

EL TEATRO DENTRO DEL TEATRO EN CERVANTES Y SHAKESPEARE: ANALOGÍAS DE UNA EXPERIMENTACIÓN TEMPRANA

Isabel Moreno García

La aparición en 1963 de la obra de Lionel Abel *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*¹ abrió inicialmente a la crítica norteamericana y después a la europea una perspectiva de marcado sello contemporáneo para el estudio del teatro clásico. En su opinión, obras como *Hamlet* o *La vida es sueño* formarían parte de un nuevo tipo de género que él denomina como metadrama y que se halla caracterizado por su conciencia dramática y por la asunción plena, por parte de los personajes y de la propia configuración formal de la obra, de la vida como experiencia previamente teatralizada. Frente a la visión absoluta de la realidad que se desprendía de las tragedias y comedias de la Antigüedad, el metadrama posee ya incipientes rasgos de la relativización que marcará al pensamiento moderno. Su alumbradora visión, la de un hombre de teatro, crítico y dramaturgo de la escena norteamericana contemporánea, arrojó luz sobre la presencia de importantes rasgos metaficcionales, considerados tradicionalmente como exclusivos del arte de nuestro tiempo, en algunas de las obras más emblemáticas del teatro barroco. Su consideración, sin embargo, sobre la existencia de un nuevo tipo genérico capaz de albergar en su interior tanto a estas obras como a muchas de las producciones de Beckett, Genet o Pirandello resulta más problemática. Y es que los criterios genéricos imperantes en la época de Shakespeare o Calderón, de raíz aristotélica y marcado carácter preceptivo, hacen difícil la extensión del término metadrama a las producciones dramáticas de esta etapa.

Sin entrar aquí en la polémica que generó el estudio de Abel², nos detendremos en las posibilidades que ofrecen sus tesis para el estudio del teatro de Cervantes

[1] Lionel Abel (1963) *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang.

[2] Arnold G. Reichenberger, Thomas A. O'Connor y James A. Parr observaron la inadecuación del término genérico metadrama a la comedia española. A.G. Reichenberger (1975) "A Postscript to Professor Thomas Austin O'Connor's article on the *Comedia*", *Hispanic Review*, XLIII, pp. 289-291. T.A. O'Connor (1975) "Is the Spanish *Comedia* a Metatheater?", *Hispanic Review*, XLIII, pp. 275-289. James Allan Parr (1989) "Tragedia y comedia en el siglo XVI", *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J.M. Ruano de la Haza, Ottawa Hispanic Studies, Dovehouse Editions, pp. 151-160 (p. 156). Stephen Lipmann, sin embargo, insistió en las efectivas cualidades metadramáticas que encerraban las comedias del Siglo de Oro español. S. Lipmann (1976) "'Metatheater' and the criticism of the *Comedia*", *Modern Languages Notes*, XCI, pp. 231-246.

y Shakespeare³. Lejos de caer en los peligros del anacronismo, podemos observar cómo muchas de las técnicas y sentidos que caracterizan al moderno género metaficcional se encuentran ya presentes en las tragedias y comedias más heterodoxas de finales del siglo XVI y principios del XVII, aun cuando su configuración genérica continúa apegada a los autorizados esquemas heredados de los clásicos. La autoconciencia dramática o el moderno distanciamiento por el que la obra se exhibe como tal serán la consecuencia directa de la intensa actividad artística y profesional que experimentó el género a lo largo del siglo XVI. Y, sin duda, uno de los recursos más fértiles para la adquisición de dicha conciencia y para el nacimiento del futuro metadrama será el de la representación dentro de la representación. Nos detendremos aquí en las obras de Cervantes y Shakespeare que hicieron uso de este procedimiento para analizar su evolución y contemplar cómo lo que era un mero artificio ocioso en el interior de comedias de factura genérica aún clásica irá transformándose en un recurso cada vez más sofisticado y complejo, capaz de incidir en la totalidad de la obra y de hacer tambalear su naturaleza genérica, albergando ya los rasgos que reconocemos en el moderno metadrama.

En el caso del teatro español, el procedimiento tiene una de sus primeras manifestaciones conservadas en la comedia inédita *Los naufragios de Leopoldo*, atribuida al autor y representante Alonso de Morales y fechada en 1594⁴. En ella, como en muchas de las piezas breves de la época, las loas muy especialmente, o en las comedias posteriores *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega o *L'illusion comique* de Corneille, la presencia de la representación interior posee una clara finalidad defensiva y apologética de la profesión teatral. En la dramaturgia inglesa *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd, fechada en 1589, no sólo sentaba las bases genéricas para las tragedias de venganza posteriores del teatro isabelino, sino que ofrecía también uno de los primeros y más complejos tratamientos del recurso, del que hallaremos ecos en *Hamlet*, al resolver el conflicto a través de una representación teatral en la que los mismos culpables encontrarán la muerte. En estas recreaciones tempranas se encuentran presentes ya las dos orientaciones con que hallaremos desarrollado el procedimiento en las obras posteriores: como exhibición de la trastienda del teatro y sus profesionales, con la intención de dignificarlos frente a sus acusadores, y como vía de indagación y conocimiento de la realidad, representada ésta en la obra principal, a través de la ficción intensificada que supone la pieza interior. Tanto Shakespeare como Cervantes

[3] Bruce Wardropper y Everett W. Hesse aplicaron las ideas de Abel al teatro de Calderón. B. Wardropper (1973) "La imaginación en el metateatro calderoniano", *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*, II, Madrid, pp. 613-629. E. W. Hesse (1977) "El arte del metateatro en *La vida es sueño*", *Interpretando la comedia*, Madrid, Porrúa.

[4] Morales, *Los naufragios de Leopoldo*, en *Comedias varias*, Ms. II, 46^o Biblioteca del Palacio Real, fol. 22r^o-50r^o. Véase Jean Canavaggio, ed. (1969) *Comedia de los amores y locuras del Conde Loco*, París, Centre de Recherches Hispaniques, pp. 79-85.

desarrollarán esta última vertiente, influidos, sin duda, por la difusión que experimentó en la época en toda Europa el tópico del mundo como teatro⁵.

Aunque la cronología de las obras dramáticas de Cervantes no es tan ajustada como la de Shakespeare, es muy posible, siguiendo la periodización que ofrece Jean Canavaggio⁶, que *Los baños de Argel*, escrita hacia 1610, sea la primera de sus creaciones con una representación consciente en su interior. Se trata de la escenificación de un coloquio pastoril de Lope de Rueda con el que los cautivos en Argel quieren celebrar el domingo de Resurrección⁷. La representación será “humilde y cautiva”, como corresponde a la vida de estrecheces y adversidades de los cautivos.

Una vez comenzada la música del coloquio interior, el cautivo Vivanco criticará su baja calidad, intuyendo así el fracaso de todo el espectáculo:

La música ha sido hereje;
si el coloquio así sucede,
antes que la rueda ruede,
se rompa el timón y el eje (III, vv. 2130-2133)⁸.

La llegada del capitán argelino Cauralí “a ver vuestra fiesta” (III, v. 2119) ensombrece y amenaza la diversión de los cristianos. A partir de este momento, Tristán, el peculiar gracioso de *Los baños*, aprovechará la máscara de la ficción interior para dar rienda suelta a sus contenidos deseos de ataque a sus apresadores. Indirectamente y mirando siempre “de soslayo” al enemigo espectador, se referirá a él como “mora hermosa” y “discreta” (III, vv. 2159-2160). La provocación de sus punzantes pala-

[5] Para su origen y trayectoria, véase A. Vilanova (1989) “El tema del gran teatro del mundo”, *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, pp. 456-499, publicado antes en el *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXIII, 1950, pp. 153-188; Jean Jacquot (1957) “Le théâtre du monde, de Shakespeare à Calderón”, *Revue de Littérature Comparée*, 31, pp. 341-372; Linda G. Christian (1987) *Theatrum mundi. The History of an Idea*, New York & London, Garland Publishing. Aunque con menos profundidad, encontramos también el tema en E.R. Curtius (1988) *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp. 203-21, y en Federica de Ritter (1953) “El gran teatro del mundo”, *Panorama*, II, pp. 81-97. Cervantes recrea el tópico en el capítulo XII de la segunda parte del *Quijote*. Shakespeare, por su parte, hará mención explícita de él en *The Merchant of Venice*, *As You Like It*, *King Lear* y *Macbeth*. Para el desarrollo de la idea en Shakespeare, véase Frank J. Warnke, “The World as theatre: Baroque variations on a traditional topos”, *Festschrift für Edgar Mertner*, ed. B. Fabian y U. Suerbaum, München, pp. 185-200.

[6] J. Canavaggio (1977) *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires, pp. 19-24.

[7] Para las fuentes de la comedia, véase Canavaggio, op. cit., pp. 70-76 y D. Alonso (1962) “Maraña de hilos. Tema de cautiverio entre Fulgoso, Pedro Mexía, Bandello, Juan de la Cueva y Cervantes”, *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, pp. 29-42.

[8] Se sigue la edición de A. Rey Hazas y F. Sevilla, M. Cervantes (1998) *Obra completa*, Madrid, Alianza. *Los baños de Argel*, vol. 14.

bras no pasa desapercibida al capitán argelino, quien, a pesar de su escasa cultura como espectador de teatro, observa anomalías en la representación: “¿Este perro desvaría / o entra aquesto en el cuento / de la fiesta deste día?” (III, vv. 2166-2168), preguntará amenazante a los demás espectadores. Llegada la recitación del coloquio pastoril, a cargo del “pastor Guillermo”, Tristán continuará su juego de burlas y veras, interrumpiéndolo constantemente y fingiendo sentirse arrebatado por la hipérbole quejumbrosa de la ficción pastoril: “¡Vive Dios, que se me abrasa / el hígado, y sufro y callo!” (III, vv. 2179-2180), declarará. Las interferencias constantes causadas por Tristán entre la obra general y el coloquio insertado impiden que la representación siga adelante. El actor Guillermo amenaza con abandonarla: “Si es que esto adelante pasa / muy mejor será dejallo” (III, vv. 2181-2182), advierte. Tras las insistentes burlas paródicas y las reiteradas rupturas del ilusionismo dramático por parte de Tristán, el capitán argelino decidirá echarlo de los baños. Los cautivos tratarán de seguir adelante con la representación, pero el anuncio súbito de un supuesto ataque militar la interrumpirá.

En esta, probablemente, primera incursión de Cervantes en la técnica del teatro dentro del teatro, el resorte dramático es la premeditada ruptura de la ilusión dramática con claros fines cómicos. La intencionalidad de la pretendida obra caballeresca que Shakespeare introduce en su temprana comedia *Love's Labour's Lost* no es muy diferente. Fechada su composición en 1592, supone una de sus primeras contribuciones al género cómico y la obra que inicia el procedimiento del teatro interior en su producción. En el último acto los cortesanos navarros deciden ofrecer a las damas francesas una representación para su solaz: “We will with some strange pastime solace them”⁹. Determinan representar la obra caballeresca y mitológica *Nine Worthies*. De forma burlesca, el reparto inicial de los papeles de los héroes hará que sobre los simpáticos pero antiheroicos personajes navarros —un gracioso patán, un cura de aldea o un inocente paje— recaigan las grandiosas figuras de Héctor de Troya, de Pompeyo el Grande o del bélico Hércules. La pobreza de medios de esta representación, que habrá de contar sólo con tres representantes para nueve papeles, nos remite a la “comedia cautiva, / pobre, hambrienta y desdichada” (III, vv. 2114-2115) de los cautivos cervantinos. Los miedos iniciales que allí expresaba el personaje de Vivanco parecen tan fundados como los del Rey navarro ante la ridícula representación que sus cortesanos se disponen a ofrecer a las damas: “They will shame us” (V, 2, p. 193), advierte. Una vez comenzada, el gracioso Costard tratará infructuosamente de encarnar la figura de Pompeyo ante las burlas de los espectadores interiores Boyet y Berowne. Pero el paródico juego teatral llegará a su máxima expresión con la intervención de Armando, “fantasioso español”, que encarnará al personaje del épico Héctor:

[9] William Shakespeare (1978) *The Complete Works*, ed., Peter Alexander, London and Glasgow, Collins, p. 184. Las citas irán referidas a esta edición.

King: Hector was but a Trojan in respect of this.

Boyot: But is this Hector?

King: I Think Hector was not so cleantimber'd.

Longville: His leg is too big for Hector's (V, 2, p. 194).

Como el cervantino pastor Guillermo ante las continuadas interrupciones del sacristán, el desesperado Armando saldrá también de su ridículo papel para solicitar de sus espectadores la necesaria colaboración: "The sweet war-man is dead and rotten; sweet chucks, beat not the bones of the buried; when he breathed, he was a man" (V, 2, p. 194).

Tras esta primera tentativa, Shakespeare volvió a introducir el recurso metateatral en la divertida representación de la fábula de Píramo y Tisbe que llevan a cabo los personajes de *A Midsummer-Night's Dream*, fechada en 1594. De nuevo, el artificio es concebido en divertida clave de parodia. Como en las anteriores, el pretendido idealismo genérico de la ficción interior, pastoril en el caso de la comedia cervantina, caballeresco en *Love's Labour's Lost* y mitológico en el caso de *A Midsummer-Night's Dream*, será destrozado a cada paso por el contraste con la no tan idealizada realidad que representa la ficción general o marco. En estos primeros ensayos metaficcionales, tanto Shakespeare como Cervantes debieron vislumbrar ya las infinitas posibilidades que la duplicación de la ficción abría en el interior de una obra. Fragmentar y multiplicar la invención hacía que la sensación de realidad penetrara entre sus fisuras. Por contraste con la supuesta ficción interna, la obra general, en la que habitaba también un auditorio de espectadores, lograba desplazarse hacia los terrenos de lo real.

Cervantes* volvería a hacer uso del procedimiento en *La entretenida*, donde asistimos a un entremés representado por los criados de la obra. Su técnica supera la de *Los baños*. Mediante una compleja sucesión de ficciones subordinadas, la pieza exhibe los mecanismos de construcción y recepción de lo que fue uno de los problemas teóricos más importantes de la época: la conciliación entre lo admirable y lo verosímil. Pero, sin duda, será la comedia *Pedro de Urdemalas*, máxima expresión de la peculiar dramaturgia cervantina según la mayor parte de la crítica¹⁰, la que nos

[10] Ya Schevill y Bonilla, se refirieron a esta producción de Cervantes como "la más original que salió de su pluma". R. Schevill y A. Bonilla (1915-1922) *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, B. Rodríguez-Gráficas Reunidas (6 vols.), vol. II, p. 147. Canavaggio la califica como "la más fascinante de las comedias cervantinas", Introducción a su ed. de *Los baños de Argel y Pedro de Urdemalas*, Madrid, Taurus, 1992, p. 65. Para A. Rey y F. Sevilla "Pedro de Urdemalas fue el más ambicioso innovador ensayo teatral" de la dramaturgia cervantina. Op. cit., vol. 16, p. LIV.

ofrece una recreación del artificio del teatro interior más experimental y sorprendente dentro del contexto teatral español y europeo de su tiempo. La obra, compuesta según Canavaggio entre 1614 y 1615¹¹, lleva a la escena el tema mismo del teatro y sus estrechas relaciones con la realidad a través de la peculiar figura de su protagonista, tradicional urdidor de raigambre folklórica¹² que Cervantes convierte finalmente en actor, dotándolo así de una autoconciencia artística y una independencia imaginaria de tintes contemporáneos. Tras múltiples peripecias que acercan al personaje a la novela picaresca, Pedro de Urdemalas se unirá en la jornada III a una troupe de representantes. Tomará para ello el sobrenombre de Nicolás de los Ríos, actor y autor toledano llevado a la ficción por Agustín de Rojas en *El viaje entretenido*¹³, pues "... éste fue el nombre de aquel / mago que a entender me dio / quién era el mundo cruel, / ciego que sin vista vio / cuantos fraudes hay en él." (III, vv. 2822-2826). Es, por tanto, la ficción teatral, personalizada en el admirado Nicolás de los Ríos, la que permitirá a Pedro "entender" las verdades y "fraudes" del mundo. A través de su formación teatral en la compañía y de los preparativos de la obra interior que la comedia nos ofrece, asistimos también a las verdaderas y no tan ideales trastiendas de la realidad. Contemplaremos, junto a los reversos de la ficción teatral, las tendencias adúlteras e incestuosas de un Rey que se aleja por completo de cualquier noción de arquetipo ideal, la poco ejemplar trayectoria de su protagonista femenina Belica y, en fin, las azarosas arbitrariedades y falsedades que rigen el mundo. El decoro, sustento esencial de los principios estéticos imperantes en los géneros clásicos, hace aguas ya en esta comedia de rasgos contemporáneos a medida que su protagonista adquiere conciencia de su propia naturaleza ficcional.

También Shakespeare había hecho que su personaje Hamlet recurriera a la ficción dramática para revelar la verdad oculta en la corte danesa, más teatral en su realidad que la representación interna que contemplan sus personajes. El procedimiento del teatro dentro del teatro en ambas producciones no es ya, por tanto, un artificio de carácter episódico, paródico y sin implicaciones profundas en la naturaleza ficcional de la obra, como ocurría en los casos anteriores, sino que pretende alterar sus cimientos más profundos. Y es que tras la técnica, ya experimentada, del metateatro, en estas creaciones late con nueva luz y trascendencia el viejo tópico clásico del

[11] J. Canavaggio, Introducción a su ed., p. 50.

[12] Para la ascendencia del personaje, véase A. Cotarelo (1915) *El teatro de Cervantes*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, pp. 391-392; R. Schevill y A. Bonilla, op. cit., vol. VI, pp. 137-143; y J. Canavaggio, *Cervantes dramaturge*, p. 121 y ss., e Introducción a su ed. p. 50 y ss.

[13] Sobre su figura, véase H.A. Rennert (1909) *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, Dover Publ., pp. 571-572, y E. Asensio (1973) "Entremeses", *Suma Cervantina*, J.B. Avallé Arce y E.C. Riley, eds., London, Tamesis Books, pp. 171-197 (p. 183).

theatrum mundi, que veía en las mentiras del teatro un espejo fiel de las de la realidad y, en consecuencia, un modo eficaz y alumbrador de comprenderla.

Pero, si bien la fórmula de la representación interior es ya tanto en *Hamlet* como en *Pedro de Urdemalas* un procedimiento clave no sólo para la estructura, sino también para el contenido temático o filosófico que sugieren, en la obra cervantina asistiremos, además, a una nueva y genial vuelta de tuerca en las posibilidades técnicas del recurso. Tras asistir a los preparativos de la representación en la que Pedro de Urdemalas habrá de debutar como actor profesional, el auditorio, compuesto por los reyes y sus cortesanos, abandonará el escenario. La obra, por tanto, no tendrá lugar sobre las tablas. Pedro se dirige entonces al público real, “vuestas mercedes”, para anunciar que la puesta en escena se hará “allá dentro”, de forma privada. Quedaremos emplazados así hasta “mañana” para contemplar la representación:

Pedro: Ya ven vuestas mercedes que los reyes
aguardan allá dentro, y no es posible
entrar todos a ver la gran comedia
que mi autor representa, que alabardas
y lancineques y frinfón impiden
la entrada a toda gente mosquetera.
Mañana, en el teatro, se hará una,
donde por poco precio verán todos
desde el principio al fin toda la traza,
y verán que no acaba en casamiento,
cosa común y vista cien mil veces (III, vv. 3160-3170).

Para la mayor parte de la crítica la representación que se nos oculta sería *La entretenida*, donde Cervantes, como haría también Shakespeare en *Love's Labour's Lost*, truncaba el ortodoxo final del género cómico al introducir un desenlace “sin casamiento”. Sin embargo, también sería posible, como supone S. Zimic, que este sorprendente final sugiriera la representación de la propia obra que los espectadores reales acaban de contemplar, o leer, en un original acto de ficcionalización especular e interna¹⁴.

Ya en el final de *La gran sultana* asistíamos a un artificio técnico muy similar. El personaje cómico que encarnaba Madrigal despedía la comedia expresando a los espectadores reales de ésta sus deseos de componer y representar –con “el mismo

[14] S. Zimic (1977) “El gran teatro del mundo y el gran mundo del teatro en *Pedro de Urdemalas* de Cervantes”, *Acta Neophilologica*, X, pp. 55-105.

personaje / allá que hago aquí” – la historia que concluía¹⁵. Al planear una obra que coincide exactamente con la que toca a su fin, Madrigal nos habla desde fuera de la ficción para revelarnos lo que ya sabemos: su decisiva artificialidad. Recordemos que también Shakespeare hará a Puck despedir la metateatral *A Midsummer-Night's Dream* con palabras que devuelven la fábula a su verdadera condición de creación imaginaria:

If we shadows have offended,
think but this, and all is mended,
that you have but slumb' red here
While these visions did appear.
And this weak and idle theme,
No more yielding but a dream (V, 1, p. 222).

Se trata, en realidad, de gestos visionarios de la aspiración al distanciamiento estético que ha caracterizado al arte de nuestra época.

En los finales análogos de *Pedro de Urdemalas* y *La gran sultana* Cervantes llevó al límite las posibilidades del artificio al concebir en ambas escenas sendas obras que quedaban allí insertadas por su ausencia. Se trata, por tanto, de un asombroso teatro fuera del teatro que logra otorgar a la obra marco, que constituye ahora la totalidad, una verosimilitud insospechada, por contraste con la supuesta ficción interna que no se ofrece. En ambos casos, además, Cervantes da forma a lo que hoy concebimos como obra abierta. Como en las producciones más experimentales del siglo XX, en estas dos obras se requiere ya nuestra participación como receptores para la reconstrucción de una ficción sin fórmulas y con múltiples realizaciones potenciales¹⁶.

[15] Madrigal: ... Y aun pienso,
pues tengo ya el camino medio andando,
siendo poeta, hacerme comediante
y componer la historia desta niña
sin discrepar de la verdad un punto,
representando el mismo personaje
allá que hago aquí. ¿Ya es barro, Andrea,
ver al mosqueterón tan boquiabierto,
que trague moscas, y aun avispas trague,
sin echarlo de ver, sólo por verme? (III, 2913-2922).

[16] Umberto Eco caracteriza la obra abierta como “estructuras que requieren una particular participación autónoma del gozador, a menudo una reconstrucción, siempre variable, del material propuesto, refleja una tendencia general de nuestra cultura hacia procesos en que, en vez de una esencia unívoca y necesaria de acontecimientos, se establece un campo de probabilidad, una ‘ambigüedad’ de situación capaz de estimular actitudes de acción o de interpretación siempre distintas.” U. Eco (1965) *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Barcelona, Seix Barral, p. 87.

Pero aún las producciones coetáneas de ambos dramaturgos habrían de ir más allá en la investigación de las posibilidades del procedimiento. En su última obra dramática, *The Tempest* (1612), Shakespeare halla la fórmula que le permite la introducción de una pieza sin existencia objetiva en el interior de la general. El personaje de Próspero, considerado tradicionalmente la encarnación ficcional del propio Shakespeare, convocará sobre la escena una incorpórea mascarada de tema mitológico. Tras la onírica pieza interior Próspero parece desvelar las dudas que atormentaban a Hamlet y la incertidumbre que habitaba tras la ambigua representación con que el príncipe quería escudriñar las verdades de lo real: nada hay tras esta escenificación etérea que nos ofrece el mágico personaje; nada hay tampoco tras lo que suponemos la realidad, nos dirá Próspero en su famoso parlamento:

... these our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air;
And like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd towers, the gorgeus palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on (IV, 1, p. 21).

En el entremés *El retablo de las maravillas*¹⁷ Cervantes elabora una recreación similar del procedimiento al concebir toda la obra en torno a una pieza inexistente, pues las figuras convocadas por Chanfalla y Chirinos que los espectadores fingen o creen ver no existen. La ambigüedad y capacidad de sugerencia del breve entremés lograba ampliarse así hasta límites insospechados. De este modo, y suprimida la materialidad de la obra insertada, las fronteras entre lo real y lo ilusorio, evidenciadas en la distancia entre los actores de la pieza interior y los espectadores de la general, quedarán también eliminadas. Con fechas muy aproximadas de composición y, a pesar de la distancia que separa el lirismo imaginativo de *The Tempest* de la comicidad entremesil de *El retablo*, tanto Shakespeare como Cervantes plasmaron en estas obras de madurez las posibilidades últimas y profundas que el recurso de la obra interior encerraba para el teatro y su reflexión artística y filosófica.

La evolución, fruto de la experimentación incesante de ambos creadores, que evidencia el recurso de la representación dentro de la representación en sus obras

[17] Los entremeses son fruto de la madurez creativa de Cervantes. E. Asensio sitúa su composición o refundición final entre 1610 y 1614. E. Asensio, op. cit., p. 172.

deja al descubierto la gran transformación genérica que sufrió el teatro y la propia historia de las ideas estéticas en la época. Aún *Los baños de Argel*, *Lost's Labour's Lost* o *A Midsummer-Night's Dream*, donde el procedimiento posee un mero carácter ocioso y episódico, se ajustan a los principios genéricos de la comedia clásica, con el decoro como eje vertebrador de una voluntad clara de estilizar idealmente la realidad. Con mayor protagonismo, el recurso es en *Hamlet* y *Pedro de Urdemalas* una vía compleja de reflexión en torno a los límites entre lo ilusorio y lo real, un modo de conocimiento y de adquisición de una conciencia propia por parte de sus dos protagonistas y, sobre todo, un instrumento eficaz de desestabilización genérica. Pero, si *Hamlet* se desviaba de los principios absolutos de la tragedia clásica y poco hay ya en *Pedro de Urdemalas* de los de la comedia, en *The Tempest* Shakespeare elabora una creación personalísima y mucho más esquiva a las fórmulas genéricas heredadas. A través de la escenificación etérea que ofrece Próspero, como a través de la obra inexistente de *El retablo* cervantino, asistimos a la relativización de los rígidos criterios estéticos e ideológicos dominantes de la época y la exhibición sobre las tablas de la propia condición ficcional de la obra y de la realidad misma. Nos hallamos, en definitiva, ante obras a caballo entre una concepción genérica de raigambre clásica y unos impulsos modernizadores que cristalizarán en el moderno metadrama. El potencial de relativización que el recurso del teatro interior contenía debió jugar, sin duda, un papel importante.