

Urszula Aszyk
(Uniwersytet Warszawski)

TEATRO EN EL TEATRO Y EL FENÓMENO DE DESDOBLAMIENTO DEL ESPACIO DRAMÁTICO (DE LA CONSTITUCIÓN DEL MODELO ESPACIAL ÁUREO A LOS INTENTOS DE DESTRUCCIÓN DEL MODELO ESPACIAL CONVENCIONAL EN EL DRAMA ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XX Y XXI)

Fecha de recepción: 10.05.2017 **Fecha de aceptación:** 09.09.2017

Resumen: El estudio se centra en las manifestaciones de la forma del teatro en el teatro, una forma muy recurrente en el drama español desde la época áurea hasta el siglo XXI. Se examinan aquí una selección de obras en cuya estructura se han insertado representaciones teatrales ficticias y se plantea la cuestión de la relación entre el espacio dramático y el espacio escénico al crearse en el drama un espacio escénico ficticio. Con este propósito se someten a análisis más detallado, aparte de algunas piezas más recientes, *Lo fingido verdadero* y *Comedia sin título*, considerando la originalidad de los modelos espaciales elaborados por sus autores, Lope de Vega y Federico García Lorca, respectivamente.

Palabras clave: teatro en el teatro, espacio dramático, espacio escénico, teatro español

Title: Play within the Play and the Phenomenon of the Opening out of the Dramatic Space (From the Creation of the Golden Age Spatial Model to the Attempts at Destruction of Conventional Space in Twentieth and Twenty-first Century Spanish Drama)

Abstract: The study concentrates on the various manifestations of the forms of the play within the play, a recurrent form in Spanish drama from the Golden Age to the 21st century. Works are examined in whose structures the author has inserted fictitious theatrical performances, and the relationship between dramatic and stage spaces as fictitious scenic spaces are created in the dramatic work. To the same end, the work will analyse in greater detail some more recent plays, along with *Lo fingido verdadero* and *Comedia sin título*, assessing the originality of the special models employed by their creators, Lope de Vega and Federico García Lorca, respectively.

Key words: the play within the play, dramatic space, stage space, Spanish theatre

INTRODUCCIÓN

Desde la aparición del libro de Robert J. Nelson (1958), en el que se analizaban muestras del teatro en el teatro (*play within the play*), de Shakespeare a Anouilh, se dedicaron numerosos estudiosos a distintas manifestaciones de metateatralidad en el drama europeo. Entre estos, de fundamental importancia resultó *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1963) de Lionel Abel. Fue precisamente tras la publicación de este libro cuando empezó a ser utilizado el término “metateatro” (*metatheatre*) y comenzaron a ser consideradas metateatrales las obras que se servían de metáforas como la del *theatrum mundi* y la de la vida como sueño: *Hamlet*, *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*. Desde una perspectiva diferente se aproximó al fenómeno de la metateatralidad Richard Hornby (1986), quien lanzó el concepto de “metadrama”, y, aparte del teatro en el teatro, distinguió toda una serie de modelos metadramáticos, sosteniendo que son metateatrales las obras cuyos autores conscientemente (*consciously employed*) emplean una de las técnicas del metateatro¹.

Para no prolongar este repaso de opiniones y teorías comentadas ya a fondo por los estudiosos (Świontek 1999, García Barrientos 2001, Jódar Peinado 2015), señalemos solo la común tendencia a reconocer el nacimiento del género metateatral en los tiempos modernos, que se consolida y evoluciona en el siglo XX. A partir de este punto las teorías varían. Así, recurriendo al *Diccionario del teatro* (1998) de Patrice Pavis descubrimos dos entradas independientes, una dedicada al teatro en el teatro y otra al metateatro, la que incluye el anterior “tipo de obra”, y hace precisiones acerca de la amplia capacidad del segundo de los dos conceptos. José-Luis García Barrientos, en cambio, insiste en que el concepto de “metadrama”² es aún “más amplio” y propone:

denominar *metateatro* a la forma genuina del “teatro en el teatro” que implica una puesta en escena teatral dentro de otra (un actor real representando a un actor teatral representando a un personaje dramático), tal como ocurre en *Hamlet*, en *Un drama nuevo de Tamayo y Baus* y en *Seis personajes en busca de actor* (desde comienzos, antes que empezaran los “personajes”). (2001: 232)

Observemos que Patrice Pavis, destacando los mismos rasgos en sí esenciales para el teatro en el teatro, señala algunos más a los que García Barrientos no da igual importancia: “Tipo de obra o de representación que tiene por tema la representación de una obra de teatro: el público externo asiste a una representación dentro de la cual un público de actores también asiste a una representación” (1998: 452). Queda claro que a Pavis le interesa ver el fenómeno del teatro en el teatro principalmente desde la perspectiva teatral. A continuación el mismo teórico precisa, apoyándose en los estudios de Anne

¹ Hornby distingue seis modelos de la técnica metadramática: *play within the play*, *ceremony within the play*, *role playing within the role*, *self-reference*, *literary and real-life reference within the play*.

² Aparte de *metateatro*, el autor citado distingue dos niveles más: el de *metadrama*, más amplio, “que incluye al anterior, pero que lo rebasa”, incluyendo los demás recursos metaficcionales, y el de *metadiégesis*, es decir, de “argumento de segundo grado o historia dentro de otra historia” (García Barrientos 2001: 232).

Ubersfeld: “hay teatro dentro del teatro «cuando un elemento teatral está como aislado del resto y aparece a su vez como objeto de mirada de espectadores situados en el escenario»” (1998: 452). Esta definición remite al drama o representación en la que, sin lugar a dudas, se distingue la representación de una obra insertada en otra y cuando, al ser la obra puesta en escena, se crea una curiosa situación en la que tanto los personajes de actores como los de espectadores de un teatro ficticio son “objeto de mirada” de un público real presente en el auditorio.

Tal situación, que puede ser considerada clásica o convencional, la encontramos ya en el drama *Fulgens and Lucrece* de Henry Medwall, estrenado en Londres en 1497 y considerado por los historiadores del teatro europeo como el primero en el que se hace uso del teatro en el teatro en los tiempos modernos. Tras este surge en Inglaterra toda una serie de obras dramáticas en las que teatro en el teatro desempeña las más diversas funciones. En esta primera época de la historia del drama metateatral destacan *The Spanish Tragedy* (hacia 1589) de Thomas Kyd y *The Roman Actor* (publ. 1629) de Philip Massinger, pero es *Hamlet* (1603-1604) de Shakespeare el que se ha convertido en punto de referencia y el modelo del teatro en el teatro que a lo largo de los siglos inspiró numerosas obras en el teatro europeo, incluido español.

En las obras hasta aquí citadas y en las creadas posteriormente destacan los personajes de actores y los de espectadores de una representación ficticia. Resulta lógico, por tanto, que los investigadores se fijen más en estos elementos estructurales del teatro en el teatro que en otros, aparte de la siempre atrayente relación entre la obra externa y la interna, es decir, la intercalada. Se observa esta relación en varios niveles del drama, también en la organización de la dimensión espacial en la que influye el desdoblamiento de la acción dramática, fenómeno que no se ha estudiado más a fondo. Este trabajo no puede ser, por tanto, sino un intento de aproximación al tema. Nos vamos a centrar en la configuración espacial en una selección de obras españolas que cultivan el modelo clásico y en las que lo modifican, así como en las que muestran tendencia a destruirlo pero sin perder la idea del teatro en el teatro.

LAS PRIMERAS MUESTRAS DEL TEATRO EN EL TEATRO Y LA CONSTITUCIÓN DEL MODELO ESPACIAL ESPAÑOL EN *LO FINGIDO VERDADERO*

Las primeras huellas del interés de los dramaturgos españoles por la forma del teatro en el teatro se remontan a los comienzos de la época áurea, a saber, la última década del siglo XVI y comienzos del XVII. En este periodo cristaliza en España la *comedia nueva* y en Inglaterra nace y evoluciona el teatro isabelino y, paralelamente, en ambos países los dramaturgos acuden a las formas del teatro dentro del teatro. En España, según algunos estudiosos, *Los baños de Argel* de Miguel de Cervantes podría ser la primera comedia en la que se utiliza dicha forma (Kühni 1997: 49-58). Escrita entre 1585 y 1595 (Kühni 1997: 49) o, más probable, entre 1599 y 1610 (Sevilla Arroyo y Rey Hazas en Cervantes 1998: XIV-XV) y recogida en el tomo de *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (1615), incluye en la tercera jornada la representación que se

anuncia como un coloquio “del gran Lope de Rueda, / impreso por Timoneda” (Cervantes 1998: vv. 2099-2100)³. Pero antes de empezar la actuación de Guillermo en papel de pastor se oye la música y el diálogo que la sigue sirve de introducción a modo de una loa. El bucólico texto que recita el personaje mencionado alude a la historia de amor de Zahara y don Lope, una historia unida en *Los baños de Argel* con tema del cautiverio argelino de los cristianos. De repente este sencillo espectáculo se ve interrumpido por las “bufonadas” de Sacristán, con lo cual esta escena contrasta aún más con la realidad del cautiverio del que el público ficticio parece olvidarse por un momento. Cervantes juega así con la ilusión. La magia del teatro no dura, sin embargo, mucho. El “juego del teatro dentro del teatro se acaba antes de que lo haga la representación”, observan Sevilla Arroyo y Rey Hazas, a saber, la inesperada irrupción de los cristianos heridos “transforma la fiesta en una escena de sangre y dolor” (en Cervantes 1998: XXIV-XXV).

En el mismo tomo de *Ocho comedias y ocho entremeses* hay más piezas que se sirven de la forma del teatro en el teatro: *Pedro de Urdemalas*, *La entretenida* y *El retablo de las maravillas*, lo que ha inspirado la opinión de que Cervantes es “uno de los primeros escritores en utilizar de una manera sistemática esta nueva forma dramática” (Arboleda 1991: 8). Nosotros optamos, no obstante, por la coincidencia en el tiempo de Shakespeare, Cervantes y Lope de Vega en lo que concierne al uso del teatro en el teatro. Pero en las piezas de Shakespeare y Lope de Vega su metateatralidad resalta la teatralidad. Además, especialmente en Lope, llama la atención la constante preocupación por la escenificación de su comedia. *Los baños de Argel*, en cambio, “se lee con agrado”, como admiten algunos investigadores (González, en línea), pero el interés del autor por la puesta en escena de su comedia es mínimo. En cualquier caso, el tomo de *Ocho comedias y ocho entremeses* no se publicó como solían publicarse *partes*⁴ que antes de aparecer impresas circulaban por los escenarios de España, sino como un conjunto de obras literarias, con lo que se comprueba el “fracaso teatral” de Cervantes (Zimic 1995: 155).

Con una impresión diferente nos deja la lectura de *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega. Escrito “hacia 1608” (Morley y Bruerton 1968), este drama se sitúa en el mismo periodo que *Los baños de Argel*. Pero su estreno y su publicación son posteriores⁵. Sin embargo, no es la primera vez que Lope de Vega experimente con la forma del teatro

³ Según Miguel Zugasti, “Cervantes está en lo cierto al decir que Timoneda imprimió algunas obras de Lope de Rueda (*Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda*, Valencia, Juan Mey, 1567), pero entre ellas no aparece la que él utiliza en *Los baños de Argel*, así que o bien se valió de un impreso ahora perdido, o bien la saca de su memoria” (2011: 60-61).

⁴ Conviene recordar aquí lo comúnmente sabido. El dramaturgo (poeta, en la época aurea) concebía su texto dramático y luego lo vendía al director de la compañía (el autor, en la época), quien, al adquirir el derecho de representarlo, lo podía modificar e incluso adaptar a sus posibilidades (número de actores, medios de los que disponía, etc.). Unos años después de ser escenificada, la obra se publicaba con otras once comedias más en una *parte* de comedias.

⁵ Se estrenó antes de 1618, año en que Lope de Vega incluye esta obra, entonces con el título de *El mejor representante*, en la segunda lista de sus comedias en *Peregrino en su patria*, libro editado precisamente en 1618 (Lope de Vega 1971: 116). En forma impresa, ya como *Lo fingido verdadero*, apareció en la *Decimasexta Parte de las Comedias* de Lope de Vega 1621. Teresa Cattaneo sostiene que se trata de la edición de 1620, la que se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid, pero esta edición sí lleva la fecha de 1620

dentro del teatro, hecho al que no se ha prestado debida atención. En *Los locos de Valencia*, por ejemplo, una de sus obras tempranas, concebida en 1590 (Oleza Simó 1986: 304-305) o 1591 (González Barrera 2008: 107-118), de todos modos, antes de 1595 (Morely y Bruerton 1968), se da una breve representación entremesil. Como indica la nota en su primera página, esta comedia fue llevada a las tablas por Antonio de Villegas (Lope de Vega 2003: 104). Las dos obras aquí citadas ofrecen, por tanto, datos acerca de la puesta en escena del periodo al que pertenecen, pero especialmente *Lo fingido verdadero* se nos presenta como un valioso testimonio de la escenificación llevada a cabo en un corral de comedias. Incluso si las referencias a la representación teatral fuesen introducidas por el director de la compañía teatral o por el editor no se debería valorarlas menos, porque provienen de la época áurea y revelan lo específico de la convención teatral condicionada por la arquitectura del escenario del corral de comedias. Veámoslo más de cerca.

Al igual que otros autores áureos y muchos de las épocas posteriores, Lope de Vega divide el espacio del ficticio teatro en dos: el espacio escénico en el que aparecen los actores (personajes) interpretando sus papeles y el de los espectadores (personajes) que los miran. Cervantes también respeta esta división. Es de suponer que para el autor de *Don Quijote* el modelo del espacio escénico en el que se representa una obra intercalada sería el que nos ha dejado descrito en el *Prólogo a Ocho comedias y ocho entremeses*: “cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima” con “una manta vieja” de fondo (Escribano Sánchez y Porqueras Mayo 1971: 172). No muy diferente espacio escénico se imaginaba Lope de Vega al insertar la representación realizada por los locos en el manicomio, que constituye el principal lugar de la acción de *Los locos de Valencia*. En esta comedia escrita en Valencia y en el contexto de su vida teatral por entonces muy intensa, es el personaje del administrador del hospital quien ordena poner sillas y bancos, y Fedra, personaje que se va a convertir en actriz, pide que se ponga un estrado (Lope de Vega 2003, vv. 2695-96 y 2715-16). Pero en *Lo fingido verdadero*, drama redactado en otras circunstancias y simultáneamente al *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), el autor parece tener en la mente el tablado de un corral de comedias, probablemente madrileño, en el que no había espacio para montar otro escenario.

Recordemos que los patios o corrales de comedias que se construían en todas las importantes capitales españolas desde finales del siglo XVI, disponían de espacios escénicos de limitadas dimensiones. No obstante, hay muchas comedias destinadas a este tipo de escenario, en las que se ofrecen representaciones de obras intercaladas. La obra de Lope de Vega⁶, sin lugar a dudas un drama paradigmático en el contexto del teatro español áureo, alude a la organización espacial del escenario a partir de las acotaciones explícitas (“se abran en alto unas puertas”; “ciérrese la puerta”; “vaya saliendo de arriba, y bajando”, etc.) y también a partir de las acotaciones implícitas insertadas en los diálogos pronunciados por los actores (“Buena ha estado la apariencia.”, “se cubrió de una cortina”, etc.). En este segundo caso el autor de *Lo fingido verdad* se sirve de las “técnicas verbales”, comúnmente utilizadas en el teatro áureo (Spang 1991).

en la primera página, sin embargo, la “Suma de Tasa” es del 27 de setiembre de 1621 (Biblioteca Nacional, Madrid, R 23476).

⁶ En esta parte utilizo los resultados de mis estudios anteriormente publicados (Aszyk 1999, 2003, 2006).

Así, del diálogo se deduce que los actores (personajes) que interpretan los papeles de la primera pieza intercalada, a saber, una comedia de amor y celos al estilo áureo, actúan en el palacio del emperador Diocleciano en Roma, en un espacio teatral configurado por la palabra. Cuando Ginés se presenta dispuesto a intervenir, Diocleciano ordena: “mientras viene el Senado / pon el teatro, y prevén / lo necesario” (vv. 2316-18)⁷. Se entiende que se destinaría a este fin (teatro=escenario) un lugar simbólicamente marcado en el tablado del corral de comedias. Hay también disposiciones acerca de los espectadores (personajes), inscritas en los diálogos. Sirva de ejemplo la escena en la que Diocleciano ordena: “Siéntese entre dos Césares, Camila” (v. 2591). Esto quiere decir que los espectadores ficticios van a mirar la representación sentados. El autor no impone, sin embargo, ninguna organización concreta del espacio destinado al público, pero la compañía que montaba la obra conocía las normas sociales de la época y sabía que el emperador y sus acompañantes ocuparían tronos y los demás espectadores estarían de pie detrás de ellos, y todos deberían estar en un lugar más destacado como lo era el primer corredor (balcón) o, en el madrileño Corral del Príncipe, uno de los escenarios laterales⁸.

Como se ha dicho ya, Lope de Vega utiliza en *Lo fingido verdadero* las acotaciones implícitas en función del llamado decorado verbal, consciente de las reducidas posibilidades de visualización de los lugares de la acción dramática en un corral de comedias. Sin embargo, cuando en la tercera jornada se representa el ensayo de una parodia del “cristiano bautizado”, indica utilizar los recursos audio-visuales, estrictamente teatrales. En las acotaciones explícitas describe la representación de un acontecimiento milagroso: “Con música se abran en alto unas puertas en las que se vean pintados una imagen de Nuestra Señora y un Cristo en brazos del Padre, y por las gradas de este trono algunos mártires” (v. 2468+). Nos imaginamos que desde “dentro” del vestuario llegarían los sonidos y la música y al mismo tiempo se descorrerían las cortinas en el corredor más alto del escenario del corral de comedias.

Lope de Vega, al igual que luego Calderón, evita construir espacios simultáneos, en cambio, juega con el espacio visible y el invisible⁹. En la práctica escénica de la época aquel espacio invisible se hallaba detrás de las cortinas de la “fachada del teatro”, llamada también “teatro”, en lo que respecta a los corrales de comedias, y en los teatros cortesanos, detrás del telón de fondo y los bastidores (Aszyk 2002). Volviendo a *Lo fingido verdadero*, con los sonidos de instrumentos y las imágenes pintadas se hacía completa la ilusión, pues los espectadores en el corral que presenciaban la representación se convertían en testigos de la aparición milagrosa. No la veía, sin embargo, el actor que interpretaba el papel de Ginés y que en este cuadro dramático tenía que representar un ensayo. Como es de suponer, se colocaba con este fin dentro de uno de los huecos de la parte inferior del vestuario: allí oía la voz y música, aunque no veía los cuadros que se descubrían arriba. Lope de Vega aquí manipula perfectamente la ilusión, lo cual es propio del teatro en el teatro.

⁷ De aquí en adelante se cita la edición de *Lo fingido verdadero* de María Teresa Cattaneo (Lope de Vega 1972).

⁸ Compárense la detallada reconstrucción del Corral del Príncipe (Ruano de La Haza 2000: imágenes 1-8).

⁹ He desarrollado este tema en los trabajos dedicados a la puesta en escena de varias obras, entre otras a la calderoniana *La aurora en Copacabana* (Aszyk 2002).

Ante los ojos del público del corral de comedias el espacio de la comedia ficticia protagonizada por los “humanos” se convertía en el espacio de la comedia “divina”. Pero hay algo más en la escena del milagroso bautismo cristiano. Con la introducción de una pieza breve y la inserción en esta de una representación pictórica (el cuadro pintado) se crea en esta parte de *Lo fingido verdadero* una estructura doble del teatro dentro del teatro, una estructura original en el contexto del drama español de comienzos del siglo XVII, a su vez el aviso de la espectacularidad barroca que pronto iba a invadir todos los escenarios. Interesa advertir que la construcción doble del teatro en el teatro vuelve a reproducirse en las obras del fin del siglo XX, aunque con fines distintos.

DOS MODELOS ESPACIALES PARA EL TEATRO EN EL TEATRO REPRESENTADO EN LOS ESCENARIOS A LA ITALIANA, SIGLOS XVIII Y XIX

Con la desaparición de los corrales en la segunda mitad del siglo XVIII y la construcción de los edificios cubiertos con tejados, en los que se levantan los escenarios a la italiana con el telón de embocadura y un proscenio, en las obras dramáticas no se hacen más las referencias a la estructura del escenario en el que ellas se van a montar. El espacio teatral parece entonces algo previamente dado, o dicho de otro modo, algo que se intuye. En términos generales, así opinan los pensadores de la época: Kant a finales del siglo XVIII y Schopenhauer en el siglo XIX. A los dramaturgos y la gente de teatro de aquel periodo les interesa más lo que antes era propio de los teatros cortesanos y de los montajes de autos sacramentales: la representación escenográfica.

En cuanto al teatro español y el uso del teatro en el teatro en esta época llama nuestra atención *La comedia nueva* o *El café*¹⁰ (1791) de Leandro Fernández de Moratín, estrenada (7.02.1792) en el madrileño Coliseo del Príncipe. Estructurada de forma muy original, la obra ha sido ya objeto de estudios, por consiguiente, vamos a ceñir nuestro comentario a la cuestión del espacio. Observemos primero que la obra intercalada se pone en escena en esta comedia en un espacio escénico invisible para el público (el real público presente en la sala teatral). Lo que a este se enseña en el escenario es “un café de Madrid, inmediato a un teatro” (Fernández de Moratín 1980: 62). Y este es el único lugar de la acción dramática visible. Lo describe el autor en la primera acotación como “una sala con mesas, sillas y aparador de café; en el foro una puerta con escalera a la habitación principal, y otra puerta a un lado, que da paso a la calle” (62). Antes de empezar la función y luego, durante el descanso, así como a la hora de terminar la función, pasan por este lugar los espectadores (personajes) y hablan. De esta forma, a través de los diálogos, se transmiten los rumores sobre la situación del autor y el contenido de su obra, por fin también las opiniones acerca de su escenificación en el teatro vecino.

¹⁰ La obra llevaba al principio el título que corresponde a la primera parte del de hoy: *La comedia nueva*. En la segunda parte aparecía entonces la información “en dos actos, en prosa”, y así lo edita el especialista en la época, John Dowling (en Fernández de Moratín 1980).

Interesa subrayar que así se crea una situación espacial hasta entonces desconocida en el drama español, aunque desde siempre el teatro se servía del espacio invisible. En el apartado anterior hemos aludido a la práctica teatral del Siglo de Oro, época en la que el teatro hacía constante uso de este espacio. Por medio de los efectos sonoros (música, voces, ruidos) o por boca de los personajes dramáticos se confirmaba la existencia de otro espacio dramático, aparte del representado en escena, con que (al ser escenificada la obra) se ampliaban simbólicamente también las dimensiones del espacio estrictamente escénico. Cuando se lo utilizaba para representar los espacios configurados por la palabra (el mar, una ciudad, un campo de batalla, etc.), el público lo percibía como un espacio convencional.

Fernández de Moratín se inspiró obviamente en esta vieja tradición al concebir *La comedia nueva* o *El café*. En su obra son las palabras pronunciadas por los personajes las que evocan aquel invisible espacio exterior respecto al escenario visible en el que se encuentra el café. De los comentarios de los espectadores ficticios, los espectadores verdaderos de la época podían deducir cuál fue la intención del autor. En *El gran cerco de Viena*, la obra supuestamente estrenada en un teatro para ellos invisible, se resumía toda la ridiculez de los dramas histórico-heroicos cultivados por los epígonos del teatro post-barroco. La escenificación de esta clase de obras exigía complicadas tramoyas y una elevada cantidad de actores para representar, por ejemplo, escenas de batallas. Lo permitían los espacios de los escenarios a la italiana. Predominaba, por tanto, lo espectacular y lo visual sobre lo textual, una estética que Moratín condenaba, declarándose partidario del modelo dramático neoclásico más intelectual. Su procedimiento se inscribe asimismo en la tradición marcada por *Lo fingido verdadero*, obra en la que, como en el *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega defendía la *comedia nueva*, señalando sus ventajas.

Unas décadas después del estreno de la comedia de Moratín, Tamayo y Baus ve su obra *Un drama nuevo* (4.03.1867) escenificada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Es un intento de homenajear a Shakespeare como autor de *Hamlet*, pero esta no es la única obra cuyas huellas son detectables en *Un drama nuevo*. Desde su estreno se iban estableciendo semejanzas o paralelismos con muchos otros dramas, incluido *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega y *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd, así como *Pedro de Urde-malas* de Cervantes y *El gran teatro del mundo* de Calderón, además de *Kean o desorden y genio* de Dumas-padre, etc. (Esquer Torres 1965).

La acción se inicia en el momento en el que Shakespeare, director de una compañía teatral, reparte los papeles. Como ocurre en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega, también aquí la introducción de la representación de una pieza produce el desdoblamiento de la acción dramática, a consecuencia de lo cual una se refleja en otra. En Tamayo y Baus esto sirve para mostrar que la confusión entre vida y ficción puede conducir a la tragedia. El trágico desenlace remite a las obras shakespearianas, aunque también a los dramas de honor calderonianos. Pero en la acción de *Un drama nuevo* se recrea también la estructura de *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd y *The Roman Actor* de Philip Massinger, tragedias en las que un actor (personaje) comete un crimen matando a otro actor (en Kyd a dos), aunque se trate solo de representar la muerte de un personaje ficticio. En Tamayo y Baus es Yorick (actor que interpreta el papel del Conde Octa-

vio) quien mata durante la representación de un “drama nuevo” a Edmundo (actor que interpreta el papel de Manfredo) al enterarse de que este está planeando huir con su esposa Alicia (actriz que interpreta el papel de Beatriz, amante de Manfredo). Al suceder esto sale al escenario Shakespeare y, para comunicar el imprevisto fin de la función, se dirige al público, aclarando que Yorick “ofusada su razón por el entusiasmo, ha herido realmente al actor que hacía el papel de Manfredo” (Tamayo y Baus 1979: 143-144) y que fuera del teatro ha sido matado también otro “famoso cómico”, Walton, de hecho, el culpable de la tragedia.

Así termina la representación intercalada y la obra misma. No se describe en ella el escenario en que se da la representación de la obra insertada y tan solo en la segunda parte del tercer acto, antes de empezar la función, aparece la acotación que indica la presencia de objetos escenográficos: “Magnífico salón en el palacio del Conde Octavio. Mesa y sillón a la derecha. Una panoplia con armas a cada lado de la escena” (135). Después de ciento cincuenta años desde el estreno de *Un drama nuevo* no se puede calificar esta propuesta dramática y teatral sino de convencional en cuanto al modelo espacial previsto para la escenificación de la obra intercalada. Y como para la obra-marco, también para esta, el autor indica un espacio escenográfico del todavía moderado realismo.

ALGUNOS INTENTOS DE TRANSFORMAR EL CONVENCIONAL MODELO ESPACIAL DEL TEATRO EN EL TEATRO EN EL SIGLO XX

La reforma teatral iniciada en Europa a comienzos del siglo XX es, en términos generales, un acto de rebeldía contra la convención reinante que se suma en la idea que tenemos del teatro burgués decimonónico. La lucha que le declaran los directores y teóricos de teatro en distintos países: Craig, Appia, Meyerhold, Pitöeff, Copeau, Baty y Brecht, entre otros, conduce al surgimiento de nuevas estéticas y formas, pero, ante todo, a un nuevo concepto de la puesta en escena y del espacio escénico-teatral. En España, donde en las primeras décadas del siglo XX la crisis alcanza todos los niveles del arte teatral, se suele hablar del estancamiento del teatro o incluso de su muerte, no obstante, las ideas de los reformadores europeos se asimilan lentamente. Las siguen y difunden los partidarios de la renovación teatral, pero estos son solo unos intentos particulares. Los resultados, asimismo, se ponen de relieve en algunos teatros comerciales y con más frecuencia en los escenarios de efímeros grupos experimentales. A los directores de teatro, como Adrià Gual, Margarita Xirgu, Cipriano Rivas Cherif y Gregorio Martínez Sierra, les apoyan los dramaturgos, entre los que están Unamuno, Gómez de la Serna, Valle-Inclán, Azorín, los hermanos Machado, Jacinto Grau y Federico García Lorca, quien también dirige un teatro. Lo que merece una mención es el uso de las formas metateatrales por todos ellos y, aunque en distinto grado, en calidad de arma en la lucha por la renovación del teatro en España.

El autor que más duramente critica el teatro y no solamente de su tiempo es Valle-Inclán. Lo hace en numerosas ocasiones. En el prólogo a *Los cuernos de Don Friolera* (1921) contrapone dos opiniones sobre el teatro en España y plantea el tema de su

salvación. Dichas opiniones expresan los personajes de dos intelectuales, Don Manolito y Don Estrafalario. Colocados delante del teatrillo de muñecos puesto en medio de un “corral de la posada” durante la feria de Santiago el Verde miran la representación del Bululú y la comentan. Como vemos, es una situación teatral construida de modo convencional: hay un espacio en que actúa el actor y otro en que permanecen los espectadores. El mismo teatrillo lo describe Valle-Inclán como “rudimentario y popular”. Tal construcción cabría fácilmente en un escenario a la italiana, común en toda España a comienzos del siglo XX, por eso –probablemente– Valle-Inclán no muestra ninguna preocupación por los detalles respecto al montaje de su obra.

En el epílogo de *Los cuernos de Don Friolera* Valle-Inclán una vez más acude a la forma clásica del teatro en el teatro. Esta vez delante del público actúa un ciego recitando su romance. También aquí, se guarda la tradicional división del espacio teatral en dos. Lo que une a las dos obras intercaladas es la presencia de los personajes de Don Manolito y Don Estrafalario y el afán de poner en ridículo el género farsesco y las obras que imitan con exageración el drama de honor. Lo hace con el fin de enfrentar el “dogmatismo” del drama español y su crueldad, que “tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe”, con “la grandeza” del teatro de Shakespeare, “violento, pero no dogmático” (Valle-Inclán 1990: 122).

También ironizan sobre el teatro español de los años veinte y treinta del siglo XX los personajes creados por Federico García Lorca, los que intervienen en los prólogos de sus obras, incluido el Autor de *Comedia sin título* (1936). Pero es en *El público* donde Lorca abiertamente declara la guerra contra el teatro burgués y hace que se lo destruya. A estas dos piezas póstumas dedicamos el apartado siguiente. Aquí proponemos detenernos en *La zapatera prodigiosa*, la “farsa violenta” que ha tenido varias versiones (de 1923, 1930, 1933, 1935), pero en todas el viejo Zapatero y la joven Zapatera han sido sus protagonistas. La insatisfacción de ella la convierte en esta pieza en un ser similar a la fierecilla shakespeariana. Cansado de los humores y reproches de su esposa, el Zapatero la abandona para volver, no obstante, a reconquistarla. Con este fin se disfraza del “señor titiritero” y llega al pueblo con una representación al estilo del romance del ciego.

En este punto la obra lorquiana recrea el modelo shakespeariano del teatro en el teatro, en el que la obra interna funciona como espejo de la realidad de la obra externa. De la misma técnica se sirvieron Cervantes, Lope de Vega y Tamayo y Baus. Pero en Lorca hay un elemento que le une más con Shakespeare: la reacción del público. La Zapatera que se encuentra entre los espectadores, al escuchar la historia que alude a su vida matrimonial, “rompe a llorar” y su reacción es lo que esperaba el Zapatero. En *Hamlet*, la representación intercalada, *La ratonera*, o *La muerte de Gonzago*, incita la reacción del Rey Claudio que se siente aludido al ver en el escenario la figura del Rey asesino, es decir, sucede lo que quería Hamlet, autor de la pieza. La inserción de la representación teatral en *La zapatera prodigiosa* implica, lógicamente, una reorganización espacial y, como en el esperpento valleincliniano arriba comentado, se distingue aquí un lugar en el que actúa el actor y otro en el que se acumula la gente que por un momento toma el papel del público.

Décadas más tarde José Martín Recuerda escribe *El teatrillo de don Ramón* (1958), con la que rinde el homenaje a los autores de retablos y teatritos, en primer lugar a Federico García Lorca, pero también a Cervantes. Su obra remite asimismo, aunque no imita

en ningún momento, al retablo del Maese Pedro (*Don Quijote*) y *El retablo de las maravillas*, así como al *Retablillo de don Cristóbal*. Pero no solamente por ello la obra de Martín Recuerda nos debe interesar. Pues, escrita en el periodo de posguerra y en el contexto de la corriente realista constituye una excepción: revive en ella la olvidada tradición de los teatros del pueblo, además, en forma del teatro poético y filosófico.

El teatrillo de don Ramón está montado en el centro de una “buhardilla, de gran espacio, de una casa de provincias”. Es una construcción pobre, de embocadura “de papel” adornada en su parte superior por dos mascarones y estrellas de papel de plata. El telón es “de un descolorido terciopelo”. Antes de empezar la representación del *Milagro*, y aún antes de levantarse el telón de este teatrillo ficticio, “los Niños cantan la cantiga de Alfonso X el Sabio” (Martín Recuerda 1969: 89). En este escenario se ven luego unos elementos escenográficos: “una ciudad gótica” en miniatura, “imitada de algún códice viejo”, con “casas pequeñas y medievales alrededor de una iglesia del primer gótico” (110). En *El teatrillo de don Ramón* se respeta la tradicional separación de la escena y la sala en la que se encuentra el público. Pero unos y otros, cansados de este teatro viejo y aislado de la realidad, al salir del teatro prometen no volver allí nunca más, lo que Don Ramón percibe como el fin de su teatro, cayendo en la cuenta de que se queda abandonado y solo.

En la mayoría de las obras del periodo anterior de la Guerra Civil, el espacio dramático que representa el escenario del teatro ficticio en el que se pone en escena la obra intercalada se diferencia del espacio dramático de la obra externa por medio de los diálogos y, con menos frecuencia, por medio de las acotaciones. Sirvan de ejemplo obras de Ramón Gómez de la Serna en *El teatro en soledad* (1911), Jacinto Grau en *El señor de Pigmalión* (1921) y *Comedia del arte* (1927) de Azorín. De hecho, sus obras no contribuyen de modo significativo a la modificación del modelo que en su época era común, por eso también convencional, y que en las obras póstumas de García Lorca se destruyen. Para justificar esta opinión recurramos al drama de Grau, en el que el interior de un teatro madrileño constituye el principal lugar de la acción. Como empresa exclusivamente comercial este teatro funciona de manera estereotipada y su escenario presenta características de un viejo escenario a la italiana. Lo “novedoso” llega allí con la visita de un artista conocido como Pigmalión por haber creado una compañía de muñecos-autómatas que se parecen a los seres humanos. Este curioso grupo presenta, sin embargo, su repertorio al estilo de la comedia áurea y la italiana comedia del arte sin modernizar el espacio escénico.

Los espacios de un teatro y sus alrededores constituyen el lugar de los acontecimientos dramáticos también en *Comedia del arte* (1927) de Azorín. El lector/espectador tiene la oportunidad de observar aquí el proceso de producción de la puesta en escena de la tragedia *El rey Edipo* de Sófocles, sin ver los resultados. El día del estreno, en un salón detrás del escenario, que aquí funciona como el café en la comedia de Fernández de Moratín, se habla de lo que sucede en el teatro de al lado, pero sin criticarlo. Al contrario, se difunde la noticia sobre la extraordinaria reacción del público y la excelente interpretación de los actores, en particular de Valdés, el primer actor de la compañía que consigue identificarse con Edipo. Como es de apreciar, el procedimiento de Azorín se asemeja al moratiniano en lo que se refiere a la organización espacial del teatro en del teatro, pero su propósito es diferente. Azorín confronta en su obra la suerte del actor como ser humano con la del mítico héroe: detrás del telón de fondo se descubre que a Valdés, que

pone tanto empeño en interpretar el papel de Edipo, le falla la salud y que ha perdido la vista. Al terminar la fiesta que se celebra después del estreno, el actor muere.

El paralelismo de la historia del actor Valdés interpretando el papel del Edipo rey encuentra cierto equivalente en una pieza escrita en el periodo posfranquista, *El veneno de teatro* (1978) de Rodolf Sirera, pese a que formalmente y estéticamente difieren una de la otra. En esta breve obra el actor no muere a causa de una enfermedad o asesinato por otro actor, como sucedía en *The Roman Actor* de Massinger y *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus. Gabriel de Beaumont, un actor de excelente talento que goza de popularidad, es en este caso víctima de un cruel juego del rico y potente Marqués que le invita a casa para que represente la muerte de Sócrates. Le interesa ver hasta qué punto un actor es capaz de identificarse con un personaje muriendo. Sirera elabora a base de estos presupuestos una situación en la que un actor actúa delante de un espectador en un espacio que para esta ocasión se transforma en teatral. Se crea así una clara estructura del teatro en el teatro. La obra de Sirera adquiere en este momento rasgos propios del teatro de la crueldad. Para tal efecto el autor indica la construcción del “teatro” cuyo decorado ha de recordar “una prisión medieval”, de hecho, es un lugar aislado que se cierra con unas rejas delante de las que el Marqués, sentado, puede observar el proceso de morir de un personaje ficticio interpretado por el actor famoso que ha de morir “de verdad” (Sirera 2013: 36 y 52).

Volviendo a *Comedia del arte*, es preciso mencionar que, dada su autorreferencialidad, ha sido comparada por los críticos con las obras pirandellanas, una comparación que han merecido también *El teatro en soledad* y *El señor de Pigmalión*. El parentesco pirandellano se ha señalado, además, en *Las adelfas* (1928) de Manuel y Antonio Machado, aunque en este caso más bien se debería hablar de cierta fascinación por el psicoanálisis freudiano y la teoría de sueños, la que llevada a la práctica dramática hace que la obra adquiera la dimensión metateatral. Sin duda, las más “pirandellanas” son las obras póstumas de Lorca, *El público* (1930) y *Comedia sin título* (1936), que a su vez son consideradas surrealistas. Pero, a causa de su tardía aparición pública¹¹ se han visto adscritas a la corriente fundada por Pirandello mucho más tarde. Son estas dos piezas, y sobre todo *El público*, las que más se aproximan al paradigmático drama *Seis personajes en busca de autor*, tanto en lo que atañe a la estructura como al personaje dramático.

HACIA LA DISOLUCIÓN DEL MODELO ESPACIAL CLÁSICO: *COMEDIA SIN TÍTULO*

En *El público* y *Comedia sin título* los sucesos dramáticos abarcan varios espacios del interior de un edificio teatral ficticio, no obstante, hay referencias también a otros lugares, ya que las acciones paralelas se desarrollan fuera del ámbito teatral. En las dos obras se comprueba la pasión lorquiana por el teatro y el teatro es uno de los temas

¹¹ El facsímil del manuscrito y la versión depurada de *El público*, elaborada por Martínez Nadal, apareció en 1976 (Oxford, Dolphin Books) y *Comedia sin título*, también en 1976, en versión de Marie Laffranque (“Federico García Lorca: une pièce inachevée”, *Bulletin Hispanique*. LXXVIII 3-4: 350-372). Las dos obras fueron publicadas dos años más tarde en España como “obras póstumas” (García Lorca 1978).

fundamentales en ambas. Se pone en ellas de manifiesto también su interés por el teatro shakespeariano: los principales acontecimientos en *El público* surgen a consecuencia de una transgresora puesta en escena de *Romeo y Julieta* y en *Comedia sin título* se alude constantemente a *El sueño de una noche de verano*, comedia que se está ensayando en un lugar invisible para los espectadores y, paralelamente, en otro lugar invisible avanza la revolución.

La estructura del teatro en el teatro en el caso de *El público* la utiliza García Lorca como pretexto para tratar, aparte del tema del teatro, el de la ruptura con los sistemas culturales y sociales establecidos. El teatro que el poeta propone en su lugar, el teatro “bajo la arena”, es un teatro de los muertos, la fuente y raíz de todo drama porque solo quitándose las “últimas” máscaras es posible revelar “la verdad”. Lorca elabora de esta manera un modelo dramático nuevo e incluso más atrevido que el pirandellano, ya que no solamente plantea la cuestión de la creación artística y emprende la discusión sobre los objetivos del arte teatral, sino también trata de penetrar en la psique humana. Con este fin somete sus personajes a una especie de experimento psicoanalítico (Aszyk 1995: 145-146). Por consiguiente, el espacio teatral puede ser considerado como la metafórica representación del espacio interior del ser humano. Lorca llega a este resultado, sirviéndose de la técnica de fragmentación estructural y condensación de imágenes. Otro autor español, Alfonso Vallejo, en las obras escritas unas décadas más tarde, con frecuencia representa el desdoblamiento de los personajes y acciones que dan un resultado similar. En los dos autores se han señalado también las analogías entre el modo de representar la realidad y la estructura fracturada del sueño. Pero en el caso de *El público*, dadas las particularidades del procedimiento creativo del autor, algunos estudiosos han llegado a la conclusión de que los protagonistas son portavoces de su propio subconsciente. En cualquier caso, no se debería olvidar que con la difusión de las teorías freudianas el personaje dramático ha sufrido drásticas transformaciones y que no pocas veces se ha recurrido a la fórmula del teatro dentro del teatro para representar las funciones de la psique humana.

Pese a la compleja estructura interna de *El público* su puesta en escena cabría perfectamente en un escenario a la italiana de los años treinta. Escenificar *Comedia sin título* en el mismo periodo sería, en cambio, más difícil, porque esta pieza requiere espacio un escénico que abarque todo el espacio teatral, según se lo imaginaba Lorca. Por eso, precisamente, creemos justificado analizar más detalladamente este texto dramático, olvidando su estatus de obra inacabada¹². De todos modos, es un texto estructurado con ejemplar disciplina, autónomo y coherente, como se ha demostrado ya en otra ocasión (Aszyk 1999). También desde hace algún tiempo se sabe que la pieza que conocemos como *Comedia sin título* podría tener el título de *El sueño de la vida*¹³. En tal caso

¹² En la parte que sigue me sirvo de lo establecido antes en mis trabajos sobre el teatro de Lorca, en particular de mi lectura de *Comedia sin título* (Aszyk 1999).

¹³ Una breve nota localizada por los investigadores después de la aparición impresa de *Comedia sin título*, trajo nuevos datos con respecto a la nueva obra de Lorca, quien decía tener “casi” terminada *La casa de Bernarda Alba* y “muy adelantada” la redacción del “drama social *El sueño de la vida*” (“Sección de rumores, se dice” 1936). Tras la recuperación de tan sugerente declaración, se ha hecho obligatorio tener en cuenta dicho título (Anderson 1992: 215-226, Menarini 1995: 67-74).

entraría en diálogo intertextual no solamente con la comedia shakesperiana *El sueño de una noche de verano*, sino también –o, ante todo– con el drama calderoniano *La vida es sueño* y al auto sacramental del mismo título.

Independientemente del título, la pieza muestra un carácter provocativo. Sale al escenario el Autor y ataca al público reunido en el teatro, el que va a ser el principal lugar de la acción. Su primera frase empieza: “Venís al teatro con el afán único de divertiros...” y enseguida cobra el tono de amenaza: “hoy el poeta os hace una encerrona” (García Lorca 1987: 123). A continuación se ridiculiza el mal gusto del público burgués sentado en las primeras filas y de sus adorados actores: el teatro con “las copas de plata” y “los trajes de armiño” o “las vajillas reales, los libros fingidos, la luna de vidrios delicados” (131). El Autor-Director lorquiano quiere que la revolución entre en el teatro y que destruya los telares, más, que la lluvia despinte las bambalinas (137). En su actitud se pone de manifiesto la rebeldía lorquiana presente ya en *El público* y de manera semi-oculta también en otras obras, situándose la pieza misma en la corriente vanguardista europea más radical.

Ahora bien, la figura del Autor remite de inmediato al Autor del auto sacramental calderoniano, *El gran teatro del mundo*, pero el propósito lorquiano es totalmente opuesto: su Autor no piensa crear el Mundo, sino destruir el existente con su teatro detestable. Permaneciendo casi todo el tiempo en escena, este Autor-director de teatro actúa como si fuera actor, al mismo tiempo los espectadores (personajes) se están transformando en protagonistas de una representación improvisada. Así, sucesivamente, se irá deshaciendo el modelo espacial del teatro cultivado a lo largo de los siglos. Al principio, no obstante, nada lo indica: hay una escena y una sala en la que los espectadores ocupan sus asientos. Pero cuando el Autor provoca la discusión e interviene el Espectador 1º, acompañado por la Espectadora 1ª, se inician cambios de papeles. Dicho espectador, sentado en el patio de butacas entre otros espectadores de “rango”, al oír un comentario que llega desde la delantera del paraíso, dispara y así mata al Obrero allí presente. Tras esta brutal reacción, el Espectador 1º y la Espectadora 1ª abandonan el teatro. En las butacas del patio quedan, no obstante, otras parejas, además del propietario del teatro. Cuando desde fuera llegan los ruidos de bombardeos se crean allí el desorden y el caos. Sin moverse queda solo un Joven en la platea. Hasta entonces están allí también dos Mujeres, pero también ellas se moverán. A esta distribución de los personajes de espectadores y los espacios en la sala hacen referencia, principalmente, los diálogos. Por medio de las acotaciones se avisan cambios del aspecto escenográfico del espacio escénico: según el momento aparecen en el fondo del escenario los telones que cada vez representan una imagen pintada distinta.

Las indicaciones del autor se hacen un poco más extensas cuando aluden a lo que sucede fuera del edificio teatral: disparos y bombardeos, protestas del pueblo. Pero son los diálogos que traen más informaciones sobre la existencia de los espacios invisibles. Aparte de los espacios exteriores de la revolución y, en términos generales, de la calle donde hay un café, se mencionan varios espacios invisibles dentro del edificio. En primer lugar, se menciona un espacio contiguo detrás del escenario. Es un espacio que tiene que atravesar el Criado, a quien espantan los decorados ahí guardados. De ahí saldrán algunos actores (personajes) en trajes que corresponden a los personajes de *El sueño de una*

noche de verano, obra que están ensayando. Aquel es también un espacio en el que trabajan el Apuntador-Traspunte, el Tramoyista y los electricistas. Detrás de este hay otro espacio invisible, él que es evocado por las palabras del Autor cuando explica al Criado cómo salir del edificio teatral: atravesar un pasillo, luego el salón de ensayos, por fin, subir la escalera que conduce a la calle. Estas referencias a las partes arquitectónicas del escenario y del edificio teatral hacen el procedimiento lorquiano similar al del autor de *Lo fingido verdadero*. Y como Lope de Vega, García Lorca se da cuenta de que el espacio teatral no se debería reducir solo al escenario visible para el público.

Pero García Lorca quiere ir más allá de lo convencional. Cuando en la escena final el pueblo rompe las puertas del teatro, es de pensar que a partir de entonces el espacio teatral abarcará también la calle, como lo deseaba el poeta. Hablando en 1936 de sus planes, el poeta confesaba estar escribiendo “un drama social” en el que intervendría el “público de la sala y de la calle” y en el que iba a estallar una revolución, asaltando el teatro (“Una conversación inédita...” 1937). Inconscientemente el poeta se presentaba entonces como precursor de un modelo del teatro que iba a ser común en Europa después de los acontecimientos del año 1968 y las giras europeas del grupo americano Living Theatre, el que por entonces ya solía incorporar al público en sus montajes. Esta costumbre nació cuando Living Theatre estaba ensayando *Esta noche se improvisa* (1929) de Luigi Pirandello, obra estrenada en 1952 (De Marinis 1970: 50-51). Pues bien, siguiendo su ejemplo, los teatros independientes y alternativos convertían a los espectadores en sus interlocutores o participantes de sus representaciones, práctica que ha perdurado hasta ahora en algunas formas del teatro posmoderno.

NOTAS SOBRE LAS BÚSQUEDAS POSMODERNAS Y POSDRAMÁTICAS

En la época contemporánea se multiplican obras que acuden a las formas del teatro en el teatro (Jódar Peinado 2015), pero a pesar de las notables diferencias entre los modelos dramáticos cultivados por los autores de la segunda mitad del siglo XX y los de las dos últimas décadas, sería erróneo trazar una línea demarcatoria entre unos y otros, porque entre unos y otros puede haber partidarios de moderadas modificaciones del modelo clásico y otros que tienden a desmontarlo para crear rasgos más particulares, a veces de muy complejas estructuras, cumpliendo con las exigencias del arte posdramático o posmoderno. En medio se coloca *El crítico. (Si supiera cantar me salvaría)* de Juan Mayorga (2012), obra en la que tanto su estructura interna como la perspectiva desde la que se mira la realidad y el teatro son resultado de transformaciones del modelo tradicional. A consecuencia de estas operaciones se crea una visión del mundo a modo de juego de espejos que se reflejan hasta el infinito. Los protagonistas, un autor y un crítico, comentan la obra del primero que triunfa en el teatro. Lo hacen en casa del segundo, una casa “tomada por libros”, la que se transforma en un escenario cuando los dos deciden representar fragmentos de la obra del autor. La relación entre sus vidas privadas, desconocida hasta entonces, influye en su interpretación: se produce la confusión entre realidad y ficción, afectando finalmente la vida privada de ambos.

Paralelamente a esta clase de propuestas metateatrales, surgen en España obras de estructuras enmarañadas y de acciones más sofisticadas. Así, *Jindama* (1998) de Alfonso Vallejo, cuya acción se encierra en un teatro ficticio, a primera vista parece inscribirse en la tradición lorquiana: el teatro constituye aquí el lugar de la acción desde el comienzo hasta el final de la obra. Pero al adentrarnos en el texto descubrimos la ausencia de público y nos percatamos de desdoblamientos en varios niveles, es más, aquí el autor convierte al lector/espectador en objeto de juego. Vallejo no lo advierte en ningún momento pero opera invisiblemente haciendo la comprensión cada vez más difícil. Indica primero que hay dos lados del escenario. A uno de ellos lo llama “actoral”: es una escena en la que cuatro actores han de ensayar *Jindama* bajo la dirección de Lev. Tienen poco tiempo y van a ensayar por primera vez “con decorado, luces y efectos”. Al llegar allí, los actores (personajes) “hablan de sus problemas personales” (1998: 13). Por otro lado del escenario los actores (personajes) interpretan sus papeles dentro de los papeles, por ejemplo, “Klaus, actor alemán, encarna a Juanaco”, pero Juanaco se ha “convertido en un lector apasionado de Cicerón”, lo que le “ha hecho confundir realidad y ficción” y cree ser Cicerón (13). Ocurre lo mismo con los demás personajes de actores (en total son cuatro), creándose siempre igual los personajes de actores compuestos de personajes, por ejemplo, Juanaco-Klaus-Cicerón es personaje, actor y personaje de ficción, según aclara el autor. Igualmente, tres en uno representan Troncho-Marco-Marco Antonio, Reme-Reme-Sempronia y Gina-Tora-Cleopatra.

En un tercer nivel de la acción dramática, que requiere un tercer nivel del espacio, se coloca “la locura” que padecen todos a causa de la confusión de la realidad teatral y la realidad que viven al transformarse como actores en personajes de ficción dentro de una obra montada en un teatro ficticio. Consciente de los desdoblamientos de actores-personajes y la multiplicación de espacios dentro de un espacio teatral, Alfonso Vallejo afirma que nos enfrentamos con: “Teatro dentro del teatro del teatro. Metateatro o postmetateatro, según se mire” (10).

Si en el drama de Vallejo se confunde lo teatral con lo teatral ficticio dentro del teatro, en la mayoría de las obras se funden en un espectáculo teatral las “realidades” más diversas. En *013 varios: informe prisión* de Rafael González Gonsalbéz y Francisco Sanguino (Premio Marqués de Bradomín 1987), se representan los sucesos dramáticos en un “Penitenciario de Lahuida”. Nos imaginamos que dentro de este centro hay un espacio en el que se puede realizar un espectáculo. Dirigiéndose a los futuros realizadores del montaje de su obra, los autores sugieren, no obstante, cualquier plaza, y declaran no tener ningún interés en los efectos escenográficos, aunque indican el uso de sangre “en abundancia”. Este irónico tono es, sin duda, una señal de que lo que se nos va a presentar en *013 varios: informe prisión* no se debería tomar al pie de la letra.

En una de las acotaciones posteriores a esta advertencia, se aclara que se trata de un experimento a que están sometidos los “sujetos de alto grado de peligrosidad psicopática” (González Gonsalbéz y Sanguino 1988: 18). Antes de empezar la representación, en la pantalla de diapositivas aparece el médico que lee un detallado informe sobre los reclusos cuyas caras también se ven en la pantalla. Estos son los que “se han prestado voluntariamente para realizar una mimesis de casos ocurridos [...] durante los diez últimos años”. Se trata de representar nueve historias teatralizadas, especie de reconstruc-

ción escénica de delitos y crímenes cometidos en el pasado por los prisioneros, quienes los representan delante de los espectadores, también reclusos. A estos se les ruega que no salgan “para fumar o visitar los sanitarios” sin ser acompañados por funcionarios (18). Cuando en la escena titulada “Concierto” el director de orquesta dispara contra un espectador que ha abandonado su butaca, no se sabe si se trata de un “verdadero” acto criminal o de un suceso ficticio. Aquí no hay acciones paralelas, como las que había en obras de Massinger o Tamayo y Baus, acciones que se reflejen una en la otra, facilitando la interpretación de los hechos dramáticos. Lo supuestamente real se mezcla con lo teatral, formando en su totalidad el reflejo del pasado y del presente de una prisión peligrosa donde todo es posible. Al terminar el espectáculo inserto en *013 varios: informe prisión*, que ha tenido comienzo y desarrollo, se agradece a los reclusos por haberles ayudado a los responsables de este evento a “confeccionar” el “informe criminológico del año”. Y si alguien “reconoce el cuerpo de la persona asesinada, que avise a sus padres” (42). Esto quiere decir que lo que hemos presenciado no era sino un “informe” escenificado como un verdadero acto criminal.

En *Viento en las velas (Vent a les velas)* de Llàtzer García, otra obra premiada con un “Bradomín” (2009), se mezclan, como en *013 varios: informe prisión*, textos de distinta clase, pero sin llegar a confundir el texto literario con los textos como ocurre en “informe” recién citado. En cambio, en esta obra aparecen las imágenes y elementos gráficos. Protagoniza la obra el Dramaturgo que, como el Autor lorquiano de la *Comedia sin título*, reflexiona sobre el teatro y revela sus gustos artísticos y literarios. Pero a diferencia de aquel Autor-director de teatro, no se encuentra encerrado en el interior del teatro. En la primera parte de la obra el Dramaturgo viaja e intenta transformar las aventuras vividas en sucesos dramáticos. Este dramaturgo ficticio declara que en la obra que está escribiendo: “¡Han de pasar muchas cosas, muchas cosas! [...] ¡Acción, acción, acción! Tenemos que hacer soñar a la gente, hemos de transportarles a lugares inimaginables” (García 2009: 123). A base de estas premisas nace la pieza titulada *The incredible adventures of the playwright*.

Aunque la metateatralidad destaca en *Viento en las velas* desde el primer momento, así como la intertextualidad, sobre todo la literaria, la forma del teatro en el teatro no se revela como la hemos definido al comienzo de este ensayo. En la segunda parte de la obra y de modo que sorprende al lector y ha de sorprender también al espectador, la “Voz en off” indica que la acción se ha trasladado al teatro: “Bienvenidos en el teatro. El espectáculo va a comenzar. En atención a la compañía y al resto de espectadores, les rogamos que desconecten los teléfonos móviles. Muchas gracias” (133). En las acotaciones correspondientes a esta breve escena se comunica que la representación se da en un “escenario a la italiana [y] con telón de fondo”, además que: “Entra un acomodador en la sala y reparte programas de mano al público” (133). García exige que el programa se redacte según el esquema que él expone, incluida la tapa con una imagen. En una hoja se presenta la lista de *dramatis personae*, dejando los espacios libres para los nombres de futuros actores.

La introducción de imágenes en el texto de *Viento en las velas* no es algo totalmente nuevo. La novela de los últimos años también acude a distintas formas gráficas. En el caso del texto dramático el autor igualmente juega con la imaginación del lector, pero al ser llevada la obra al teatro dichos elementos, claro está, tendrán que materializarse. García

obliga, además, al futuro director de escena que respete las reglas que él impone. El juego iniciado con el lector al anunciar el traslado al teatro y el comienzo de la función teatral continúa cuando en el escenario aparece “un gran libro rojo” iluminado por los focos. De esta manera, el autor hace pensar al lector y al espectador que lo que se va a representar se halla relatado por el Dramaturgo en las páginas de su libro. Lo allí contado representan a continuación el Dramaturgo y los demás protagonistas de su cuento, los que ahora se transforman en personajes dramáticos/escénicos. La idea del espacio en esta obra puede resultar un tanto confusa; se plantea asimismo la pregunta: ¿dónde empieza lo teatral y dónde termina la literatura?

La obra en cuestión se asemeja de cierto modo a la narrativa, al igual que *013 varios: informe prisión*. Pero si en esta última los textos de informes y comentarios se turnan con los diálogos escénicos ficticios, en *Viento en las velas* los diálogos tienden a narrar. Es un fenómeno que a menudo se pone de manifiesto en el teatro español actual. García Barrientos lo describe como “mestizaje” e “hibridación” del drama (2009). Con esta tendencia –una de las muchas tendencias en el teatro posmoderno– parecen perderse las ideas de los reformadores del teatro del comienzo del siglo XX, quienes luchaban por el teatro antiliterario. Con todo, lo que no se ha perdido es el afán de plantear los temas relativos al teatro, rasgo constitutivo del teatro en el teatro de todas las épocas, desde Lope de Vega, Fernández de Moratín y Tamayo y Baus, a Valle-Inclán, Grau, García Lorca, Vallejo, Sirera y Mayorga... Otra cosa que cabe notar es que con el fenómeno de la “hibridación” del género dramático se pone de manifiesto una despreocupación generalizada por la organización espacial del teatro en el teatro, ya que desde los tiempos de las post-vanguardias se ha ido comprobando que el teatro puede hacerse en cualquier lugar. Por otra parte, el espacio escénico ha dejado de ser la finalidad de lo teatral.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Al tener que terminar este ensayo, debemos reconocer que han quedado sin ser comentadas decenas de obras concebidas entre el Siglo de Oro y el siglo XXI. Pero abarcar todas sería imposible en un trabajo como este, sobre todo porque el teatro en el teatro es una forma muy recurrente en la dramaturgia española. Los autores acuden a ella porque con su uso se consolida la teatralidad de sus obras. En resumen, lo que en este trabajo hemos ofrecido no es sino un rápido repaso de obras que se sirven de la forma del teatro en el teatro y resultan representativas de ciertos momentos clave de la historia del teatro español, además de ser obras que ofrecen muestras de distintos modelos espaciales que dicha forma genera. Siendo este el primer intento de aproximarse a este último fenómeno, parece justificada la fórmula de “repaso”, aunque bien puede ser que, tratando de no rebasar los límites de un breve ensayo, hayamos cometido ciertas simplificaciones.

Logramos, no obstante, construir algunas conclusiones. En primer lugar, quisiéramos destacar la constitución del modelo espacial español que de modo más explícito presenta *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega, un modelo condicionado por la arquitectura del tablado del corral de comedias y, por eso, único en el contexto europeo. Ade-

más, insistimos en el carácter precursor del modelo espacial escénico-teatral que Federico García Lorca elabora en su *Comedia sin título*. Por fin, conscientes de que emprender un estudio sobre las estructuras espaciales en las obras que se sirven de la forma del teatro en el teatro ya resulta aventurado, nos atrevemos a sugerir la verificación de la convicción de que “espacio dramático se opone a espacio escénico (o espacio teatral)” (Pavis 1998: 169-170), porque a la luz de la práctica teatral posvanguardista y posmoderna, dicha oposición pierde su validez. Especialmente, en las producciones en las que el texto “dramático” nace por medio de la improvisación actoral en presencia del público, adquiriendo desde el mismo principio la función del texto escénico, y en las que en un acto único se produce su transmisión y su recepción, o cuando se le otorga al texto escrito el papel de *pre-texto* y *performing text*. En tales casos la cuestión del espacio, inseparable del tiempo, requiere diferentes planteamientos, pero este es un tema para desarrollar en otro momento.

BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Lionel (1963) *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York, Hill and Wang.
- ANDERSON, Andrew A. (1992) “El público, Así que pasen cinco años y El sueño de la vida: tres dramas expresionistas de García Lorca”. En: Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (coord.) *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*. Madrid, CSIC – FFGL – Tabacalera: 215-226.
- ARBOLEDA, Carlos de (1991) *Teoría y formas del metateatro de Cervantes*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ASZYK, Urszula (1995) *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*. Varsovia, Varsovia, Cátedra de Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia.
- (1999) “Comedia sin título” de Federico García Lorca o el teatro dentro del teatro. *Ocasional Papers Series*, No. 27. Bristol, Department of Hispanic, Portuguese and Latin American Studies.
- (2002) “La puesta en escena en *La aurora en Copacabana*”. En: Ignacio Arellano (ed.) *Calderón-2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*. T. II. Kassel, Universidad de Navarra – Edition Reichenberger: 49-62.
- (2003) “El arte de representar comedias: *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega”. *Zagadnienia Rodzajow Literackich / Les problemes des Genres Litteraires*. 46 (1-2): 53-74.
- (2006) “«...pon el teatro, y prevén / lo necesario...». Hacia una reconstrucción de la puesta en escena original de *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega”. En: Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (coords.) *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático*. Almagro, Instituto Almagro del Teatro Clásico – Universidad Castilla-La Mancha: 159-180.
- AZORÍN (1966) *Teatro*. Madrid, Escelier.
- (1948) *Obras completas*. T. IV. Madrid, Aguilar.

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1998) *Los baños de Argel. El rufián dichoso*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid, Alianza Editorial.
- (2001) *Ocho comedias y ocho entremeses, nunca representados*. Ed. Florencio Sevillano Arroyo. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- ESQUER TORRES, Ramón (1965) *El teatro de Tamayo y Baus*. Madrid, CSIC.
- FERNÁNDEZ de MORATÍN, Leandro (1980) *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Ed. John Dowling y René Andioc. Madrid, Clásicos Castalia.
- GARCÍA, Llätzer (2009) *Viento en las velas*. En: *Textos teatrales Marqués de Bradomín: 17-175*. <http://www.injuve.es/sites/default/files/catalogo%20marques%20de%20bradomin09.pdf> [20.05.2016].
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2001) *Como se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid, Síntesis.
- (2006) "Contra la confusión: 9 tesis sobre la narración en el drama y contra la «narraturgia»". *Paso de Gato. Revista mexicana de teatro*. 26 (julio-septiembre): 24-26.
- GARCÍA LORCA, Federico (1978) "El público" y "Comedia sin título". *Dos obras teatrales póstumas*. Introd. Rafael Martínez Nadal y Marie Laffranque. Barcelona, Seix Barral-Biblioteca Breve.
- (1986) *Obras completas*. T. II. Madrid, Aguilar.
- (1987) *Teatro inconcluso. Fragmentos y proyectos inacabados*. Granada, Universidad de Granada.
- GONZÁLEZ GONSALBÉZ, Rafael y SANGUINO, Francisco (1988) *013 varios: informe prisión*. En: Rafael González, Paco Sanguino *013 varios: informe prisión*. Pedro Casablanc *Fabulación en torno a una playa prohibida*. Rodrigo García *Macbeth imágenes*. Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud: 15-42.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1988) "Los baños de Argel. Espacio e ideología". En: Ysla Campell (coord.) *El escritor y la escena VII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: dramaturgia e ideología* (Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro celebrado en la Universidad de Ciudad Juárez en 1988). <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-banos-de-argel-espacio-e-ideologia> [21.12.2016].
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián (2008) "Alteraciones y naufragios: una hipótesis para la fecha de *Los locos de Valencia* de Lope de Vega". *Monte Agudo*. 13: 107-118.
- HORNBY, Richard (1986) *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg, Bucknell University Press.
- GRAU, Jacinto (1972) *El señor de Pigmalión*. Introd. Luciano García Lorenzo. Salamanca, Anaya.
- JÓDAR PEINADO, María del Pilar (2015) *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. Tesis Doctoral. Universidad de Salamanca. http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Pilar_Jodar.pdf [20.02.2016].
- KÜHNI, JORGE (1997) "Aspectos de la realidad y la ilusión, juegos semánticos del metateatro en *Los baños de Argel* (1585-1595) de Miguel de Cervantes". En: Irene Andrés Suárez, José Manuel López de Abiada, Pedro Ramírez Molas (eds.) *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid, Editorial Verbum: 49-58.

- MARINIS, Marco de (1970) *El nuevo teatro, 1947-1970*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- MAYORGA, Juan (2014) *Teatro 1989-2014*. Madrid, La uña Ro Ta.
- MENARINI, Piero (1995) “El público y Comedia sin título: dos enmiendas posibles y un reportaje olvidado”. *Salina*. 9: 67-74.
- MORELEY, Grinswold S. y BRUERTON, Courtney (1968) *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid, Gredos.
- NELSON, Robert J. (1958) *Play within a Play. The Dramatist's Conception of His Art: Shakespeare to Anouilh*. New Haven, Yale University Press.
- OLEZA SIMÓ, Joan (1986) “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”. En: *Teatro y práctica escénica II. La Comedia*. London, Tamesis Books Limited.
- PAVIS, Patrice (1998) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- RUANO DE LA HAZA, José María (2000) *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid, Editorial Castalia.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYO, Alberto, eds. (1972) *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid, Gredos.
- “Sección de rumores, se dice” (1936) *Heraldo de Madrid*. 29 de mayo.
- SIRERA, Rodolf (2013) *El veneno del teatro. Diálogo entre un aristócrata y un comediante. Trío*. Madrid, Fundación Autor.
- SPANG, Kurt (1991) *Teoría del drama (Lectura y análisis de la obra teatral)*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- ŚWIONTEK, Sławomir (1999) *Dialog-dramat-metateatr. Z problemów tekstu dramatycznego*. Warszawa, Oficyna Wydawnicza Errata.
- TAMAYO y BAUS, Manuel (1979) *Un drama nuevo*. Ed. Alberto Sánchez. Madrid, Cátedra.
- “Una conversación inédita con Federico García Lorca” (1937) *Mundo Gráfico*. 24 de febrero.
- VALLEJO, Alfonso (1998) *Jindama*. Granada, Editorial Alhulia.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1990) *Martes de carnaval*. Ed. Ricardo Senabre. Madrid, Espasa Calpe.
- VEGA CARPIO, Lope de (1971) *Peregrino en su patria*. Ed. Myron A. Peyton. Chapel-Hill, University of North Carolina Press.
- (1992) *Lo fingido verdadero*. Ed. Maria Teresa Cattaneo. Roma, Bulzoni Editore.
- (2003) *Los locos de Valencia*. Ed. Hélène Tropé. Madrid, Clásicos Castalia.
- VILANOVA, Antonio (1989) *Erasmus y Cervantes*. Barcelona, Editorial Lumen.
- ZIMIC, Stanislav (1995) *El teatro de Cervantes*. Madrid, Cátedra.
- ZUGASTI, Miguel (2011) “Teatro en el teatro: cuatro ejemplos de Cervantes, Lope, Tirso y Vélez”. *Revista de teatro áureo*. 5: 57-85. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-en-el-teatro-tet-cuatro-ejemplos-de-cervantes-lope-tirso-y-velez/> [20.06.2016].