

8-31-2015

La dimensión metateatral en "Un drama nuevo" (Manuel Tamayo y Baus) y en "Los cuernos de Don Friolera" (Ramón del Valle-Inclán): una visión comparativa

Santiago Javier Sánchez
Université de Montréal, santiago.javier.sanchez@umontreal.ca

Follow this and additional works at: <http://ir.lib.uwo.ca/entrehojas>

 Part of the [Arts and Humanities Commons](#)

Recommended Citation/Citación recomendada

Sánchez, Santiago Javier (2015) "La dimensión metateatral en "Un drama nuevo" (Manuel Tamayo y Baus) y en "Los cuernos de Don Friolera" (Ramón del Valle-Inclán): una visión comparativa," *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*: Vol. 5: Iss. 1, Article 3.
Available at: <http://ir.lib.uwo.ca/entrehojas/vol5/iss1/3>

This Literature Article is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos* by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact jpater22@uwo.ca.

La dimensión metateatral en "Un drama nuevo" (Manuel Tamayo y Baus) y en "Los cuernos de Don Friolera" (Ramón del Valle-Inclán): una visión comparativa

Abstract/Resumen

This article compares two classical Spanish dramas: *Un drama nuevo*, by Manuel Tamayo y Baus, and *Los cuernos de Don Friolera*, by Ramón del Valle-Inclán, analyzing their metatheatrical dimension, or the reflections about theater that each play performs on the misty limits between reality and fiction: the 'play-within-the-play', the 'theater about theater', and the 'metateatrality concept'.

En este artículo realizaremos un análisis comparativo de dos piezas teatrales clásicas españolas: *Un drama nuevo*, de Manuel Tamayo y Baus, y *Los cuernos de Don Friolera*, de Ramón del Valle-Inclán. Analizaremos sus aspectos metateatrales: "teatro dentro del teatro", "teatro sobre teatro", "concepto de metateatralidad", las reflexiones que sobre el teatro se llevan a cabo dentro de cada obra, y los límites brumosos entre realidad y ficción.

Keywords/Palabras clave

metatheatricality, Valle-Inclán, Tamayo y Baus, metateatralidad

Creative Commons License



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Introducción

En este trabajo, nos proponemos realizar un análisis comparativo de dos obras clave del teatro español: *Un drama nuevo*, de Manuel Tamayo y Baus, y *Los cuernos de Don Friolera*, de Ramón del Valle-Inclán. La inquietud intelectual que presidirá nuestra labor apuntará al reconocimiento crítico de los aspectos “metateatrales” de ambas piezas. En ese sentido, intentaremos dar cuenta de las afinidades que las conectan así como de las especificidades que las particularizan. El concepto de “metateatralidad”, el “teatro dentro del teatro”, la “obra marco/la obra enmarcada”, el “teatro sobre el teatro”, los “mirantes/mirados/archimirantes”, la *mise en abyme* o las reflexiones que sobre el mismo quehacer teatral se realizan al interior de una obra, así como los límites brumosos entre realidad y ficción, constituirán los ejes de nuestro estudio.

Para ello, comenzaremos con un primer abordaje teórico, acotado, del término “metateatralidad” y de las expresiones “teatro dentro del teatro” y “teatro sobre teatro”. A continuación, y tras algunas referencias a la vida y a la obra de Manuel Tamayo y Baus, realizaremos una somera descripción de los actos y escenas que componen *Un drama nuevo*. Esta rápida mirada general nos permitirá ir reconociendo, cuando la obra así lo amerite, ciertos fragmentos claramente metateatrales, sobre los cuales reflexionaremos. Idéntica metodología emplearemos con Ramón del Valle-Inclán y *Los cuernos de Don Friolera*. Finalmente, en las conclusiones, recapitularemos sobre las cuestiones abordadas y ensayaremos una mirada de conjunto.

Algunas consideraciones teóricas

En verdad, el prefijo “meta” no es privativo de lo teatral, sino que acompaña y resignifica otras áreas del saber y de la creación humanas. Tal como señala Martin Puchner en su introducción a *Tragedy and Metatheatre* de Lionel Abel (2003, 1-2), podemos hablar también de “metalenguaje”, de “metahistoria” y de “metateoría”, entre otros. En todos los casos, lo que prima es una mirada autorreferencial, un intento por confinar la reflexión dentro de los límites de la propia disciplina para así poder dar cuenta de la razón de ser de ésta. Siguiendo esta lógica, no importará tanto, por ejemplo, la dimensión comunicativa del lenguaje, sino la forma en que éste habla de sí mismo. Análogas consideraciones son factibles respecto de la historia. La metahistoria, entonces, se abocará al análisis de los diferentes discursos históricos a lo largo del tiempo, y ya no al estudio de los acontecimientos y procesos acaecidos.

El concepto de “metateatralidad”, acuñado en 1963 por el crítico estadounidense Lionel Abel, es de una gran amplitud y ha demostrado poseer una rica potencialidad teórica pero adolece al mismo tiempo de una cierta ambigüedad. Con esta noción, se abrieron nuevas vías de análisis, por lo que el término fue modificando su sentido original y se adaptó a los objetivos perseguidos por diferentes especialistas.

Según el *Dictionnaire du Théâtre* de Patrice Pavis (246, 415), el “metateatro” es un género de teatro cuyo contenido posee previamente elementos dramáticos mientras que el “teatro dentro del teatro”, es un tipo de pieza cuyo contenido consiste, en parte, en la representación de otra pieza. Dicho en otras palabras, se trata de una obra dramática que alberga en su interior a otra obra dramática más reducida. Para Lionel Abel (2003: 134-135), en tanto, lo metateatral no se restringe a esta situación. Lo esencial, para él, es que en este tipo de obras la vida aparece teatralizada y sus actores son conscientes de ello, esto es, de su propia teatralidad. El recurso de la obra dentro de la obra (‘play-within-a-play’) no está siempre presente en ellas. Abel enfatiza el hecho de que el autor dramático no se inspira, mayormente, en el mundo exterior, sino que su preocupación principal estriba en mostrar el mecanismo que dio nacimiento a estas obras, los engranajes y resortes de lo teatral:

Only certain plays tell us once that the happenings and characters in them are of the playwright’s invention, and that insofar as they were discovered -where there is invention there also has to be discovery- they were found by the playwright’s imagining rather than by his observing the world. Such plays have truth in them, not because they convince us of real occurrences on existing persons, but because they show the reality of the dramatic imagination, instanced by the playwright’s and also by that of his characters. Of such plays, it may indeed be said: ‘The play’s the thing’. Plays of this type, it seems to me, belong to a special genre and deserve a distinctive name (2003, 133).

Abel subraya que hubo un período en el que el teatro se nutría exclusivamente del mundo real, daba cuenta sólo de él y aún no precisaba autodefinirse y hablar de su propia entidad. Sería éste el caso de la tragedia griega, que tuvo su apogeo y su declinación (9). Es así que la tragedia y lo metateatral, para Abel, son opuestos por definición. En el primer caso, es un genio inconsciente el que la forja, en el segundo un creador consciente de sus recursos, léase, el autor teatral. Al plantearse la casi imposibilidad de la tragedia en el mundo contemporáneo, Abel propuso en cambio el abordaje de una flamante “forma dramática” que se remontaba al siglo XVI, englobando aquellas obras en que la vida es contemplada como “ya teatralizada” y en la que los personajes son conscientes de su propia teatralidad (Hermenegildo-Rubiera-Serrano: 11). Es así que de la mano de grandes dramaturgos como William Shakespeare y Pedro Calderón de la Barca, lo metateatral deviene la esencia misma del teatro, y éste se justifica y se explica a sí mismo (Abel 2003: 2-13). La vida es presentada como un sueño, los límites entre la realidad y la ficción se difuminan, y la vida misma es concebida como un gran teatro¹. El teatro lo

invade todo, con su poder creador avanza sobre el mundo y lo teatraliza a su vez² (10).

Además de servir, con notable eficacia, para analizar diferentes piezas teatrales, en particular las del Siglo de Oro español, el concepto de "metateatro" fue extrapolado a otros géneros literarios, entre ellos la novela. Paradójicamente, la expresión máxima del fenómeno metateatral es una novela, y no una obra teatral: *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra. Trascendiendo esta aparente paradoja, es dable considerar a Don Quijote como un "personaje metateatral", puesto que, aún tratándose de una novela, el relato de Cervantes contiene una llamativa dosis de teatralidad³. El propio Don Quijote le dice, muy sugerentemente, a Sancho: "[. . .] ninguna comparación hay que más vivo nos represente lo que somos y lo que habremos de ser que la comedia y los comediantes; si no, dime: ¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos de ella, quedan todos los recitantes iguales [. . .] Pues lo mismo -dijo Don Quijote- acontece en la comedia y trato de este mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y finalmente todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura" (Cervantes 231).

En lo que hace a las "obras dentro de una obra" o "teatro dentro del teatro", debemos decir que estas "ficciones teatrales", por así llamarlas, se desarrollan en el marco mismo de la obra representada. De esta suerte tenemos, según la expresión de Georges Forestier (1981), una obra "enchâssé" (encastrada, enmarcada) dentro de otra, en estado de dependencia con respecto a ésta. La primera obra, contrastada con la segunda, adquiere entonces visos de verosimilitud tan acusados, que pareciera convertirse en la realidad misma, mientras que la obra enmarcada pasa a ser la única y pura ficción representada. En otras palabras, puede afirmarse que se produce un desplazamiento del elemento ficcional de la obra marco a la obra enmarcada. Ésta se traga, cual "agujero negro semiótico", el carácter ficcional de la obra marco, ahora "reificada" (Hermenegildo-Rubiera-Serrano: 11). De esta manera, el espectador siente que la acción teatral se acerca más a él, ya que la obra marco adopta un "desdoblado tinte de realismo" (10).

Cuando lo metateatral invade la pieza, ya sea porque se inserta una obra más pequeña en el conjunto de la obra mayor, o porque algunas de las escenas adquieren visos metateatrales, se produce un desdoblamiento de los personajes. Algunos de éstos se convierten en "mirantes" y otros en "mirados". A ellos cabría añadir el público que llena el teatro o el mismo lector de la obra, que podrían ser considerados como "archimirantes", ya que a ellos les es dado mirar *todo* lo que sucede dentro de la obra (mirantes y mirados incluidos) y no una parte de la misma. Asimismo, algunos de los

actores poseen una conciencia plena de este mecanismo, son “omniscientes”, mientras que otros, a veces víctimas de aquellos, son “nescientes”, ignoran la trama de la cual son una suerte de presas o de marionetas (11-12).

Para Juan Carlos Garrot Zambrana (2010) el concepto de “*pièce intérieure*” estaría reservado sólo a aquellas construcciones ficcionales que ocurren en el interior de la obra. En consecuencia, habría que hacer la diferencia, por un lado, entre el fingimiento que se da en el interior de una obra, como el disfrazarse, el travestirse o el recurrir a cualquier otra maniobra de forzamiento de la identidad y, por el otro lado, el recurso de introducir una pieza en el cuerpo de otra (6). En el primer caso, los personajes permanecen en el mismo nivel de ficción. Lo que cambia es su cuota de conocimiento en relación a la “realidad” que todos comparten, mientras que en el segundo caso, existen dos niveles ficcionales. Los personajes del primero de ellos se convierten en los espectadores del segundo (6-7).

Alfredo Hermenegildo (1995), por su parte, sostiene que en el interior de la función metateatral se abren dos posibilidades: el teatro en el teatro y el teatro sobre el teatro. La primera de ellas va mucho más allá de la mera presencia de una pieza encuadrada identificada como tal. Bastaría un cambio de función de la parte de un personaje, o el pasaje de la función de “mirado” a la de “mirante”, o bien que exista una cierta puesta en escena para considerar que nos hallamos frente a formas de teatralidad que pueden y deben ser estudiadas como variantes del teatro dentro del teatro o como derivaciones inmediatas de dicho procedimiento.

La otra forma de la metateatralidad denominada “teatro sobre el teatro” se engloba dentro del concepto mayor de “metaliteratura”. En ocasiones, los personajes de una obra dramática reflexionan en voz alta sobre el papel del teatro, de la literatura y del arte en general, cuestionan o proclaman las reglas clásicas del género, y analizan los pormenores del oficio de actor. Para Hermenegildo, al alborear el siglo XVII el desarrollo mismo del teatro profesional en España, Francia e Inglaterra habría impulsado las polémicas en torno al rol que se le debía acordar en la sociedad. Es por ello que principió a realizarse su defensa no sólo en tratados *ad hoc* sino además en los prólogos de las obras y en el interior de las mismas. También para Jean Rousset se trataría de una toma de conciencia producto de la maduración del género, ya que el teatro después de 1630 alcanzó una suerte de edad adulta. Sería entonces natural que se mire a sí mismo, se discuta, se disculpe y se pregunte lo que es, ahondando en el porqué de la comedia y en el contenido de su temática (70, citado por Forestier, 1981: 39).

La ambigua definición de lo “metateatral”, tan criticada por los expertos, hace de la obra de Abel de 1963 un libro “pionero y seminal” pero con formulaciones limitadas, insuficientes para abordar la compleja riqueza del teatro occidental (Hermenegildo-Rubiera-Serrano 12). Es así que ya en los años '70 se comenzaron a replantear los postulados de Abel, con los trabajos de Bruce Wardropper y de Thomas A. O'Connor sobre la comedia española, y de José María Díez Borque sobre la metateatralidad cervantina. Pero es en los

'80 que los nuevos aportes se tornan particularmente numerosos e importantes, cuando ven la luz los textos de Lucien Dällenbach sobre el concepto de "*mise en abyme*"^{4b} aplicado a la literatura, de Georges Forestier sobre el "teatro en el teatro" en la Francia del siglo XVII, y los trabajos más teóricos, que afinan la metodología de análisis metateatral, de Richard Hornby y de Manfred Schmeling.

Entre las investigaciones más recientes, además de las ya citadas de Alfredo Hermenegildo, de Ricardo Serrano y de Javier Rubiera es de destacar la tesis doctoral inédita de Isabel Moreno García, *El teatro dentro del teatro en el Siglo de Oro español* (Universidad Autónoma de Madrid, 1999⁵) y el libro de Pierre Pasquier sobre la mimesis en la estética dramática del XVII. Juan Carlos Garrot Zambrana, a su vez, realizó un balance general de los estudios metateatrales en el "Préface" del coloquio *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie* celebrado en Tours en 2010. En este evento participaron investigadores de la temática tales como Javier Espejo Suros, Bianca Concolino Mancini Abram, Françoise Poulet y Christophe Courderc.

Manuel Tamayo y Baus y *Un drama nuevo*

Manuel Tamayo y Baus (1829-1898), dramaturgo español, nació y murió en Madrid. Criado en el seno de una familia de actores, consagró buena parte de su vida a la creación de piezas teatrales, hasta 1870. Durante este año se produjo el estreno de su drama *Los hombres de bien*, último de su repertorio. De allí en más, y hasta su fallecimiento en el trascendente 1898, el mismo de la derrota militar de España frente a los Estados Unidos y de la pérdida de las últimas colonias españolas de ultramar (Cuba, Puerto Rico y Filipinas), Tamayo y Baus trabajó para la Real Academia. A esta entidad había ingresado en 1858, siendo designado secretario perpetuo en 1874.

De ideología conservadora y católica, militó en las filas del carlismo, y expresó sus ideas y valores a través de su obra dramática, la cual abarca una serie de treinta piezas. Dos períodos pueden distinguirse en su producción. El primero de ellos, comprendido entre 1848 y 1856, fue influido fuertemente por el neorromanticismo. La inspiración histórica es clave en estos dramas en verso. Entre las obras de esta época podemos mencionar *Juana de Arco*, *El seis de agosto*, *España sin honra*, y *Locura de amor*, esta última sobre la reina Juana la Loca. El segundo período, entre 1866 y 1870, se inscribe en un realismo moralizador, algunos de cuyos postulados se encuentran en su discurso de 1859 "La verdad considerada como fuente de belleza en literatura dramática", pronunciado en ocasión de su ingreso a la Real Academia Española.

Un drama nuevo fue estrenado en 1867, y obtuvo un amplio éxito y aceptación. Hoy día, sigue siendo considerada la obra más importante de Tamayo y Baus, y una de las pocas piezas teatrales españolas del siglo XIX que han "sobrevivido", por así decirlo. La metateatralidad tiñe del principio al fin esta pieza, y las barreras entre la ficción y la realidad tambalean en todo momento, hasta su derrumbe final en el epílogo de la historia. *Un drama*

nuevo puede ser considerada una de las obras más representativas del “teatro dentro del teatro”.

Ambientada en 1605, en Inglaterra, cuenta entre sus personajes -muy significativamente- a Shakespeare, quien aparece ya consagrado como autor dramático. Su figura tutelar preside la trama, cuyos entretelones conoce al dedillo, como el tipo de actor “omnisciente” que apuntáramos en nuestro apartado teórico. Amigo íntimo del gran comediante Yorick, está perfectamente al tanto de la infidelidad de la joven esposa de éste, la actriz Alicia, quien se corresponde con Edmundo, un actor de la misma compañía. Este joven, huérfano y de orígenes modestos, ha crecido bajo la protección de Yorick, quien lo considera como a un hijo. Su historia personal es similar, de alguna forma, a la de su amante, ya que Alicia, mucho más joven que Yorick, ha contraído matrimonio con éste sólo por gratitud, y no por amor. La madre de Alicia, mientras estuvo enferma, fue cuidada muy diligentemente por Yorick y en su lecho de muerte, la ha hecho prometer a su hija casarse con él. Pero el amor, irrefrenable, ha brotado entre Alicia y Edmundo, al punto tal que éste ha optado por abandonar la casa de su “padre”. Yorick ignora por completo esta situación, no sospecha ni remotamente de su esposa y atribuye la frialdad de Edmundo para con él y para con su mujer a los celos que el joven experimentaría al sentirse desplazado por la nueva compañera de su padre.

Yorick se ha hecho célebre realizando papeles de bufón, y jamás ha representado papeles “serios”. En el comienzo de *Un drama nuevo* Shakespeare y Yorick mantienen un largo y emotivo diálogo, durante el cual Yorick habla de su vida, de su éxito como actor cómico, de cómo conoció a Alicia y a Edmundo, y le expresa a Shakespeare su deseo de poder representar, en una obra próxima a estrenarse, el papel del Conde Octavio, un marido engañado por su esposa. Esta obra ha sido escrita por un “autor nuevo” que Shakespeare apadrina. La escena abunda en lágrimas y en demostraciones de afecto mutuo, y oscila entre la tristeza y la alegría final de Yorick cuando su amigo, quien en un primer momento no quería arriesgarse a otorgarle este papel, termina cediendo.

Yorick está convencido (y esta convicción lo atormenta) de que Shakespeare no confía en sus dotes actorales, por lo que su intención no es otra que demostrarle su error. Pero en verdad, las prevenciones de Shakespeare son de otra especie. Como ya señaláramos, él conoce la traición de Alicia y advierte de entrada la peligrosa similitud entre la historia del drama nuevo a representar y la oculta tragedia conyugal de su amigo. Yorick, en cambio, está sumido en la más ingenua ignorancia. Así, cuando habla de su “esposa” y de su “hijo” pondera tanto el amor que ambos le profesan como su talento actoral. Para demostrar su afirmación pone de ejemplo una de las escenas de *Romeo y Julieta*, el drama de Shakespeare, que Edmundo y Alicia han representado admirablemente. En verdad, Yorick no imagina que el tierno diálogo entre ambos actores no ha sido sólo una representación, sino más bien, una auténtica escena de amor, sentida y vivida en serio, y en absoluto fingida,

aunque el hecho de que tuviese lugar en el escenario de un teatro llevase a creer esto último. ¿O es que la "realidad" y la "ficción dramática" constituyen una misma cosa? Es precisamente este interrogante crucial el que atraviesa y da sentido a *Un drama nuevo*.

Hasta aquí, la "realidad" y la "ficción" son presentadas por Tamayo y Baus como dos entidades bien diferenciadas. Sin embargo, advertimos ya un principio de conflicto entrabas. Shakespeare, el gran dramaturgo inglés, detenta una visión superior a la de Yorick, mero actor de un teatro y de un mundo cuyos resortes ni comprende ni acciona. Shakespeare, a diferencia de Yorick, es consciente de los vínculos que conectan a ambas esferas y de la naturaleza peculiar a cada una de ellas. Al mismo tiempo, William Shakespeare, demiurgo de sus propios personajes, es aquí un personaje más, pero un personaje activo, que influencia y modela la historia en movimiento, y que, al conocer la integridad de la trama, es capaz de reflexionar en profundidad sobre la misma. En otras palabras, es como si Shakespeare estuviera a la vez dentro y fuera de la obra.

El segundo acto se inicia con un monólogo de Yorick, quien comienza a ensayar (muy torpemente, por cierto) algunos pasajes del "drama nuevo", intercalándolos con comentarios suyos en los que da cuenta de las alternativas de la historia a representar. De esta suerte, habla del anciano Conde Octavio, casado con la joven y bella Beatriz, quien lo engaña con Manfredo, el "hijo" o protegido de aquél. Un tal Landolfo, confidente de Octavio, personaje vil y malintencionado, es quien le comunica la traición por medio de una carta.

Yorick, a pesar de la vehemencia con que enfrenta la desconfianza de Shakespeare, no está seguro de poder representar adecuadamente su nuevo papel, ya que lo suyo es el humor, y no la tragedia. Yorick teme ser silbado, no conseguir emocionar al público, no poder comunicarle la emoción lúgubre de la historia. Significativamente, los comentarios del comediante acerca del "drama nuevo" no dejan de evidenciar un matiz humorístico. La historia es presentada desde una perspectiva risueña. Es lo que se advierte cuando Yorick habla de Manfredo:

[. . .] Pícaro redomado, entrega al Conde una carta, por la cual se cerciora éste de que Manfredo, con quien hace veces de padre, es el amante de su mujer, la encantadora Beatriz. Recelaba él de todo bicho viviente, excepto de este caballerito; y cuando al fin cae de su burro, quédase el pobre -claro está- con tanta boca abierta, y como si el mundo se le viniese encima (Tamayo y Baus, 68-69).

La rígida frontera entre la tragedia y la comedia, que Yorick pretende trasponer, demuestra, en los hechos concretos, ser mucho más permeable de lo que él supone. Yorick cree que se trata de dos géneros diametralmente opuestos y sin comunicación recíproca. Tamayo y Baus, en cambio, como Victor Hugo y como todos los autores románticos, creía en la interacción

esencial, en la complementariedad de lo bello y de lo grotesco, de lo trágico y de lo cómico, de las luces y de las sombras⁶. Como veremos con mayor claridad más adelante, Yorick no logra superar del todo su condición bufonesca. Su situación frente a Alicia y a Edmundo no deja de ser grotesca y ridícula, patética por momentos, y sin embargo el dolor y la tristeza que exhala es innegable.

Mientras ensaya los fragmentos del “drama nuevo” Yorick, inconscientemente, comienza a acercarse a la fantasía a la verdad. De manera vacilante, imperfecta, ambos mundos principian a encastrarse el uno en el otro. La escena tercera nos muestra así la primera confusión severa entre el “drama nuevo” y ese otro drama de verdadera infidelidad que crece en las sombras. Cuando aparece Edmundo y conversa con su “padre” Yorick, éste le refiere las últimas novedades, y Edmundo palidece, creyendo que Yorick ya sabe lo que sucede y le está insinuando irónicamente su traición. Yorick le reprocha a Edmundo su frialdad para con él y para con Alicia, y le comunica sus sospechas de que el joven esté en amores con una mujer casada. Edmundo, al escuchar esto, tiembla, y no sabe si Yorick está hablando en serio o no. La confusión realidad-ficción comienza a trasuntar una tensión que, de allí en más, irá en ascenso. Al final de la escena, Yorick invierte los papeles y le hace ensayar a Edmundo la parte correspondiente al Conde Octavio:

Yorick: [. . .] Empieza ahora por leerme esta escena (*Dándole el manuscrito abierto*). Desde aquí (*Señalando un lugar en el manuscrito*) Anda.

Edmundo: ¿Conque eres tú el villano?

Yorick: Eso te lo digo yo a ti. (*Edmundo se inmota y sigue leyendo torpe y desmayadamente*)

Edmundo: Tú el pérfido y aleve...

Yorick: Chico, chico, mira que no se puede hacer peor. ¡Más brío! ¡Más vehemencia!

Edmundo: Tú el seductor infame que se atreve...

Yorick: ¡Alma, alma!

Edmundo: ¿A desgarrar el pecho de un anciano?

Yorick: No estás hoy para ello. Dame (*Quitándole el manuscrito*). Escucha:

¿Conque eres tú el villano,
tú el pérfido y aleve,
tú el seductor infame...? (74-75)

La escena tercera se cierra con esta reducida representación dentro de la representación mayor. Nótese que, para acentuar la diferencia entre una y otra (entre la obra marco y la obra enmarcada) Tamayo y Baus utiliza la prosa y el verso, respectivamente. Por otra parte, la misma torpeza, el carácter afectado, artificial, del “ensayo” de Edmundo contrasta con el parlamento vigoroso de Yorick. De esta manera, Edmundo aparece como falso y acartonado, en tanto

Yorick da la impresión de ser espontáneo y natural en su expresión. Tamayo y Baus nos ha hecho olvidar, por un instante, que no es sólo Edmundo el que actúa, sino también Yorick.

La escena cuarta comienza de inmediato, con la irrupción de Walton, un gran actor "serio" a quien le hubiera correspondido, por lógica, el papel del Conde Octavio, pero a quien Shakespeare ha relegado al subalterno rol de Landolfo. Esta situación ha llenado de inquina a Walton, y le ha llevado a urdir su venganza. Walton conoce la infidelidad de Alicia y ha resuelto sacar partido de ésta. Su plan consiste en fingir amistad frente a Yorick y, en lugar de decirle lo que sucede, ayudarlo a representar de la mejor manera su papel de Octavio, para revelarle la verdad en el momento (como veremos luego) más premeditadamente doloroso y efectivo. Yorick piensa que Walton es un "bellaco" y se lo confiesa con total sinceridad. Sin embargo, éste logra al fin convencerlo y conmoverlo. Edmundo asiste al diálogo entre ambos, y Walton aprovecha su presencia en el lugar para atacarlo, de manera velada y sardónica:

Walton: Justo es que defiendas a tu amigo Yorick, a tu protector, a tu segundo padre... ¡Oh, este muchacho es una alhaja! (*Dirigiéndose a Yorick*) ¡Y cuánto me gustan a mí las personas agradecidas!

Edmundo: ¡Walton! (*Sin poderse contener y con aire amenazador*)

Walton: ¿Las alabanzas te incomodan?

Edmundo: (¿Cuál es su intención?) (75)

Edmundo no sabe qué pensar, pero sospecha que Walton está tramando algo grave en contra suyo y de Yorick. De allí su enojo, que a duras penas consigue sofocar, y sus dudas. La escena cuarta concluye mostrando a un Yorick contento que repite, ampuloso, fragmentos del parlamento del Conde Octavio y que abandona el lugar junto a Walton. Este último, experimentado y talentoso actor trágico, lo ayudará a ensayar y le transmitirá sus conocimientos y habilidades.

En las dos siguientes escenas, que clausuran el acto inicial de *Un drama nuevo*, Edmundo, Alicia y Shakespeare comentan, angustiados, la situación. Los amantes se justifican frente al dramaturgo, a quien relatan los pormenores de su historia y la inevitabilidad de su mutuo amor. La pasión que los une y que los condena se muestra tan fatal, tan inexorable, como aquellas que animan las tragedias griegas o shakesperianas. Lo ominoso y lo sacrílego acechan a Edmundo y a Alicia. Ellos saben que lo que sienten es inviable, y que roza incluso lo incestuoso, ya que Yorick es casi un padre para ambos, y en especial para Edmundo:

Alicia: Y según iba empeñándome en quererle menos, le iba queriendo más.

Edmundo: Era vana la resistencia.

Alicia: Pero decía yo: Edmundo es hijo de Yorick.
Edmundo: Yorick es mi padre, decía yo.
Alicia: En casándome con Yorick, se acabó el amor que ese hombre me inspira.
Edmundo: Se acabó el amor que siento por esa mujer, al punto mismo en que Yorick se enlace con ella.
Alicia: ¿Amar al hijo de mi esposo? ¡Qué horror! No cabe en lo posible.
Edmundo: ¿Amar a la esposa de mi padre? ¡Qué locura! No puede ser. (86)

Resuenan aquí ecos de *Edipo Rey*, de Sófocles. El argumento de *Un drama nuevo* se acerca a esta tragedia, aunque sólo de manera parcial. Shakespeare promete ayudarlos, pero la única solución que encuentra al problema es propiciar la partida de Edmundo. Finalmente, logra convencerlos de la necesidad de este sacrificio. Shakespeare asume en este pasaje la voz de la moral cristiana y del honor. Conforme la trama avance, el dramaturgo robustecerá cada vez más su postura, actuando en consecuencia. Nos acercamos así al nudo de la historia, a su meollo. La realidad y la ficción siguen entrelazándose, y cada vez más inextricablemente. Es lo que advertimos en el pasaje siguiente:

Alicia: Un día, al fin, representando Romeo y Julieta...
Edmundo: Animados por la llama de la hermosa ficción...
Alicia: Unida a la llama de la ficción, la llama abrasadora de la verdad.
Edmundo: Cuando tantas miradas estaban fijas en nosotros...
Alicia: Cuando tantos oídos estaban pendientes de nuestra voz...
Edmundo: Entonces mi boca -miento-, mi corazón, le preguntó quedo, muy quedo, : “¿Me quieres?”
Alicia: Y mi boca -miento-, mi corazón quedo, muy quedo, respondió “Sí” (86-87).

El muro que separa al teatro del mundo real acaba de derrumbarse. Lo ficticio (la historia de *Romeo y Julieta*) se ha convertido en realidad, en la trágica realidad de Edmundo y de Alicia. Los amantes ya no están representando una obra imaginaria, sino que están representándose a sí mismos, no ya al Romeo y a la Julieta de Shakespeare, sino al Edmundo y a la Alicia de Tamayo y Baus. Véase, una vez más, cómo un elemento claramente ficcional (el drama shakesperiano) es utilizado, por contraste, para que otro elemento ficcional (la obra de Tamayo y Baus) aparezca como la realidad, aunque no lo sea tampoco. Este primer acto se cierra cuando aparecen Yorick y Walton, quienes vienen de ensayar juntos el “drama nuevo”. Yorick, fiel a su naturaleza cómica, se acerca a su esposa y la aborda de la siguiente manera:

Yorick: Tiemble la esposa infiel, tiemble... (*Asiendo por un brazo a su mujer con actitud afectadamente trágica, y declamando con exagerado énfasis*)

Alicia: ¡Jesús! (*Estremeciéndose con espanto*) ¡Perdón!
(Cayendo al suelo sin sentido)

Yorick: ¿Eh?

Alicia: ¡Infame! (*Queriendo lanzarse contra Walton*)

Shakespeare: ¡Insensato! (*En voz baja a Edmundo, deteniéndole*)

Yorick: ¿Perdón? (*Confuso y aturdido*)

Walton: ¡Casualidad como ella! (*Irónicamente*)

Yorick: ¡Perdón! (*Queriendo explicarse lo que sucede a Shakespeare va a socorrer a Alicia*) (90-91)

Es en este punto en que Yorick comienza a despertar a la verdad. Alicia no sabe que su esposo está “fingiendo” sino que, por el contrario, piensa que, enterado éste de su infidelidad, se la está echando en cara. Ni la “actitud afectadamente trágica” ni el “exagerado énfasis” de la declamación de Yorick impiden que Alicia crea a pie juntillas en la broma de su marido. La farsa así representada, por un momento al menos, constituye para ella la realidad, tal como para él es verdad su ilusión inocente de contar con una esposa amante y fiel.

Durante el acto segundo los acontecimientos se aceleran, y el final trágico principia a avizorarse. Mientras los ensayos del “drama nuevo” prosiguen, y cada uno de los actores va adecuándose gradualmente a su respectivo personaje, el otro drama, el “real”, avanza escena tras escena, diálogo tras diálogo. Yorick, a resultas del desmayo y de las extrañas disculpas de su mujer, ya ha comenzado a sospechar de ella. Alicia, por su parte, se siente cada vez más amenazada, y no puede seguir ocultando su inquietud, que su esposo advierte ahora en cada palabra y en cada gesto suyo. Walton ha continuado instruyendo teatralmente a su rival y comienza a asustarse, porque Yorick está revelando dotes excepcionales de actor “serio”. Es posible, piensa Walton, que sea la propia desgracia de marido engañado la que esté “ayudando”, paradójicamente, a Yorick, quien, de esta forma, no estaría en realidad actuando, sino expresando su desventura genuina. La angustia representada en las tablas no sería entonces la imitación actoral de una angustia, sino la angustia misma hecha carne en Yorick, y ya no (o ya no sólo) en el Conde Octavio.

Yorick está convencido de que su esposa lo engaña con otro pero no sospecha de Edmundo. Es por ello que, en un primer momento, duda de su amigo Shakespeare, entre otros. Pero éste logra convencer a Yorick de la gravedad de su error, y Yorick se disculpa, sumamente compungido. Es la trama misma del “drama nuevo” la que va arrojando luz sobre el entendimiento de Yorick. La ficción va desvelando la realidad. Al mismo

tiempo, Yorick experimenta la rara sensación de estar despertando de un sueño.

Ésta es, precisamente, la tesis expuesta por Calderón de la Barca en su célebre drama *La vida es sueño*. En *Un drama nuevo* la influencia calderoniana se percibe en varios pasajes. Las referencias a la confusión vida-sueño, a la imposibilidad de distinguir con certeza a una del otro⁷, conviven con las alusiones al llamado “código de honor”, característico del Siglo de Oro y que presidía rígidamente el desenlace de los dramas de infidelidad. Según este código, el marido engañado tenía el derecho y el deber de vengarse de su mujer adúltera, dándole muerte a ella y a su amante. Ya veremos cómo este inflexible código, que en siglo XIX (la época de Tamayo) comienza a ser objetado, es a comienzos de la siguiente centuria puesto en duda con una severidad aún mayor. *Los cuernos de Don Friolera* constituye un ejemplo claro al respecto.

En ningún momento Yorick duda de Edmundo, a quien llega incluso a confesar sus sentimientos y sospechas más íntimos. Edmundo se inquieta, e intenta “disimular”. Él, al igual que todos los personajes (salvo Yorick) actúa doblemente. Por un lado, se esfuerza por hacerle creer a Yorick que no hay motivo alguno para temer, pero por el otro, cuando Yorick no puede verlo, muestra otra actitud, que nada tiene de afectada y que evidencia descarnadamente la verdad de los hechos. Así, comienza a urdir planes de evasión, intentando que Alicia se sume a ellos. Pero la culpa abruma a ésta. Prisionera de su papel de esposa, no puede sustraerse al mismo, no puede cambiarlo y desafiar así las convenciones sociales, las mismas que, con su infidelidad, ya ha infringido sin remedio.

Edmundo, no obstante ello, insiste en sus propósitos y le comunica a su amante que ya ha hablado con un capitán amigo suyo, quien lo esperará en su buque, al día siguiente del estreno del “drama nuevo”. Como los últimos detalles de la fuga los conocerá la noche misma de la representación, Edmundo le dice a Alicia que se los comunicará, si fuese menester, por carta y en el mismo teatro. Yorick, por su parte, intenta hablar con su mujer, quien primero lo esquiva pero luego, una vez enfrente suyo, niega todos los cargos vertidos en su contra por él. Por un momento, Yorick cree en las mentiras de su esposa, a pesar de la torpeza con que ésta las expresa, mas luego vuelve a desengañarse y a sumirse en la desesperación. Las evidencias de la infidelidad son cada vez más numerosas e incontrastables, y la farsa ya no puede seguir sosteniéndose.

En cuanto a Walton, que sigue tramando su venganza, ya le ha insinuado a Yorick que su mujer lo engaña, aunque sin explicitarlo con claridad. Yorick, cada vez más perturbado, resuelve presionar a Walton y arrancarle una confesión recurriendo a un método inesperado. En una de las escenas le anuncia que habrá de contarle “un cuento muy gracioso”. Este cuento, que Yorick presenta como una historia ficticia, es la verdadera vida de Walton, quien en su juventud ha sido engañado por su mujer y no ha podido vengar esta traición, ya que, pese a haber hecho “desaparecer” a la traidora,

cuando quiso hacerse cargo del amante éste lo mandó apalear por sus criados. Tamaña humillación ha marcado la vida de Walton, quien se ha visto obligado a cambiar su identidad y a vivir con el estigma de este deshonor jamás purgado.

Una vez más, observamos cómo la ficción actúa de manera directa sobre la "realidad", influyéndola, torciéndola, si se nos permite la expresión. Walton, herido en lo más profundo, acusa recibo de las palabras de Yorick y le dice con todas las letras que Alicia lo engaña. Yorick reacciona con furia y le exige pruebas convincentes, que Walton no presenta⁸.

El tercero y último acto se divide en dos partes. En la primera de ellas "realidad" y "ficción" se alternan, mientras que en la segunda la "ficción" teatral lo ocupa todo, y el "drama nuevo" coincide término a término con el drama de Yorick y del adulterio de Alicia. Es la noche del estreno de la obra, y las escenas se suceden ora en el camerino de los actores ora en el escenario mismo, el cual es un escenario dentro del escenario. Claramente, asistimos a una situación metateatral sin interrupciones, que se prolonga hasta el final. La idea de un teatro dentro de un teatro no puede ser más exacta aquí. Así, la obra pareciera ser una de esas muñecas rusas que en su interior albergan una muñeca más pequeña.

Yorick aparece vestido de Conde Octavio, Alicia de Beatriz, Edmundo de Manfredo, Walton de Landolfo, y las figuras del traspunte y del apuntador intervienen con asiduidad, como una suerte de puentes entre la "realidad" y la "ficción teatral". Son ellos quienes repiten a los "actores" los versos que éstos tienden a olvidar. Todos ellos nadan entre dos aguas, representan dos obras a la par, y mezclan pasajes de ambas tanto en sus parlamentos como en sus acciones. El público, deslumbrado por la actuación soberbia de Yorick, no advierte estas incongruencias en ningún momento. La doble intriga se anuda a paso vertiginoso.

Mientras se está representando el "drama nuevo", Edmundo recibe al capitán, quien le confirma la partida de su navío para la mañana siguiente. Como ya no coincidirá con Alicia en el camerino, Edmundo le escribe una carta y se la entrega subrepticamente, mientras ambos se encuentran en escena. Walton advierte esta maniobra y, tras múltiples forcejeos, le quita a Alicia esta carta y la usa para amenazarlo a Yorick, a quien le informa que la misma ha sido redactada por el amante de su esposa. Walton, sin embargo, se niega, por el momento, a entregársela a Yorick y éste, a instancias de Shakespeare y del traspunte, quienes están desesperados por la ausencia de los actores del escenario y por la rechifla del público, "sale" a las tablas. Seguidamente, Shakespeare conmina a Walton a que le entregue la carta y éste finge hacerlo, para "salir" también él a escena. Pero esta carta no es la que escribió Edmundo sino la carta del "drama nuevo", que Landolfo (Walton) debe entregarle al Conde Octavio (Yorick). Shakespeare, enfurecido, desenvaina su espada y se dispone a cumplir con lo que marca el código de honor, esto es, batirse a duelo con el ofensor de su amigo. Fiel al libreto,

Landolfo (Yorick) le entrega la carta reveladora al Conde Octavio (Yorick). Veamos entonces su reacción:

Conde (*Yorick*): Voy a saber al fin quién es tu amante (A Beatriz).
¡Tiemble la esposa infiel; tiemble la ingrata
que el honor y la dicha me arrebató!
Fue vana tu cautela,
y aquí la prenda de tu culpa mira.
(*Abre la carta y se acerca a la mesa, donde hay
luces*)
La sangre se me hiela...
(*Sin atreverse a leer la carta*)
¡Ardo de nuevo en ira!
¡Ay del vil por quien ciega me envileces!
(*Fija la vista en el papel y se estremece violentamente*)
¡Eh! ¡Cómo!
(*Vencido de la sorpresa, olvídase de que está representando, y
dice lo que realmente le dicta su propia emoción, con el tono
de la verdad. Edmundo y Alicia lo miran con profunda
emoción*) (136)

A partir de aquí, las acotaciones se hacen numerosas y complejas. Con minuciosidad, se describen los gestos y expresiones de Yorick, de Alicia y de Edmundo. Merced a ello, la escena toda cobra un vivo realismo, magnificado en cada uno de sus detalles, aún los menores. Al advertir las vacilaciones y silencios de Yorick el apuntador, desesperado, da golpes y recita en voz alta el parlamento correspondiente. Gradualmente, sin embargo, Yorick va recuperando el control del personaje del Conde Octavio:

Apuntador: ¿Conque eres tú el villano?...
(*En voz alta, y dando otra vez golpes en el tablado con la
comedia.*)
¿Conque eres tú el villano?...
(*Yorick, cediendo a la fuerza de las circunstancias, y no
pudiendo dominar su indignación y su cólera, hace suya la
situación ficticia de la comedia, y dice a Edmundo como
propias las palabras del personaje que representa. Desde este
momento, la ficción dramática queda convertida en viva
realidad, y tanto en Yorick como en Alicia y en Edmundo se
verán confundidos en una sola entidad el personaje de
invención y la persona verdadera.*) (137-138)

El mismo Tamayo y Baus nos expresa en su acotación que la fusión entre “la ficción dramática” y la “viva realidad” ya se ha consumado plenamente, y que

ambas constituyen ahora una "sola entidad". Se trata, siguiendo las definiciones de Patrice Pavis, de un postulado metateatral explícito, de una honda reflexión sobre el teatro que tiene lugar en el cuerpo mismo de una obra teatral, sin poder diferenciarse de ésta. La concepción dramática de Tamayo y Baus habla ahora por la boca de sus personajes y de sus acciones.

El Conde Octavio (Yorick), Manfredo (Edmundo) y Beatriz (Alicia) siguen adelante con su libreto y el público ignora que éste ha trascendido ya los límites de la fantasía para convertirse en la más cruda realidad. Las acusaciones en verso se cruzan entre los personajes y todo parece indicar que no se trata de otra cosa que del "drama nuevo", representado maravillosamente por unos actores que parecen inspirados por el talento y por la poesía. Sin embargo, cuando el Conde Octavio arranca dos espadas de una panoplia que forma parte de la misma decoración del escenario y le alarga una de ellas a Manfredo, el duelo que sigue no es una simulación. El código de honor es acatado al pie de la letra: el marido agraviado se enfrenta con el amante de su mujer y termina asesinándolo. El cadáver de Edmundo yace ahora en escena y entonces Shakespeare, que viene, a su vez, de batirse con Walton en la calle y de matarlo también, se dirige al público, explicando que Yorick, "ofuscada su razón por el entusiasmo, ha herido realmente al actor que hacía el papel de Manfredo". El deshonor sufrido por Shakespeare y por Yorick ha sido limpiado y sólo queda, como sigue señalando el propio dramaturgo inglés, rogar por los "muertos" y "también por los matadores".

Ramón del Valle-Inclán y *Los cuernos de Don Friolera*

Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) forma parte, cronológicamente, de la llamada "Generación del 98" española. Novelista, poeta, dramaturgo, su obra propone innovaciones estéticas radicales, especialmente en lo que hace a su escritura dramática. Ésta fue evolucionando desde una etapa modernista a principios del siglo XX (*El Marqués de Bradomín* y *El yermo de las almas*), un ciclo mítico inspirado en la historia de su Galicia natal (la trilogía *Comedias bárbaras* y *Divinas palabras*, de 1920) hasta arribar a los muñecos de *Tablado de marionetas para educación de príncipes* (1909, 1912, 1920), y a los "esperpentos" de la década de 1920.

El esperpento es una invención original de Valle-Inclán. Con este término, oportunamente resignificado, Valle-Inclán designa a sus nuevas obras dramáticas, como *Luces de bohemia* (1920 y 1924) y *Martes de Carnaval* (1930), una trilogía que incluye *Las galas del difunto*, *Los cuernos de Don Friolera* y *La hija del capitán*. En el esperpento, las reglas clásicas del género teatral sólo son parcialmente respetadas, ya que si bien se trata de obras escritas con un estilo dramático, presentan serias dificultades a la hora de ser representadas. Las acotaciones van más allá de la mera indicación escénica y devienen piezas literarias en sí mismas, poéticamente concebidas. Esto lleva a que la mayor parte del teatro de Valle-Inclán sólo pueda ser leído.

En cuanto a los personajes, son presentados como si se tratase de muñecos o de marionetas. Con frecuencia, Valle-Inclán se inspira en héroes de

la literatura clásica o en personajes de la vida real para crear su contracara grotesca, su deformación caricatural. Para ello, unos pocos rasgos de los mismos son realzados con calculada exageración y éstos pasan a definir el carácter mismo del personaje. Así sucede con los personajes de *Los cuernos de Don Friolera*: Don Estrafalario, por ejemplo, es un “espectro de antiparras y barba”, y el Teniente don Pascual Astete (Friolera) es una “gorra de cuartel, una oreja y la pipa”.

La cosificación, la animalización, la esquematización y la deformación son los procedimientos que emplea Valle-Inclán para conformar sus personajes esperpénticos, los cuales, como señala Gonzalo Torrente Ballester, no pueden ser representados con exactitud por los actores pero sí podrían ser graficados eficazmente en una película de dibujos animados (234).

De esta suerte, los personajes se deshumanizan y adquieren el carácter y la forma de fanticos, léase, de muñecos o de marionetas sin alma que se mueven mecánicamente. Carecen así de autonomía, de impulso propio y de dignidad, y esta situación se agrava más cuando intentan representar situaciones trágicas. Por más que sufran y lloren desgarradoramente, los personajes esperpénticos no pierden su aspecto grotesco y ridículo, su patetismo primordial.

El título *Martes de Carnaval* alude de manera metafórica a los militares (el dios romano Marte) y a la mascarada carnavalesca, por así llamarla, que constituye la esencia misma de la trilogía. Las referencias a los sucesos militares españoles de la época son recurrentes: la guerra hispano-estadounidense de 1898, el desastre de Melilla, el pronunciamiento del general Primo de Rivera en 1923 y su régimen posterior. Al igual que *Un drama nuevo*, *Los cuernos de Don Friolera* es un drama de infidelidad conyugal, sólo que en este caso se trata de una versión esperpéntica del adulterio. Se encuentran en la obra varias menciones a las clásicas historias de infidelidad, sobre todo aquellas incluidas dentro de la llamada “Escuela de Echegaray”.

José Echegaray (1832-1916) es el autor clave en el que se inspira Valle-Inclán, sobre todo a partir de sus dramas *El Gran Galeoto* (1881) y *La desequilibrada* (1903), pero también aparecen alusiones a *El nudo gordiano* (1878), de Eugenio Sellés, y a *La pasionaria* (1883) de Leopoldo Cano. Según indica Torres Ballester (152), la novedad fundamental introducida por Echegaray en *El Gran Galeoto* es el pasaje del drama privado al público, del escenario doméstico de la infidelidad a la esfera social, al escándalo. En la flamante sociedad de la Restauración española (esto es, durante el último cuarto del siglo XIX) ya se había producido un cambio ideológico importante (pero no suficiente) con respecto al adulterio. La infidelidad de la esposa (el adulterio seguía siendo considerado un asunto exclusivamente femenino) era condenada con severidad, aunque no en los mismos términos implacables de la moral calderoniana. Ésta seguía dominando el discurso oficial, pero en los hechos se había convertido en una mera fórmula. El duelo, por caso, que hemos visto reinar sin usuras en *Un drama nuevo*, ya es rechazado de plano y considerado un hecho brutal. Cuando se publica *Los cuernos de Don Friolera*

el Código Civil español aún justificaba el asesinato de la mujer adúltera y de su amante por parte del esposo engañado. Mas de allí a suponer que un marido pudiese perpetrar un crimen semejante sin ser socialmente condenado había una gran distancia, que en el Siglo de Oro no existía aún.

A despecho de un retraso considerable con respecto al resto del Viejo Mundo, la sociedad española restauracionista pretendía “modernizarse”, superando las rémoras de un pasado “caballeresco” y adoptando un aire más “europeo”. Sin embargo, la idea del “estar en ridículo”, la lacra que esto suponía para el marido engañado, seguía estando presente, con una fuerza vergonzante, y la adúltera, aunque más tolerada que antes, seguía siendo rechazada y en modo alguno podía ser mostrada en el teatro exitosa y feliz en la satisfacción de sus propósitos.

El protagonista principal de *Los cuernos de Don Friolera* es Don Pascual Astete, más conocido como Don Friolera, teniente del Cuerpo de Carabineros, un oficial “de cuchara” o “cuartelero”, es decir, un hombre de orígenes humildes que ascendió hasta su puesto de mando desde su condición inicial de soldado raso y que no pasó por la academia militar. Don Friolera no es el típico burgués o aristócrata que llegará a ser general, sino un hombre del pueblo, sin instrucción, que ha tenido su bautismo de fuego en las guerras coloniales, en África, en Cuba y en las Filipinas. Es un antiguo veterano, y le debe todo al Ejército español, en cuyo tradicional código de honor cree hasta las últimas consecuencias.

Don Friolera, como buen personaje esperpéntico, es una figura cosificada, “muñequizada”, de la cual el autor se ha empeñado en abstraer todo rasgo humano, y es además, la imagen de otra imagen, la representación caricatural de una figura literaria clásica, la del marido engañado, ya presente en el teatro de honor de inspiración calderoniana. Un ejemplo perfecto del mismo es el Yorick (o el Conde Octavio) de *Un drama nuevo*.

La historia se inicia directamente bajo el influjo del metateatro. *Los cuernos de Don Friolera* se compone de una docena de escenas, comprendidas entre un prólogo y un epílogo. Esta estructura nos sugiere de entrada el “teatro dentro del teatro” y la “obra enmarcada”. Sin embargo (y tal como iremos viendo) esta disposición esquemática clásica se ve desbordada y nos ofrece una complejidad mayor, con toda una serie de planos superpuestos. *Los cuernos de Don Friolera* es un drama construido sobre la base de varios puntos de vista, lo que le otorga a su vez varias perspectivas diferentes.

En el prólogo la acción se desarrolla en las ferias de Santiago el Verde, en la raya portuguesa, y los protagonistas son Don Manolito el Pintor y Don Estrafalario, “intelectuales” que discuten altas cuestiones estéticas y asisten además a la función ofrecida por un bululú, el ciego Fidel. Éste pone en acción a dos fantoches, el de Don Friolera y el de su esposa la bolichera, a quien aquél acusa de adulterio. El bululú, que interviene también en la escena con su voz, incita a Don Friolera a matar con la “cimitarra de Otelo” a la bolichera, que huele sospechosamente a aceite. Ésta sería la prueba del delito, ya que Pedro Mal-Casado, su presunto amante, conduce “burros aceiteros”. La

bolichera se defiende diciendo que este aceite proviene del candil que se le derramó al meterse en la cama. El fante de Don Friolera amenaza con comerse “en albondiguillas el tasajo de esta bribona” y hacer “de su sangre morcillas”, y arremete, “cimitarra de Otelo” en mano, contra la bolichera, a quien da muerte.

Don Manolito y Don Estrafalario comentan la representación, que Don Estrafalario defiende. Para él, el teatro español está signado por la crueldad y el dogmatismo, que él repudia por feroz, mientras ensalza la obra de Shakespeare:

Don Manolito: [. . .] No me negará usted que el romance de ciego, hiperbólico, truculento y sanguinario, es una forma popular.

Don Estrafalario: Una forma popular judaica, como el honor calderoniano. La crueldad y el dogmatismo del drama español, solamente se encuentra en la Biblia. La crueldad sepiariana es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare es violento, pero no dogmático. La crueldad española, tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática. Nada más lejos de la furia ciega de los elementos que Torquemada. Es una furia escolástica. Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros, sería magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como la *Ilíada*. A falta de eso, tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática. (Valle Inclán, 129)

Por el contrario, la función del ciego Fidel, para Don Estrafalario, detenta un valor especial. El bululú es dueño de “una dignidad demiúrgica” que Don Estrafalario ubica incluso por encima de Shakespeare. Mientras el gran dramaturgo inglés se coloca al nivel mismo de sus personajes el ciego Fidel no duda jamás de su superioridad con respecto a sus fanteos, que no sólo son su creación sino además los ejecutores serviles de sus órdenes.

Como puede advertirse, hay en este pasaje toda una concepción dramática que Valle-Inclán expresa a través de sus personajes. Es la reacción contra el viejo teatro clásico español y contra sus valores caducos la que motoriza los esperpentos y anima su búsqueda de nuevas formas creativas. Pero, además del “teatro sobre el teatro”, de la reflexión sobre el género al interior mismo de una obra, observamos la convivencia de al menos tres planos metateatrales diferentes. Por un lado, la discusión de ambos “intelectuales”, y por el otro, la función del bululú y sus fanteos. Éstos, a su vez, guardan con la historia “original” de Don Friolera una relación de dependencia y de deformación. Se trata de un elemento ficcional (los títeres) que refuerza otro, la historia del teniente Friolera, la cual comenzará en la siguiente escena. Podríamos hablar también de un proceso de doble

esperpentización. Si Don Friolera es la caricatura de la figura clásica del marido engañado (el Yorick o Conde Octavio de Tamayo y Baus), el fantoche de Don Friolera es un esperpento de otro esperpento, del "auténtico" teniente Friolera.

La primera escena muestra entonces a este Friolera "original", a quien una "sombra, raposa, cautelosa" arroja una piedra con un papel atado. Don Friolera lee el papel, que es un anónimo anunciando la traición de Doña Loreta, su esposa⁹. Su reacción oscila entre la furia más arrebatada y la emoción más tierna. Como vemos, la historia comienza de manera rápida, casi sin prolegómenos.

En la segunda escena, Pachequín el Barbero coquetea con Doña Loreta, la "tenienta". Ambos comentan, con temor, lo que haría Don Friolera si se enterase de aquel romance clandestino. Doña Tadea, una vieja beata, espía la escena y se santigua. Esta mujer es considerada por Don Friolera como autora material del anónimo y de lo que él considera una calumnia. De allí los diálogos violentos que sostiene con ella en las siguientes escenas. En uno de estos pasajes (como en otros análogos) el militar agraviado es presentado como un muñeco: "Don Friolera, en el reflejo amarillo del quinqué, es un fantoche trágico", y el desenlace trágico es anticipado, cuando el teniente dice: "Yo soy un militar, y haré un disparate". Don Friolera insiste, una y otra vez, en el código de honor que gobierna el estamento militar y al que él se debe. "¡El honor se lava con sangre!" le grita Don Friolera a Doña Tadea, y Doña Tadea le retruca "¡Eso decían antaño!" La vieja beata alude a un código que para ella ya ha perimido y que su interlocutor pretende hacer respetar, cueste lo que cueste (146).

Más adelante, la misma Doña Tadea espía la virulenta disputa de los "malcasados". Otra vez, uno de los personajes se convierte en espectador de otros personajes, a cuya escena asiste sin intervenir materialmente pero auscultándola con todo el peso de su juicio condenatorio. Doña Tadea pareciera simbolizar la opinión social, el "deber ser" más inmediato, mas su moral, porque hay una moral que la anima, no es la del honor castrense o calderoniano.

La discusión conyugal es pintada por Valle-Inclán con los mismos trazos con que representaría la más animada función de títeres. "El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión de una tragedia de fantoches", señala de manera explícita el autor (147). La escena aparece así cosificada y pierde en consecuencia su carácter desgarrador. Ya no son un hombre y una mujer los que gritan y forcejean sino un par de fantoches ridículos. Don Friolera, cada vez más exaltado, blande su pistolón y persigue a su esposa, sujetándola de los pelos. La situación es grotesca y ni siquiera cuando aparece Pachequín y se lleva a Loreta, quedando Don Friolera a solas con su hija, su dolor y su desamparo son presentados con la dignidad que a priori supondrían. La niña es caracterizada "como moña de feria", no es una niña, sino una muñeca y Don Friolera la toma en sus brazos como a tal. Al besarla lo hace "llorando, ridículo y viejo". El desconuelo del

teniente pareciera invalidado por su condición de “viejo ridículo”, sin dignidad (150-151).

En la escena quinta se presenta una escena de amor en casa de Pachequín, entre éste y la teniente. De fondo, y muy sugestiva, se distingue la figura de un pelele coronando “la copa negra de una higuera”, con ambos brazos abiertos parodiando una cruz. En la siguiente escena, en tanto, Don Friolera y Doña Loreta mantienen un largo diálogo en el que, en un momento, parecieran entenderse y que nos recuerda aquel otro sostenido por Yorick y Alicia. En ambos casos, la esposa infiel intenta defenderse y tapar su culpa, blanqueando su situación frente a un marido que, siquiera fugazmente, vuelve a creer en ella para luego desengañarse una vez más, ahora de forma definitiva. Es entonces que Don Friolera sigue insistiendo, con mayor fuerza, en el deber y en el derecho que le asiste a la hora de purificar su honor. Si, fiel al código militar, mata a su esposa, esto no lo convertiría en un asesino, ya que su acción se encuadraría dentro de un marco ético:

Si me corresponde pena de ser fusilado, pido gracia para mandar el fuego: ¡Muchachos, firmes y a la cabeza! ¡Adiós, mis queridos compañeros! Tenéis esposas honradas, y debéis estimarlas: ¡No consintáis nunca el adulterio en el Cuerpo de Carabineros! ¡Friolera! ¡Eran culpables! ¡Pagaron con su sangre! ¡No soy un asesino! (155)

Es siempre en atención a este código de honor militar y calderoniano que, más adelante, Don Friolera desafía a duelo a Pachequín. Pero éste no sólo se niega sino que juzga indecente la propuesta, al igual que Doña Loreta. Mientras tanto, la noticia del adulterio llega al ejército y tres altos jefes militares (Don Lauro Roviroso, Don Gabino Campero y Don Mateo Cardona) se reúnen para decidir sobre la situación de Don Friolera. El cónclave es presidido por Roviroso, propietario de un escurridizo ojo de cristal que lo tiene a mal traer todo el tiempo (una nota humorística que Valle-Inclán explota en todas y en cada una de las apariciones de este personaje) y el ambiente es disparatado y terrible a la par. Los otros dos personajes, tan caricaturescos como su superior, son animalizados por Valle-Inclán: “Don Gabino Campero, filarmónico y orondo, está en el grupo de los gatos. Don Mateo Cardona, con sus ojos saltones y su boca de oreja a oreja, en el de las ranas” (169-170)

La conversación versa sobre Don Friolera pero va más allá de su caso particular. Las referencias a Cuba y a las Filipinas, a la corrupción y a las guerras coloniales en las cuales participaron (en el campo de batalla o en las oficinas) contrastan con el discurso moralizante de Roviroso, quien proclama solemnemente la necesidad de preservar la “familia militar”. Finalmente, los oficiales resuelven que el teniente Roviroso visite a Don Friolera y le pida el retiro.

En la siguiente escena (la novena) Don Friolera aparece en su huerta junto a su hija. La descripción empleada por Valle-Inclán en sus acotaciones

sigue enfatizando el carácter esperpéntico de ambos. Así, Manolita, la niña "Tiene el aire triste, la tristeza absurda de esas muñecas emigradas en los desvanes" y Don Friolera es apenas una "sombra" que "medita" (Valle Inclán, 177). El teniente está abatido y en su diálogo con Manolita no puede dejar de traslucir su tristeza, que su hija le reprocha en vano.

La visión de Don Friolera adolece de una desesperanza absoluta, y aunque no lo dice de manera directa, su discurso y su actitud no hacen más que enfatizar su condición de fante movido por hilos ajenos a su voluntad:

¡Era feliz! ¡Friolera! ¡Indudablemente feliz sin haberme enterado! ¡Friolera! ¡Friolera! ¡Friolera! El mundo es engaño y apariencia: Se enteran los mirones, y uno no se entera. ¡Ni de lo bueno ni de lo malo!... ¡Uno nunca se entera! Yo me quejaba de mi suerte, y nada me faltaba. ¡Todo lo tenía dentro de mi jaula! ¿Cuándo me entero? ¡Cuando todo lo pierdo! ¡Cuando nada de aquello me resta! Estas trastadas no pueden ser obra de Dios. Al que las sufre, no puede pedírsele que colabore con el Papa. ¡Friolera! Este tinglado lo gobierna el Infierno. Dios no podría consentir estos dolores. ¡Ni Dios, ni ninguna persona de conciencia! ¡Friolera! ¡Todo lo tenía y no tengo nada! ¿Qué iba ganando con dejarme corrito el Padre Eterno? Le estoy dando vueltas, y este cisma no es obra de ninguna cabeza superior: Puede ser que Dios y Satanás se laven las manos. Toda esta tragedia, la armó Doña Tudea Calderón. Con una palabra me echó el cuello la serpiente de los celos. ¡Maldita sea! (183)

El mundo ya no es, como con Calderón de la Barca, un vasto teatro gobernado por la voluntad de Dios, quien se encarga de asignar los papeles a quienes van llegando para quitárselos cuando deben partir. Si hay un libreto escrito no es, para Don Friolera, de autoría divina... mas tampoco de inspiración diabólica. Porque si así lo fuera, esto significaría que hay una mente superior que rige el universo, y aún en el caso de que fuera el Mal quien dicta las leyes y las acciones, esto supondría, al menos, una cierta grandeza, una trascendencia, oscura, terrible, pero trascendencia al fin. Ya no son las divinidades del Bien o del Mal las que dirigen el teatro del mundo, sino las mezquinas criaturas como Doña Tudea Calderón. En este fragmento, Valle-Inclán expresa su profunda descreencia en cualquier tipo de entidad superior y en cualquier gran estructura ética a ésta ligada. La fe ya no ocupa el rol fundamental e incuestionable que ocupaba en Calderón de la Barca y que intentaba seguir ocupando en Tamayo y Baus.

Tal como estaba previsto, el teniente Rovirosa visita a Don Friolera y le exige el retiro del ejército, a lo cual Don Friolera responde, con violenta determinación, que matará a su esposa y a su amante, tal como exige el honor herido. Rovirosa aprueba estas palabras y se retira satisfecho. Seguidamente, Pachequín y Loreta intentan escaparse con la niña y al trepar la tapia del

huerto Don Friolera, que acaba de sorprenderlos, les dispara con su pistolón y mata, sin saberlo, a la “moña”, creyendo matar a su mujer.

Consecuente con su promesa previa, Don Friolera se dirige a la casa de su superior, el coronel Don Pancho Lanela, quien está en ese momento con su esposa, Doña Pepita. Su intención es comunicarle lo sucedido y entregarse. Tiene lugar entonces otra escena tragicómica que acaba de la peor manera cuando Doña Pepita, que se había retirado un momento, regresa con la espantosa noticia de que, en realidad, Don Friolera no había matado a la teniente sino a la hija de ambos.

Aquí finaliza entonces la historia “oficial” de Don Friolera que, como vemos, no es la misma que relatara el bululú valiéndose de su voz y de sus fantoches, pero que, no obstante ello, en un punto esencial se le parece mucho. En el epílogo (que constituye la siguiente y última escena de la obra) vuelven a aparecer los dos “intelectuales”, Don Manolito y Don Estrafalario, quienes se encuentran encerrados en una cárcel, y observan la escena desde el interior de una ventana enrejada. La metateatralidad vuelve a imperar aquí, ramificada en varios espacios y dimensiones. Hay otro ciego que recita un romance, el cual consiste en una renovada versión de la historia de Don Friolera. Pero ésta, aunque conserva ciertos elementos que podríamos denominar “objetivos” (la condición de militar del marido engañado y la traición de su mujer) pretende ser una historia caballeresca, idealizada. Don Friolera es presentado ahora como un héroe, que a pesar de casarse con una “coqueta” que lo engaña y a pesar de matar, también por error, a su hija, consigue reivindicarse cortando las cabezas de los dos culpables y presentándoselas a su general. El teniente, a despecho de su condición grotesca, de fantoche, consigue convertirse en un prócer:

Tiene pena capital
el adulterio en España
y el general Polavieja,
con arreglo a la Ordenanza
en el pecho le condecora
con una cruz pensionada.
En los campos de Melilla
hoy prosigue sus hazañas:
Él solo mató cien moros
en una campal batalla.
Le proclaman nuevo Prim
las cabilas africanas,
y el que fue Don Friolera
en lenguas de la canalla,
oye su nombre sonar
en las lenguas de la Fama.
El Rey le elige ayudante,
la Reina le da una banda,

la Infanta Doña Isabel
un alfiler de corbata,
y dan a luz su retrato
las Revistas Ilustradas. (202)

La obra se cierra con el diálogo postrero de Don Manolito y Don Estrafalario en la cárcel, a la cual han ido a parar por “anarquistas”. Don Estrafalario critica con acidez el romance que acaban de escuchar, que considera pernicioso, pero va mucho más allá, al rechazar la literatura en general que, según él, no ha dejado aún de ser literatura de caballerías, a pesar de Don Quijote y de las guerras coloniales, que no han servido para nada. Frente a la fabulación y a la deformación de estas historias, que glorifican hazañas sangrientas como las de Don Friolera, la función del bululú, para Don Estrafalario, rezuma una ingenuidad y una frescura que sólo la espontánea creación popular puede producir. Por eso, Don Estrafalario exclama “¡Sólo pueden regenerarnos los muñecos del compadre Fidel!” La sociedad y la literatura españolas, para Valle-Inclán, padecen una decadencia que sólo puede ser superada con un arte nuevo, radicalmente reformulado.

Conclusiones

A lo largo de nuestro trabajo hemos ido señalando algunas de las analogías y de las diferencias de *Un drama nuevo* y de *Los cuernos de Don Friolera*, que en este apartado final procuraremos resumir. En primer término, hay que decir lo más evidente: se trata de dos obras clave pertenecientes a dos épocas distintas de España y, por ende, a dos momentos distintos del teatro español. La obra de Tamayo y Baus fue estrenada en 1867, mientras que la versión final de *Los cuernos...* fue publicada en 1930. En seis décadas, tuvo lugar la efímera Primera República, la Restauración, la guerra hispano-estadounidense, las Generaciones de 1898 y de 1912, el desarrollo industrial de Vasconia y de Cataluña, la emergencia del movimiento obrero y de las ideologías socialista y anarquista, el ascenso del estamento militar y el inicio de la modernización de España, tanto en las esferas política y económica como cultural y social.

Es así que *Un drama nuevo* y *Los cuernos...* constituyen las expresiones literarias de dos épocas contrapuestas de la historia española. Por un lado, la España tradicional, de moral severa, que hunde sus raíces en la Edad Media y en el Siglo de Oro, y que insiste en perdurar, a contrapelo del progreso imperante en los países más desarrollados de Europa y de América. Por otro lado, la España del siglo XX, que ha sufrido una acelerada transformación, no sólo en los planos material y técnico, sino en lo que hace a su mentalidad.

No obstante ello, consideramos que ambas piezas teatrales están ligadas también, y que pueden ser pensadas como los dos extremos de una misma cadena. En lo que atañe a lo estrictamente dramático, hemos hecho especial alusión a la cuestión del adulterio femenino y del código de honor calderoniano. *Un drama nuevo* muestra la concepción tradicional aún en pie,

los valores cristianos de la vieja España que resisten a una decadencia moral que recién se está anunciando, mientras que, por el contrario, *Los cuernos de Don Friolera* expresa la total caducidad de aquellos. Tanto Yorick como Don Friolera son maridos engañados, pero el primero conserva una dignidad que al segundo se le niega. Don Friolera no es solamente un personaje caricaturizado, esperpéntico, sino (por añadidura y en mala hora) un caballero anacrónico, condenado a una traumática extinción.

La estructura de ambas obras también expresa sensibles diferencias. Mientras *Un drama nuevo* ha sido concebido de una forma clásica, más cercana al teatro del Siglo de Oro y de Shakespeare, *Los cuernos...* propone cambios revolucionarios. El esperpento desafía las convenciones tradicionales del género y por eso, como señalamos al comienzo de este trabajo, la mayor parte de la obra dramática de Valle-Inclán resulta irrepresentable. *Un drama nuevo*, en contrapartida, ha sido minuciosamente pensado, del principio al fin, para ocurrir (e impresionar) en el teatro.

Sin embargo, en lo que hace a la dimensión metateatral, ambas piezas presentan propuestas avanzadas y de una originalidad remarcable. Aunque de una construcción más esquemática que *Los cuernos...*, *Un drama nuevo* no es menos metateatral. De manera análoga, y a pesar de la técnica del esperpento (¿o gracias a ella?) los personajes y las situaciones de *Los cuernos...* no son menos humanos que los de Tamayo y Baus. Como indica Torrente Ballester, pese a la voluntad valle-inclanesca de deshumanizar la figura de Don Friolera, éste sigue siendo humano: “En Don Pascual Astete, por muy ridículo que sea, existe ‘humanidad’. No es un tipo brillante, impetuoso, creador, rebosando vida, pero no por eso deja de ser humano. Fíjense bien en esto: la humanidad puede exaltarse o rebajarse, ennoblecerse o degenerar, pero sólo desaparece con la muerte. Tanto la deshumanización hacia arriba como la deshumanización hacia abajo son meras construcciones mentales” (201-202).

Podemos concluir, en consecuencia, que la técnica del esperpento es una herramienta paradójica que permite mostrar lo más hondo de la humanidad mientras deshumaniza a los personajes humanos. Por el contrario, la metodología más clásica operaría a la inversa (y es lo que hace Tamayo y Baus): ensalza los vicios y las virtudes de los personajes, para que su dimensión humana resalte más. Es lo que Torrente Ballester llama “deshumanizar hacia arriba”.

Por otra parte, ambas obras recogen una tradición metateatral que se remonta al siglo XVII y a la época dorada del teatro, tanto en España como en otros países europeos, como Inglaterra, Francia e Italia. Tal circunstancia está probada con la significativa inclusión de William Shakespeare como uno de los personajes de *Un drama nuevo*. Como ya indicamos en la “Introducción” lo metateatral implica que en estas piezas la vida aparezca teatralizada y que sus actores sean conscientes de ello. El teatro avanza así sobre la vida real, dominándola, y confundiendo los límites entre ficción y realidad.

En lo que hace al “teatro sobre el teatro” los ejemplos son variados en ambos casos. Las reflexiones sobre el género se suceden en boca de los

personajes, aunque de manera disímil. En *Un drama nuevo* predomina la reafirmación de los principios sustentadores del Siglo de Oro. En este contexto, *Un drama nuevo* constituye algo así como un “canto de cisne” del gran teatro de espíritu calderoniano y shakesperiano. *Los cuernos...*, en cambio, funciona en buena medida como una elaborada reflexión sobre el teatro y la sociedad nuevos a construir. Estos rasgos específicos de la concepción teatral que Tamayo y Baus, por un lado, y Valle-Inclán, por el otro, grafican en cada una de estas piezas, se traduce consecuentemente en la técnica compositiva que las vertebra. Las piezas encastradas o “enchâssées” (Forestier), virtuales “agujeros negros semióticos” (Hermenegildo-Rubiera-Serrano) que absorben todos los elementos ficcionales de la obra, se presentan tanto en *Un drama nuevo* como en *Los cuernos...* Pero mientras en el primer ejemplo se trata de la clásica estructura doble, en el segundo ésta se multiplica en varios planos dando por resultado una armazón compositiva mucho más compleja.

En todo caso, lo que está claro es que los personajes de ambas piezas actúan como fantoches movidos por hilos, visibles o invisibles. La libertad es en ellos mera apariencia, y su realidad más genuina (teatral y existencial) es la pertenencia común a un universo del que son prisioneros, un universo inaudito cuyo demiurgo (Dios, la sociedad, o el bululú) decide el libreto de la tragedia o de la comedia a representar.

Obras Citadas

Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill & Wang, 1963.

Abel, Lionel. *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*. New York / London: Holmes & Meier, 2003.

Calderón de la Barca, Pedro. *El gran teatro del mundo / El gran mercado del mundo*. Madrid: Cátedra, 2001.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha. Edición del IV Centenario*. San Pablo: Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.

Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*. Paris: Larousse-Bordas, 1998.

Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977.

Díez Borque, José María. “Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Cervantes”, en *Anales Cervantinos*, 11, 1972, pp. 113-128.

- Forestier, Georges. *Le théâtre dans le théâtre : sur la scène française du XVII^e siècle*. Genève : Librairie Droz, 1981.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos. “Préface”. *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*, 2010, pp. 1-30. Consultado en línea el 11-5-15 : <http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/metatheatre/>
- O’Connor, Thomas A. “Is the Spanish Comedia a Metatheater?”, en *Hispanic Review*, 43, 3, 1975, pp. 275-289.
- Rousset, Jean. *La littérature de l’âge baroque en France*. Paris : Corti, 1954.
- Rubio Jiménez, Jesús. “Introducción”, en Valle-Inclán, Ramón. *Martes de Carnaval. Esperpentos*. Madrid: Austral, 2007, pp. 9-73.
- Hermenegildo, Alfredo. *Juegos dramáticos de la locura festiva*. Palma de Mallorca: José L. de Olañeta, 1995.
- Rubiera, Javier, y Serrano, Ricardo. “Más allá de la ficción teatral: el metateatro”, en *Revista sobre teatro áureo*, Nº 5, 2011, pp. 9-16.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l’analyse théâtrale*. Paris: Éditions Sociales, 1980.
- Puchner, Martin. “Introduction”, en Lionel Abel, *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*. New York / London: Holmes & Meier, 2003.
- Rubiera, Javier. “Novela, drama y vida: la teatralidad del *Quijote*”. *Edad de Oro*, 25, 2006, pp. 519-544.
- Schmeling, Manfred. *Metathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, 1982.
- Tamayo y Baus, Manuel. *Un drama nuevo*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *Teatro español contemporáneo*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968.
- Valle-Inclán, Ramón. *Martes de Carnaval. Esperpentos*. Madrid: Austral, 2007.

Wardropper, Bruce. "The Implicit Craft of the Spanish Comedias", en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age. Presented in Edward Wilson*, ed. R. O. Jones, London: Tamesis, 1973, pp. 339-356.

¹ Esta concepción se expresa cabalmente en dos piezas teatrales de Calderón de la Barca: *El gran teatro del mundo* y *La vida es sueño*.

² « Le monde est un théâtre sous le regard de Dieu, et la vie une comédie [. . .] dont l'homme est à la fois l'acteur et le spectateur, ignorant le rôle véritable que Dieu lui a assigné. La vie est donc à la fois une comédie et un songe » (Forestier 1981 : 37).

³ Al respecto, consultar Rubiera, Javier. "Novela, drama y vida: la teatralidad del *Quijote*". *Edad de Oro*, 25, 2006, pp. 519-544 y Díez Borque, José María. "Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Cervantes", en *Anales Cervantinos*, 11, 1972, pp. 113-128..

⁴ La expresión francesa *mise en abyme* hace alusión al procedimiento de representar a una obra dentro de otra similar, por ejemplo incrustando una imagen más pequeña dentro de otra imagen igual pero de mayores dimensiones. Aplicada a la literatura, la *mise en abyme* consiste en emplazar en el interior de la obra principal (ya sea un relato o una pieza dramática) otra obra que retoma de manera relativamente fiel las acciones o los temas de la obra mayor. No debe confundirse con la "obra enmarcada", en la que un personaje del mismo relato cuenta otro relato ni con el "teatro dentro del teatro" en donde un personaje representa el papel de un actor que representa otro papel. Para que haya *mise en abyme* es necesario que la segunda pieza insertada represente el tema o los personajes de la pieza mayor.

⁵ Pueden consultarse un resumen de la tesis y su índice en el número 77 de *Criticón* (1999): <http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/1999.htm>

⁶ Victor Hugo (1802-1885), quizás la figura mayor del romanticismo francés y europeo, expresó sus ideas respecto del nuevo teatro a fundar en el "Prefacio" de su drama *Cromwell*, de 1827.

⁷ Patrice Pavis señala que esta estética « est liée avec une vision baroque du monde, selon laquelle 'Tout le monde est une scène, et tous les hommes et les femmes ne sont que des acteurs' (SHAKESPEARE) Dieu est le dramaturge et le metteur en scène. La vie n'est qu'un rêve et une illusion, etc. » (1980, 415-416).

⁸ En *Los cuernos de Don Friolera* también el teniente Don Pascual Astete exige pruebas de la infidelidad de su esposa, y se niega a creer en las acusaciones de que ésta es objeto, las cuales reputa de calumnias.

⁹ Como en *Un drama nuevo*, es un papel escrito el que informa de la infidelidad de su mujer a un marido ignorante e ingenuo, que hasta entonces había vivido feliz creyendo en el amor y en la lealtad de su esposa.