

Teatro, metateatro y teatro dentro del teatro en dramas de Enciso Castrillón, García Gutiérrez, Asquerino y Medel (siglo XIX)

David T. Gies
University of Virginia

Desde tiempos de los antiguos romanos hasta nuestros días, el metateatro ha sido una técnica empleada por dramaturgos para comentar *sobre* el teatro desde *dentro* del teatro. Son conocidos los ejemplos de Plauto, Aristófanes, Shakespeare (con su famoso “*All the world’s a stage*”), Calderón, Lorca y un sinfín de escritores que confundieron (intencionadamente, claro está) el mundo teatral con la “realidad” del mundo vivido.

Como se sabe, el metateatro —término inventado por Lionel Abel (1966)— se emplea para describir un drama

cuya técnica principal implica la idea de que la realidad es solo una representación dramática y las personas reales son como personajes de un teatro... El uso del metateatro revela la intención del dramaturgo de hablar de teatro, de sus técnicas y funcionamiento, que se convierten momentáneamente en un tema dominante [...] En suma, el espectador asiste a una apología de la expresión teatral, en la que se hace constar del modo más expresivo el conjunto completo de sus recursos y referentes formales: comediantes, actores, director, tramoyistas... (<https://glosarios.servidor-alicante.com>)¹

Carlos Arturo Arboleda confirma esta definición al insistir en que “La obra metateatral sería entonces una obra reflexiva, una obra en la cual se reflexiona acerca del teatro-objeto, un teatro sobre el teatro” (Arboleda 1991: 23).

En otro lugar me he acercado al tema (Gies 2008a y 2008b) para comentar un proceso que captó la atención no solo de los dramaturgos del siglo XIX español sino también del público que frecuentaba los coliseos de la época. En muchas obras se juega entre un “dentro” y un “sobre”; es decir, un teatro “dentro” del teatro pero también un teatro “sobre” el teatro. En el estudio arriba mencionado, cité al merecidamente olvidado autor, D. Eduardo de Lustonó, cuyo galán D. Luis confiesa que “Es monstruosa, es formidable / la afición que va reinando / entre pequeños y grandes / por las cosas del teatro”. Ya sabemos que el siglo XIX se obsesionó por el teatro en general (ver Gies 1996); ahora reconocemos que el siglo también se obsesionó por el teatro sobre el teatro. Surge, entonces, una pregunta: ¿Por qué? ¿Por qué tanta especulación, tanta obsesión, tanto comentario sobre el teatro dentro del mismo teatro? La respuesta parece

¹ Ver también Fischer y Greiner (2007), Hornby (1986), Hubert (2008), Jernigan (2008), Paillard y Milanezi (2021), Slater (2002) y Thacker (2022).

ser fácil: Porque, como he escrito antes, “el teatro sirvió tanto como un espejo de los triunfos y fracasos de la sociedad decimonónica, como de pantalla en que se proyectaban sus deseos y angustias más profundos” (Gies 2008a: 243).

En este trabajo me interesa el tema del metateatro en varias obras españolas, especialmente en dramas de Félix Enciso Castrillón, Antonio García Gutiérrez, Luis Mariano de Larra (hijo del autor de *Macías*), Eusebio Asquerino, y Ramón Medel, encontrándose los tres primeros entre los dramaturgos más cotizados y aplaudidos de su época (es decir, de mediados del siglo XIX). Este es un período que experimentó cambios fundamentales en el modo de ser, de verse y de comportarse una sociedad en vías de una compleja modernización; cambios que revelaban, en palabras de Jesús Cruz, “la ansiedad de las clases medias españolas ante los desafíos de la modernidad” (Cruz 2014: 35; ver también Fernández Sebastián y Capellán de Miguel (2005) y Frost (2008)).

Naturalmente, la angustia sufrida durante el siglo XIX —brillantemente expresada por los escritores que años más tarde se llamaron la Generación del '98— no fue un fenómeno que brotó de repente, de la nada, a finales del siglo. Como expresa Ciriaco Morón Arroyo,

España preocupa de manera continua desde que Olavide, Cadalso, Forner, Jovellanos y otros ilustrados hicieron su cruzada de modernidad a través de la educación. A partir de estos hombres, la atención no decrece: afrancesados, Cortes de Cádiz, liberales exiliados, Larra, desamortización y persecuciones religiosas, las discusiones sobre el krausismo, el darwinismo y las ideas políticas que conducen a la Revolución de 1868, son hechos relacionados con discusiones enconadas sobre la España ideal. (Morón Arroyo 1996: 10)

Me pregunto si podemos detectar en las obras que pienso comentar algunas notas, aun que sean ligeras, de esos hechos, de ese cambio, o si podemos percibir ecos (o quizás, mejor dicho, anticipaciones) de aquella angustia tan profundamente sentida por los intelectuales de la época.

En *Hamlet*, Shakespeare sugiere que el trabajo del actor consiste en funcionar como un espejo que ilumina la naturaleza (la realidad); es decir, el desafío es captar la verdad mediante el empleo de la ilusión. El público necesita (debe) verse reflejado en lo que pasa en el escenario. Esta es la postura del cuáquero James Morton en la comedia de Scribe traducida por García Gutiérrez en 1835, *El cuáquero y la cómica*, cuando declama: “Yo te lo diré: yo que no sé engañar ni fingir, te diré la verdad” (Scribe 1835: 39). ¿Es esto lo que intenta hacer el teatro? “¿Decir la verdad?”.

Eso dicho, no vamos a buscar (ni, por ende, encontrar) mensajes secretos ni largas intervenciones en clave que revelen profundos comentarios políticos ni sociológicos en estos

dramas. No hay gatos encerrados ni secretos escondidos que tengamos que descifrar. Pero sí vamos a poder discernir sugerencias, palabras y conceptos sugestivos que enlacen las palabras emitidas en los interiores de los teatros con los tumultos y acontecimientos que marcan la historia española del siglo XIX.

Un primer ejemplo, en anticipación de mi tesis. Año 1832. Enciso Castrillón produce una zarzuela titulada *Los enredos de un curioso* para celebrar el nacimiento de la Infanta Fernanda, segunda hija de Fernando VII y María Cristina. Una primera lectura revela una sencilla comedia de enredos, de las muchas que se habían escrito desde el Siglo de Oro. Don Manuel “prepara con gran secreto / una función” (Enciso Castrillón 1832: I, 1), reacio a revelar el propósito, ni a sus amigos ni a su familia. Habla de sus planes, de su falta de confianza en el futuro, de lo inestable que puede ser su situación económica si pierde dinero con la función. Sería un acto de atrevimiento (o quizás de tontería) interpretar sus comentarios exclusivamente en clave política, porque no lo son; sin embargo, estamos en el año 1832 y el público no puede evitar establecer conexiones con comentarios como el siguiente:

Me acuerdo
que yendo yo a estudiar
latín, cuando, chiquituelo,
me dieron unos azotes
por un futuro imperfecto,
y desde entonces acá
los futuros aborrezco. (Enciso Castrillón 1832: 35)

Responde su amigo: “Pues vaya el tiempo presente / del verbo dar” (Enciso Castrillón 1832: 35). El juego de palabras es doble e innegable. Pero es más: si la verdad de su función se revela temprano, su función “se convierte en un infierno”. Detrás de estas palabras —“un futuro imperfecto”— es imposible no detectar la ansiedad de un pueblo que sufre un rey debilitado (se enferma gravemente en septiembre y muere en octubre de 1833) y una sucesión nada estable (la promulgación de la Pragmática Sanción Real en 1830 aseguró la posibilidad de una mujer heredera, pero también aseguró un período de largas guerras iniciadas por el hermano del rey). “Os encontráis en un caso / crítico” (Enciso Castrillón 1832: 47). Así es: “un futuro imperfecto”. Pedro subraya la incertidumbre de su situación y de la de su nación:

Muchas veces el que aguarda
tener un rato muy bueno,
encuentra como la zorra
en vez de gallina, un perro.
Ay, qué chasco se lleva aquel hombre
que no puede lograr su deseo;

mas paciencia, que a chascos como este
muchas veces estamos expuestos. (Enciso Castrillón 1832: 92)

Según Manuel, “El tiempo lo aclara todo”; a lo que contesta Juana: “Eso ninguno lo niega; / pero también hay secretos / que cuando el tiempo los llega / a descubrir no hay remedio” (Enciso Castrillón 1832: 95).

No quiero exagerar mi tesis, ni buscar agujas en un pajar. Por eso, veamos otros ejemplos. Más directo es el enlace entre el teatro y el mundo exterior en una comedia traducida por el autor del famosísimo drama romántico, *El trovador*. En *La ópera y el sermón*, traducida “libremente” en 1843 de un original francés, aparece un collar enjoyado, uno de “esos objetos que halagan comunmente la vanidad mujeril, [pero] no tienen para nosotras ningún valor” (García Gutiérrez 1843: I, 4), un objeto que se convierte en prisma por el que el autor estudia cuestiones como la estabilidad económica, las relaciones de género, el estatus social y la integridad artística. Uno de los actores convence al sacerdote de que “¡Esta escena será una lección moral para las damas de la corte, y quién sabe si tendréis la dicha de convertirlas!” (García Gutiérrez 1843: 20), confundiendo así el mundo de la farándula con el mundo real. La metateatralidad se extiende cuando el actor Jelyotte convence al teólogo Claudio de que un sermón puede tener más impacto leído en el teatro que en la iglesia. El mundo exterior y el mundo interior se confunden en el momento en que Jeylotte sale vestido de abate y Claudio cree que es el Abate Poupin; la fusión (y confusión) sigue porque otro actor se parece “al portero de la Iglesia de San Eustaquio” (García Gutiérrez 1843: 23). Y justo en ese momento, llega el Rey y comienza la función. Nos cuenta Claudio que el sermón ha tenido gran éxito: “Todo el concurso, y S.M. y la familia Real, han llorado” (García Gutiérrez 1843: 27). Claudio escribe, “sermones que se predicán por la tarde, y óperas que se representan por la noche” (García Gutiérrez 1843: 27). Según esta lectura, la Iglesia es otro sitio para la *performance* teatral. Así, García Gutiérrez juega con los límites (y peligros) de la metateatralidad —en la iglesia, en el teatro, en la calle—. El Rey, al descubrir que Claudio es capaz de escribir tanto sermones como comedias, le premia con el puesto de bibliotecario. “*All the world's a stage...*”

Un año después (1844), uno de los títulos más famosos del periodista Larra (‘Yo quiero ser cómico’) se transforma en una comedia titulada *Quiero ser cómica*, “arreglada a la escena española” por Carlos García Doncel y Luis Valladares y Garriga. Aquí, es la fluidez de identidades, *roll playing*, y la construcción de un estatus social lo que nos interesa, además de una serie de divertidas referencias metaliterarias —por ejemplo, cuando la criada saca un traje que llevará un actor para “la comedia nueva de ese fraile que hace versos ... ya sabe ucé, Toso

o Tieso...” [será Tirso] (García Doncel y Valladares Garriga 1844: 6)—. En esta comedia, las identidades falsas o escondidas son metáforas de la falsedad de la humanidad, las mentiras de una sociedad obsesionada por el estatus. La dama joven, Bernarda Ramírez, se ha transformado primero en Anastasia (García Doncel y Valladares Garriga 1844: 10), luego en doña Leonor Arredondo (“mujer de un empleado en la Covachuela”, García Doncel y Valladares Garriga 1844: 13) y por último en don Felipe de Hierro (estudiante de la Universidad de Alcalá, García Doncel y Valladares Garriga 1844: 25), confirmando así que “máscara” y “realidad” —teatro y sociedad— son dos conceptos fluidos y abiertos a una continua transformación.

Dos de los dramaturgos más cotizados y polémicos de mediados del siglo son los hermanos Eusebio y Eduardo Asquerino. En otra parte he analizado el escándalo de su drama hiperpolitizado, *Espanoles sobre todo* (1844) (“Rebeldía y drama”). Aquí se trata de una comedia (“drama original”) de 1848, titulada *La gloria del arte*. Aunque se ubica en pleno siglo XVIII, reinado de Fernando VI, se trata de un país débil y conflictivo, con obvios paralelismos con la España del momento. Como declama Farinelli, el protagonista: “De España el triste destino / en buenas manos está: / como los conozco ya / sus proyectos adivino. / De intentar capaces son / que abdique el rey” (Asquerino 1848: 13); pensamiento repetido por la hermana del monarca, cuando observa que “intrigas miro formarse, / y a la Francia agitarse / para saciar su ambición. / Doña Isabel atropella / por todo; porque ambiciona / para su hijo la corona, / y la regencia para ella” (Asquerino 1848: 16). La metateatralidad llega a ser una forma de recordatorio de la situación política presente; como el actor puede llevar máscara para ocultar su identidad, el político también “representa” una realidad. “No me aduléis; porque sé / lo que vale el hombre que / tiene dos caras” (Asquerino 1848: 30-31). En esta obra, el arte es el medio por el cual se solucionan (o se intentan solucionar) los problemas sociales y políticos del reino; es, según los Asquerino, exactamente lo que debe hacer el teatro, durante el período que Jesús Cruz llama “la convulsa construcción del Estado liberal” (Asquerino 1848: 16)².

Ese estado liberal estaba en crisis en 1848, y la cuestión de las alianzas internacionales dominaba el discurso parlamentario (ver Carr 1966: 231-242)³. La competición entre los ministros de Francia y de Inglaterra, y su influencia sobre la política española produjo, en palabras de Carr, “*acute ministerial instability*” (Carr 1996: 241), inestabilidad que los

² “Practitioners of metatheater, in whatever time and place, have at least a few things in common. One is the sense of a link between the theater and the world, or in the immediate context, the actors and the audience. Rather than mimetically representing the 'real' world, metatheater calls into question accepted notions of that reality, stressing instead the world's theatricality” (Witt 2013: 14).

³ “Confronted by the permanent sedition which imperilled constitutional rule as he understood it, Narváez easily abandoned the liberal promises with which he began his ministries in 1844 and 1847” (Carr 1966: 239).

hermanos Asquerino percibieron con su acostumbrada perspicacia política. El rey Fernando VI, en esta obra, es consciente de la presión extranjera:

Callad; no sigáis:
aunque al rey de Francia estimo
decidle que en los asuntos
de mi reino no permito
que los extraños se mezclen
[...]
que no he de comprometer
mis pueblos que son mis hijos
en una guerra sin fruto
para ellos [...] (Asquerino 1848: 47)

Pero el arte salvará al reino: “¡Noble artista! Vuestra fe / me da tanto aliento, que / triunfante me creo ya” (Asquerino 1848: 58)⁴. El argumento de *La gloria del arte* es análogo a la situación (la angustia) de la nación española en 1848, siempre dentro de una técnica metateatral que no ofrecía la menor duda sobre el siglo al que estaba refiriéndose en realidad el autor.

Para mi último ejemplo, he elegido unos versos de la comedia en un acto de 1847, *Una actriz improvisada*, en la que el tema del teatro/metateatro y el tema de la ansiedad de ser mujer a mediados del siglo convergen. La obra, producto de las plumas de Ramón Medel y Víctor Balaguer, que juega con la intertextualidad (referencias al *Trovador*, *Catalina Howard*, *El sí de las niñas*, Tirso, Lope), el acto de representar y la ilusión creada por esta “actriz improvisada”, revela el malestar de ser una mujer soltera en un mundo patriarcal. Adela es incapaz de articular sus propios pensamientos delante de su pretendiente Leandro, que manifiesta su queja hacia quien “con relaciones de dramas / a mis frases contestó, / eludiendo decisiva / una respuesta” (Medel y Balaguer 1847: 5). Hablar así es engañar, una táctica adoptada por la mujer para cobrar protagonismo en un mundo (según los hombres) en que son meros objetos, sin iniciativa propia. La comedia tiene poca trascendencia, claro está, pero nos revela la intersección entre los conceptos de vida social y teatro, entre realidad y fantasía, entre ser y representar.

No es ninguna novedad observar que el teatro es vehículo de comentario político o repositorio de ansiedades y preocupaciones sociales. Pero las técnicas metateatrales sí pueden ofrecer otra perspectiva, otra visión más sutil y discreta, de una modernidad complicada y

⁴ En la última escena, Farinelli resume: “Que el artista debe ser / de su pueblo el luminar, / y sus virtudes cantar, / y su entusiasmo encender. / Antorcha del pueblo siendo / ir su senda iluminando, / no adormecer alhagando, sí deleitar instruyendo” (1848: 74).

conflictiva. Mary Ann Witt escribe de “*Outer and inner plays as engaging in a dialogue concerning reality and illusion*” (Witt 2013: 3)⁵. Este es el logro de los dramaturgos aquí comentados. Si es verdad lo que observó Shakespeare —“*All the world’s a stage*”— también lo es el sentido inverso de la frase: “*All the stage is a world*”; idea particularmente arraigada en la España de mediados del siglo XIX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEL, Lionel (1966): *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.
- (2003): *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*. New York: Holmes & Meier.
- ARBOLEDA, Carlos Arturo (1991): *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ASQUERINO, Eduardo y Eusebio (1848): *La gloria del arte. Drama original*. Madrid: Sociedad de Operarios.
- CARR, Raymond (1966): *Spain 1808-1939*. Oxford: Clarendon P.
- CRUZ, Jesús (2014): *El surgimiento de la cultura burguesa: Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*. Madrid: Siglo XXI.
- ENCISO CASTRILLÓN, Félix de (1832): *Los enredos de un curioso, melodrama original en dos actos, cantado por los alumnos del Real Conservatorio de Música de María Cristina a la augusta presencia de SS. MM. en celebridad del feliz alumbramiento de la Reina Nuestra Señora, nuestra escelsa protectora, y del nacimiento de la Serma. Sra. Infanta Doña María Luisa Fernanda*. Madrid: Repullés
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier y CAPELLÁN DE MIGUEL, Gonzalo (2005): “The Notion of Modernity in Nineteenth-Century Spain. An Example of Conceptual History”, en *Contributions to the History of Concepts*, vol. 1/ número 2, pp. 159-184.
- FISCHER, Gerhard y GREINER, Bernhard (eds.) (2007): *The Play Within the Play: The Performance of Meta-theatre*. Amsterdam: Editions Rodopi.
- FROST, Daniel (2008): *Cultivating Madrid. Public Space and Middle-Class Culture in the Spanish Capital, 1833-1890*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- GARCÍA DONCEL, Carlos y VALLADARES GARRIGA, Luis (1844): *Quiero ser cómica. Comedia en un acto, arreglada a la escena española*. Representada en el Teatro de la Cruz. Madrid: Imprenta Nacional.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio (1843): *La ópera y el sermón. Comedia en dos actos. Escrita en francés por M. Laurencyn. Traducida libremente por D. A. G. Gutiérrez*. Representada por primera vez en Madrid en el Teatro de la Cruz. Madrid: Joaquín Meras y Compañía.
- GIES, David T. (1993): “Rebeldía y drama en 1844: *Espanoles sobre todo*, de Eusebio Asquerino”, en *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*. Antonietta Calderone, ed. Messina: Armando Siciliano Editore, pp. 315-332.

⁵ “Practitioners of metatheater, in whatever time and place, have at least a few things in common. One is the sense of a link between the theater and the world, or in the immediate context, the actors and the audience. Rather than mimetically representing the ‘real’ world, metatheater calls into question accepted notions of that reality, stressing instead the world’s theatricality” (2013: 14).

- (1996): *El teatro en la España del siglo XIX*. Madrid: Cambridge University Press.
- (2008a): “Metateatro teatral: El teatro como tema dramático en la España del siglo XIX”, en *Estrenado con gran aplauso: teatro español, 1844-1936*. Marsha Swislocki, ed. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 243-253.
- (2008b): “El otro Larra: Luis Mariano de Larra y Wetoret, dramaturgo ‘desconocido’ de la segunda mitad del siglo XIX (con apéndice de títulos)”, en *Anales de Literatura Española*, vol. 20, pp. 241-257.
- HORNBY, Richard (1986): *Drama, Metadrama and Perception*. London: Bucknell University Press.
- HUBERT, Judd D. (2008): *Metatheater. The Example of Shakespeare*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- JERNIGAN, Daniel K. (2008): *Drama and the Postmodern: Assessing the Limits of Metatheatre*. Amherst, New York: Cambria Press.
- LAURENCYN, Mr. (1847): *La ópera y el sermón. Comedia en dos actos escrita en francés*. Traducida libremente por Antonio García Gutiérrez. Madrid: Impr. de J. Merás.
- MEDEL, Ramón y BALAGUER, Víctor (1847): *Una actriz improvisada. Juguete cómico en un acto, original y en verso*. Madrid: V. de Lalama.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (1996): *El alma de España. Cien años de inseguridad*. Oviedo: Ediciones Nobel.
- PAILLARD, Elodie y MILANEZI, Silvia (eds.) (2021): *Theatre and Metatheatre: Definitions, Problems, Limits*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- SCRIBE, Eugène (1835): *El cuáquero y la cómica. Comedia en dos actos, escrita en francés por Mr. Scribe y traducida al castellano por A. G. G.* Madrid: T. Jordán.
- SLATER, Niall W. (2002): *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- THACKER, Jonathan (2002): *Role-Play and the World as Stage in the Comedia*. Liverpool: Liverpool University Press.
- WITT, Mary Ann Frese (2013): *Metatheater and Modernity: Baroque and Neobaroque*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.