En *La Fantasma* vemos un interesante comentario metateatral:

GRACIOSA Si a algún lince discreto pareciere
 que es sobrenatural lo que aquí viere
 y suceder no puede en tal tragedia,
 vea que es entremés, y no comedia. (Vv. 98-101)

Aquí, la Graciosa se dirige al público directamente, rompiendo la cuarta pared para reflexionar sobre la diferencia entre el teatro mayor y teatro breve en relación a los sucesos trágicos, según el orden del drama que establece Aristóteles. Así, podemos ver, cómo, según Castro, en el entremés está permitido saltarse las reglas.

CONCLUSIONES

Con este trabajo he podido ver cómo en la literatura no solo se ve reflejado el tópico de la vida como teatro, sino también utilizándolo como objeto de reflexión, dando lugar a la metateatralidad de gran variedad de piezas. Así, esto se ve agudizado en el Siglo de Oro español debido a la coyuntura social en la que se vive: desengaño, pesimismo, caos; lo que lleva a la difuminación de las fronteras entre la realidad y la ficción, es decir, a ver la vida (realidad) como teatro (ficción), pero también el teatro o literatura como vida, de ahí que en las tablas sea fundamental una escenografía basada en el trampantojo, los autómatas y los mundinovos, como metáforas de nuestro mundo caótico y en decadencia.

Por otro lado, el concepto de metateatralidad ha sido muy estudiado, siendo debatido y ejemplificado con obras teatrales de diversos autores del canon literario: Cervantes, Calderón de la Barca, etc. No obstante, en mi opinión, donde más podemos notar esos elementos de reflexión dramática sobre el propio teatro es en las piezas breves, ya que estas formaban parte de una unidad mayor: la fiesta teatral barroca, es decir, se trataba de obras enmarcadas que se incluían en una unidad mayor: la comedia, aunque no guardasen ninguna relación temática con ella. A su vez, estas piezas breves resaltaban por su comicidad, sus juegos de identidades, el fingimiento, la ironía y la parodia de la vida real y la literatura; constituyendo todo ello las bases de la reflexión sobre los límites entre la realidad y la ficción, los roles que uno puede cumplir en la ficción (fingimiento enmarcado en la obra) y la realidad (trama de la obra donde aparece ese fingimiento), metaforizando así la relación que nosotros como espectadores reales tenemos con el teatro (fingimiento para nosotros, pero no para los personajes).

Así, de las piezas breves me he centrado en dos: las loas y los entremeses. Las primeras eran recitadas y se dirigían directamente al público, por lo que los personajes rompían la cuarta pared e interpelaban a los jueces de la función, o sea, los espectadores. La autorreflexividad en estas obras era total, pues se hacía alusión no solo a elementos de la realidad del momento (actualidad política y social), sino del propio teatro (recepción de la obra, precios del espectáculo, nombre de los actores, trabajo de las compañías teatrales, horarios, etc.), y hasta del mundo literario. Por todo ello, con el análisis de las loas de Villandrando hemos podido ver no solo aspectos de la vida del actor y autor

teatral, sino también de los comediantes. Por otra parte, en los entremeses, tomando como antecedente los pasos de Lope de Rueda, quien también era actor y autor teatral, hemos visto que en algunas de las piezas seleccionadas de Francisco de Castro se cumplen algunos de los elementos teatrales que en la teoría hemos visto que establecen los principales teóricos del tema: los juegos de identidad y de realidades, las referencias o alusiones literarias de la vida real, la ceremonia o drama dentro de un drama, la burla y comicidad: contradicción de los personajes mostrando contraste entre realidad y teatro, los apartes: rupturas con la realidad dramática, los monólogos e interpelaciones al público... Pues con ellos se cumple la función metateatral de reflexión sobre la vida como teatro y el teatro como vida tan importante en ese siglo, pero también en el nuestro.

De esta manera, el corpus de textos seleccionado me ha servido para ilustrar cómo el teatro breve era consciente de la importancia de la reflexión sobre la función dramática, pero siempre desde la comicidad, la ironía y la parodia; lo que resulta de una notable riqueza artística y de profundidad de pensamiento por parte de sus creadores, lo que no siempre ha sido reconocido, ya que el teatro breve no se ha tenido suficientemente en cuenta hasta época reciente, con la publicación no solo de ediciones críticas, sino también de estudios teóricos sobre diferentes aspectos. Es el de la metateatralidad uno de ellos, cuya importancia he querido considerar en este trabajo final de máster.

BIBLIOGRAFÍA

- Balestrino, G. (2011): “Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en Mojiganga del mundinovo”. *Teatro de Palabras. Revista sobre teatro áureo*, 5: 119-141. Disponible en: <http://uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Balestrino.pdf> [Fecha de consulta 26/05/16]
- Balestrino, G. (2013): “El baile de los Juan Rana o la hipérbole del metateatro”. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*, 44: 12-22. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/185/18532860001.pdf> [Fecha de consulta 26/05/16]
- Célis Sánchez, M.Á. (1998): “Planos de comunicación en las comedias cervantinas: el juego metateatral”. XXI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha. 83-98. Disponible en: https://www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf/CorralComedias/9_1998/6.pdf [Fecha de consulta 26/05/16]
- Corces, L. (2003). “Estudio genérico y metateatralidad en *El Retablo de las Maravillas*”. Actas del XXXVIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español. Ed. Sara M. Saz. Alcalá de Henares. Universidad de Alcalá. 35-42. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_38/congreso_38_05.pdf [Fecha de consulta 26/05/16]
- De la Granja, A. (1984): “Una coma omitida en «El viaje entretenido»”. AISO. Actas I: 217-230. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/01/aiso_1_025.pdf [Fecha de consulta 26/05/16]
- Enguix Barber, R. (2015). “Metateatralidad y renovación dramática cervantina. Estudio de los elementos metadramáticos de *Pedro de Urdemalas*, *El rufián dichoso* y *El retablo de las maravillas*”. *Lemir* 19: 447-474. Disponible en: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista19/18_Enguix_Ricardo.pdf [Fecha de consulta 26/05/16]

- Farré Vidal, J. (2013): “Elogio, mecenazgo y profesionalización del teatro de la segunda mitad del siglo XVII: la loa en la órbita entremesil”. *Bulletin of Spanish Studies*, XC, 2: 157-175. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/elogio-mecenazgo-y-profesionalizacion-del-teatro-espanol-de-la-segunda-mitad-del-siglo-xvii-la-loa-en-la-orbita-entremesil/> [Fecha de consulta 26/05/16]
- Fernández de Cano, J.R. “Rueda, Lope de (1505-1565)”. *Web de las Biografías* [en línea]. Disponible en: <http://www.mcnbiografias.com/appbio/do/show?key=rueda-lope-de> [Fecha de consulta 26/05/16]
- Hermenegildo, A. (2003): “Usos de la metateatralidad: los pasos de Lope de Rueda”. *Signos literarios y lingüísticos*, 2: 13-31. Disponible en: <http://www.waldemoheno.net/signos5-2/Hermenegildo.pdf> [Fecha de consulta 26/05/16]
- Hermenegildo, A.; Rubiera, J.; Serrano, R. (2011): “Más allá de la ficción teatral: el metateatro”. *Teatro de Palabras. Revista sobre teatro áureo*, 5: 9-16. Disponible en: <http://uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Intro.pdf> [Fecha de consulta 26/05/16]
- Huerta Calvo, J (2004): “Algunas reflexiones sobre el teatro breve del Siglo de Oro y la Postmodernidad”. *Arbor*, CLXXVI: 475-495. Disponible en: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/590/592> [Fecha de consulta 26/05/16]
- MAESTRO, J (2004): “Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral”. *Bolletín of Spanish Studies*, 81, 4-5, 509-611.
- Maestro, J (2005): “Nuevo itinerario del entremés”. *Bolletín of the Cervantes Society of America*, 25, 1: 201-213. Disponible en: <https://www.hnet.org/~cervant/csa/artics05/maestro.pdf> [Fecha de consulta 26/05/16]
- Martínez Rodríguez, R. (2015): *El teatro breve de Francisco de Castro. Estudio y edición*. Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral disponible en Internet: <http://eprints.ucm.es/33876/1/T36593.pdf> [Fecha de consulta 26/05/16]

- Rojas Villandrando, A. (1965): *El viaje entretenido*, Anaya, edición de John V. Falconieri, Madrid.
- Rojas Villandrando, A. (1972): *El viaje entretenido*, Castalia, edición, introducción y notas de Jean Pierre Ressayre, Madrid.
- Sáez Raposo, F. (2011). “Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad”. *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* 5: 29-56.
Disponible en: <http://uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Saez.pdf>
[Fecha de consulta 26/05/16]
- Sosa, M.B. (2013): “De tontos y locos: Sátira y crítica metateatral en el entremés «El hospital de los podridos»”. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy, 44: 107-118. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/185/18532860008.pdf> [Fecha de consulta 26/05/16]
- Vélez Sainz, J. (2011): “Carnaval y metateatralidad en los personajes cómicos de Lope de Rueda”, *Teatro de Palabras. Revista sobre teatro áureo*, 5: 17-28. Disponible en: <http://uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Velez.pdf> [Fecha de consulta 26/05/16]