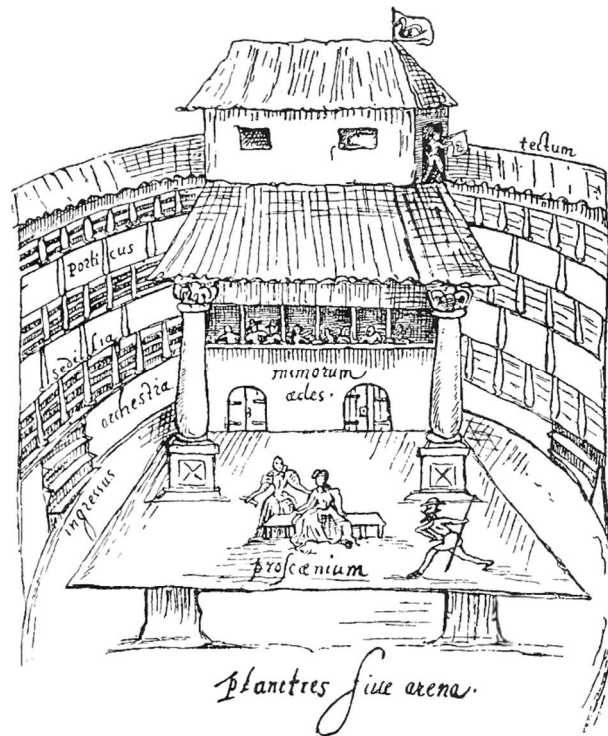


La llotja de la ficció

Algunes consideracions sobre la disposició espacial
dramàtica de les obres metateàtriques d'obra dins l'obra.



Marc Adan Jiménez

NIA: 175316

Tutor: Miquel Maria Gibert Pujol

Any Acadèmic 2019

Facultat d'Humanitats, Universitat Pompeu Fabra

Continguts:

Introducció:.....	3
Anàlisi.....	11
The Spanish Tragedy (Soliman and Perseda).....	13
A Midsummer Night's Dream (Pyramus and Thysbe).....	14
The Knight of the Burning Pestle (The London Merchant)	17
El Gran Teatro del Mundo.....	19
The Critic (The Spanish Armada)	21
Un drama nuevo (Hamlet)	22
La gavina (L'obra de Konstantin)	23
Our Town.....	25
Marat/Sade.....	31
The Real Inspector Hound.....	34
Conclusions	36
Bibliografia.....	44
Fonts Primàries	44
Bibliografia Crítica	44

Introducció:

A finals del segle XVI i principis del XVII apareixen als escenaris d'arreu d'Europa obres de teatre que no només no amaguen l'artifici de la representació sinó que fan de la pràctica teatral, un argument dramàtic. Amb un modest, immòbil o quasi inexistent arrencament escènic els dramaturgs del Renaixement anglès i espanyol presenten a la mescla de classes que formen el seu públic, complexes disposicions d'estrats dramàtics que contempen diverses realitats complementaries, coincidents i sobretot còmiques. No és fins a mitjans del segle XX¹ que s'inclouen aquest tipus d'obra sota una tradició encunyada "Meta-teatre". Les obres que s'apuntaran en aquest estudi demostren com el subgènere metateàtric d'obres de teatre dins del teatre no ha abandonat els escenaris des del seu debut, convertint-lo en una fórmula per l'èxit prou fiable. En el present treball centrarem l'interès del seu anàlisi en la disposició escèniques de les diferents capes dramàtiques i quina relació estableixen amb el públic real i el públic interpretat. Mirarem de provar la hipòtesi que vincula les realitats espacials de l'estructura dels teatres occidentals al llarg de la història amb l'auge i evolució de les obres de teatre dins d'obres.

Abans d'abordar l'anàlisi pròpiament dit, escau identificar els motius i el context de l'aparició del teatre dins del teatre. L'escena teatral de l'Europa del segle XVI estava dividida en dues exposicions; per un costat hi havia els *playhouse* i els corral de comèdia, teatres estables;² i per l'altre, la manera "a la italiana" o "caixa òptica"³ que s'assenta com la font principal d'inspiració per a l'estructuració dels teatres de prosceni fins a dia d'avui.⁴ Aquesta disposició presentava un espai escènic elevat per damunt del nivell del

¹ El primer en utilitzar aquest concepte és Lionel ABEL (1963) a *Metatheatr: A New View of Dramatic Form*, A Dramabook Hill and Wag, Nova York..

² Joan OLEZA (2017). "Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos xvi y xvii", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII, 6-33. DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.206>>:

³ COPEAU ... [et al.] (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*, [introducció per] J.A. Hormigón; [trad.] Rosa Vicente, Juan Antonio Hormigón i Agustín García Tirado, Comunicación (Alberto Corazón). Serie A; 4, Madrid, 138.

⁴ John HOLLOWAY (2010). "Chapter 1 Theatre Types", *Illustrated Theatre Production Guide*, Burlington, MA: Focal Press/Elsevier, [recurs electrònic] a <https://www.sciencedirect.com/book/9780240812045/illustrated-theatre-production-guide>

terra, on se situava l'espectador⁵, separat d'aquest per un fossat per a l'orquestra i un teló. La perspectiva de pla de visió únic creava un món d'il·lusió tallat del món real dels espectadors, encaixat amb un decorat que apareix com una projecció plana sobre el teló obert. Leon Batista Alberti a *De re aedificatoria* publicada pòstuma al 1485, recomanava la ubicació davant de l'edifici escènic de dues o més columnates de forma tal que *semblin cases*: sintetitza així l'escena arquitectònica clàssica, de la què es conserva la porta regia, *decorada com els temples*, i la necessitat de donar a la representació teatral una aparença més real i funcional; doncs aquelles cases havien de representar els estatges dels protagonistes. Distingeix així l'escena dels gèneres tràgic i satíric; pel darrer contempla un fons amb arbres i monticles i altres parts agrestes similars.⁶ L'escenografia estava directament relacionada amb la idea de perspectiva -de projecció urbana en el cas de les comèdies i les tragèdies; campestre, en el de les pastorals.⁷ La idea de perspectiva del Renaixement europeu, especialment valorada per pintors i arquitectes, donava als problemes matemàtics en funció del objectiu artístic, que no era tant la reproducció d'un espai donat, sinó la relació fenomenal que havien d'entaular amb l'observador. Al parlar de la capacitat que té la perspectiva de procurar una distància simbòlica entre els homes i les coses, ofereix la següent lectura: “La historia de la perspectiva puede, con igual derecho, ser concebida como un triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como un triunfo de la voluntad del poder humano de anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo, o, finalmente, como la expansión de la esfera del yo”. La reflexió sobre la significació simbòlica de la perspectiva és especialment pertinent a la pràctica teatral, tot i que no escapa a altres disciplines que també requereixen d'un sistema de representació que alterni els codis entre el subjectivisme i l'objectivisme.⁸

⁵ Jaume BATISTE, (1991). *L'Escenografia/ Jaume Batiste; esquemes de l'autor*, Taller de teatre; 7, Barcelona: La Galera, 10.

⁶ Tiziana MAZZUCATO, (2009). “Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera italiana”, *Studia Aurea*, 3, Univesitat Nacional Experimental de les Arts, Venèçuela, 145.

⁷ *Íbidem*. 162.

⁸ *Íbidem* 165 (nota al peu).

Quatre bastidors laterals a cada cantó, que deixen major separació a mesura que s'apropen al fòrum i s'allunyen de l'espectador permetien reproduir aquesta sensació de perspectiva frontal. La qüestió més important pel que fa al decorat és com de fàcilment es pot canviar l'aparença de l'escena enmig de l'obra. Als teatres petits, es podia utilitzar un sistema d'alguna manera similar a les portes corredisses. Un conjunt (*setting*) de panells es podien treure de l'escenari, revelant-hi un altre al darrere -d'aquí el nom *stage set*. Alguns teatres més grans del segle setze utilitzaven carros i uns sistemes de politges per canviar el decorat. Consistia en una sèrie de vetes tallades a l'escenari d'on sortien pals a dreta i esquerra que es movien conjuntament i sistemàtica. Aquest era el sistema previ als aparells suspesos del sostre moderns.⁹ Els bastidors amaguen tot aquest aparell de la representació, a més de l'assistència d'escena; regidor, traspunt, apuntador.¹⁰ El conjunts de planxes i ales al fòrum es convertí en una característica permanent de l'arquitectura de l'edifici teatral. Quan, a més, es va suplementar amb una peça de façana superior, nasqué l'arc del prosceni típic de la nostra era. El prosceni no només serveix com a quadre per la realització, sinó que també distancia el públic de l'escenari, permetent l'ús de dispositius mecànics que queden completament amagats dels mecenes de l'auditori.¹¹

Un dels motius pels quals la manera italiana és la forma predominant encara als escenaris d'avui pot ser degut al conjunt de tractats contemporanis que en presenten els detalls. Aquests estudis arquitectònics del segle XVI també contemplaven la disposició del públic, el que desperta l'interès principal d'aquest assaig. Sebastiano Sirlo reparteix els espectadors a la càvea segons la seva naturalesa social de la següent manera en el seu "Tractat sobre els escenaris" inclòs en *El segon llibre (Libro II, Di prospettiva)* de 1545; justificat per raons de comoditat, hi ha menys graons a pujar i més fluïdesa de l'espectacle, les llotges dels més nobles se situen als peus de les grades, als límits del sòcol; les primeres grades estan assignades a les dones, segons el seu rang; després, els homes menys nobles y successivament la resta dels espectadors.¹²

⁹ HOLLOWAY, *Op. Cit.*, 5

¹⁰ BATISTE, *Op. Cit.*, 10

¹¹ HOLLOWAY, *Op. Cit.*, 5.

¹² MAZZUCATO, *Op. Cit.*, 148.

No abans del segle XVII apareixen les covees en forma de ferradura, que ofereixen una corba més oberta i més propera a la mitja circumferència. Les tribunes elevades i reservades als prínceps (el *exagerato pulpito* que descriu Pellegrino Prisciano) van ser també substituïdes per estructures superposades darrere o als costats de l'auditori, encep al sostre i les parets, fins arribar a quatre o més nivells d'altura. Aquests balcons (lloges), dividits en sí mateixos en petits compartiments privats, van ser una solució constant en els edificis teatrals a partir de la dècada dels cinquanta, i van permetre contenir a un major nombre d'espectadors, doncs va ser només fins aquest moment que els teatres varen adquirir novament el seu sentit d'espai per a les masses. La denominació *teatri a palchetti* és sinònim de *teatro all'italiana*; fa referència concretament a les tipologies arquitectòniques de l'escenari i de la sala que definiren l'estructura dels teatres estables, i no pas tant a les altres accepcions amb les que freqüentment s'invoca el terme *all'italiana* per investir el teatre de valors simbòlics o culturals. La solució *balconada* constitueix, en sentit ampli, l'aportació estructural més rellevant que encara es conserva a l'actualitat.¹³

L'escena italiana però, no va conquerir els teatres anglesos ni espanyols, que es decantaren per una estructuració pròpia i més similar entre elles. És en aquest tipus d'escenari en el que apareixen les obres de teatre dins del teatre més antigues i les primeres del nostre anàlisi. A Espanya es van construir teatres estables com a Anglaterra, que trencaven amb la concepció cortesana del teatre de sala o amb la religiosa de l'escenari múltiple. A Anglaterra es van llevar de nova planta, a Espanya es van adaptar a partir de *corrales* prèviament existents, per agregació d'espais, o bé es van construir també de nou. A Anglaterra eren rodons o poligonals, a Espanya els havia de diverses formes, rectangulars com els madrilenys de la *Cruz* o el *Príncipe*, vuitavats o semicirculars com la *Casa de la Olivera* o el *corral de Córdoba*, el·líptics com el de la *Monteria de Sevilla*. A Itàlia la construcció més característica era el teatre de sala, d'arquitectura classicista, d'escenari en perspectiva i de gust ornamenta cortesà, en la línia del *Olímpico de Vicenza*, del teatre de *Sabbioneta* i del *Farnese de Parma*. L'*Hôtel*

¹³ *Íbidem*, 157.

de Bourgogne, a París, va ser eminentment teatre de sala amb escenari múltiple, medievalitzant, mentre que el del *Marais*, l'únic que podria parèixer el corral espanyol, nasqué de l'adaptació d'un *jeu de paume*, i el *Palais-Cardinal* va ser una sala a la italiana. A Espanya i a Anglaterra, l'escenari d'aquests teatres construïts de nou és nuu, sense *frons scenae*, sense arc de prosceni, sense espai pels bastidors de perspectiva. Nuu i polivalent, pot significar qualsevol espai natural, urbà, militar o palauà. Disposa de dos o tres nivells d'alçada i el seu escenari es una plataforma elevada i envoltada pel públic per tres dels seus costats, almenys en els nivells de galeria i estances. La representació es realitza amb la llum diürna. L'aforament sobrepasa normalment els mil espectadors i pot superar els dos mil. El pati, tret en algun cas molt especial, com la segona *Olivera* o el *Cockpit*, està a la intempèrie, protegit solament per un tendal a l'estiu. El públic és socialment diversificat, potser una mica més a Espanya, per la major presència de noblesa, tot i que la major proporció dels assistents sembla correspondre a la classe mitjana de cavallers, eclesiàstics, estudiants i encarregats d'administració. És un escenari que dóna l'esquena a les elaboracions escenogràfiques dels arquitectes italians, i amb aquests mateix gest es pronuncia per una poètica no classicista.¹⁴

El teatre isabelí anglès va atorgar als seus espectadors, ciutadans "privats" un tast de publicitat, referent a allò públic, fins aleshores reservat a un reduït nombre de privilegiats. L'accés a l'espai públic, el ser una persona pública, és el que distingia les classes socials més altes.¹⁵

Els Públics als primers anys de la Modernitat podien augmentar i reformar l'esfera pública perquè eren capaços d'introduir i incrementar el nombre de persones "privades" a l'espai públic, el discurs i l'acció amb la invitació a participar en formes d'associació que pertanyien a ambdós públic i no públic -públic en el sentit de estar obert als estranys i orientat, si escau, a qüestions polítiques; i no públic del sense propòsit de la dimensió política i per la seva distància envers el que contava com a discurs i acció pública real a

¹⁴ OLEZA *Op. Cit.*, 30-31.

¹⁵ Paul YACHNIN, (2010) "Shakespeare and the Spaces of Publicity", *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna*, Antonio Castillo Gómez & James S. Amelang (directors), Carmen Serrano Sánchez (editora), Edicions Trea, Gijón, 15.

les societats modernes primerenques, discurs i acció pública essent definides principalment per l'elit social-. Els públics del principi de la modernitat doncs eren de més fàcil accés que no pas l'esfera pública en sí. Però els públics no eren només llocs de reunió pels exclosos de la vida pública a gran escala. Prou important, els públics responien a la naturalesa excloent de la publicitat del seu temps. Aquesta resposta arribava a nivells de llenguatge i coneixement, així com a la relació entre l'espai real i el virtual. La contestació envers l'espai era prou present com per estimular queixes constants en contra del que l'*Act of the Common Council of London* anomenava "inordinate haunting of great hordes of people", als teatres. Els públics qüestionaven l'exclusivitat de la publicitat perquè retenien una aspiració envers el creixement i l'acció pública, i també perquè la seva formació es tendia a prendre equívocament com a formar part en formes de recreació, una pràctica vista com a segura niuada dins d'un sistema estable de rangs i dins de la publicitat representativa, la divisió jeràrquica estricta entre allò privat i allò públic. Els Públics tenen la capacitat de passar endins i enfora de l'estat de publicitat; i és precisament aquesta capacitat de moviment que els permet modificar l'esfera pública. Sempre que els públics i la seva formació romanguessin innovadors en termes de llenguatge, pràctica, gènere, i accés als espais públics, eren la punta de llança del canvis estructurals i ideològics a l'esfera política de la modernitat primerenca. Els primers públics moderns eren els camerinos on a la gent se'ls permetien parlar o actuar en públic, assajaven per a l'actuació de la vida pública de la Modernitat i també formaven part del procés de redefinir la relació entre la zona de la vida privada i l'obra per un costat, i l'espai privilegiat d'expressió pública i acció per l'altre.¹⁶

Els primers teatres moderns eren els llocs on els qui no eren ningú anaven a fer veure que eren algú. És en el teatre on es redefinia la relació entre allò privat i allò públic. Els soliloquis de Hamlet produeixen una espècie de publicitat dins del teatre, conjurant un sentiment i jutjant col·lectivament mitjançant l'expressió del desig d'un home de donar a conèixer el seu secret a un públic absent, un públic que, de fet, és temporalment present en el pati de butaques i a les galeries. Aquesta característica del disseny dramàtic de

¹⁶ *Ibidem*, 17-18.

Shakespeare, l'habilitat del personatge de sol·licitar una inversió emocional, deliberada, i judici amb la negociació entre el públic i el privat i, doncs, mentrestant, iniciant canvis formatius en els dos dominis, és central en la creació de l'espai públic del teatre -la transformació del lloc de recreació en una sèrie d'espais públics interconnectats-. La similitud entre els espais públics i els espais de la publicitat teatral s'identifica a la descripció de l'espai públic de Hannah Arendt en el context de la polis grega. Arendt argumenta que la gent necessita espais públics per tal de viure a la realitat i, per tant, ésser humans enlloc d'esclaus o bàrbars. Quan actuen o interactuen, els homes mostren qui són, revelen activament les seves identitats personals úniques i per tant, fan la seva aparició en el món humà. El jove Shakespeare va arribar a Londres buscant l'espai, que personifica, que hi ha entre els que actuen i parlen junts. De fet, és aquesta la història que s'explica a les seves obres, l'arc de la seva acció torna de mera violència cap a l'acció i el discurs auto-divulgador -Shylock cercant la seva venjança a judici enlloc de per subterfugi; Hamlet quan preferint el recurs de la publicitat teatralitzada al mitjà de l'assassinat; Prospero rebutjant la violència per tal de subjugar els seus enemics a una sèrie d'espectacles reveladors que culminen en una revelació espectacular de sí mateix-. I, tot i que la idea de persona pública d'Arendt és sens dubte elitista, es pot traslladar de la seva idealització de l'Atenes antiga i la jerarquia del seu treball i acció i reconeguda com la fundació ètica de la cultura democràtica política. Entendre el drama de Shakespeare en aquests termes, com a un art capaç de crear un espai humanitzant i comunitari, és començar a resseguir algunes de les línies de connexió entre el disseny dramàtic de Shakespeare i la cultura primerenca de la Modernitat, una que cultura que inclou una nova validesa de la persona privada així com el dret al seu reconeixement públic.¹⁷

Les obres de Shakespeare també mostren que l'espai públic està format sempre per una ideologia prèvia existent. Shylock no pot fer la seva aparició en el món dels humans perquè la seva pròpia actuació i paraula son menyspreats pels cristians que formen part del món públic de Venècia. I així moltes de les seves actuacions públiques i expressions

¹⁷ *Íbidem*, 18-19.

remarquen més animalitat que no pas humanitat -el mostren com un gos que borda i aixeca la pota en contra de l'estat venecià, tal com era, quan pren la oportunitat per presentar el seu cas per la defensa de la seva paternitat i virilitat ofeses-. Si Shakespeare hagués arribat a Londres buscant l'espai de la publicitat hagués trobat una ciutat inclinada a excloure a gent com ell de la vida pública. No era ni es va convertir de manera convincent en un *gentleman*, ni tampoc hagués pogut reforçar la seva legitimitat amb una ciutadania (doncs no era ciutadà de Londres). Pitjor encara, un actor i dramaturg només tenia accés transgressor a la parla o l'acció pública. Aquesta visió del seu propi art públic es registra ràpidament a la seva obra. (*Sonnet 111*).¹⁸

L'espai teatral pren el seu caràcter social de la pròpia disposició de l'estructura de l'edifici. El *Globe* presenta el que a primera vista sembla un disseny jeràrquic, amb els plebeus dempeus al pati, la classe mitjana a les galeries, i l'elit a la *Lord's Room*¹⁹ per sobre i darrere de l'escenari. Però l'ordre del teatre que pretén mostrar l'ordre social es trenca pel fet que tothom amb prou diners, sense importar el rang social, podia seure a les galeries o per sobre de l'escenari o fins i tot al propi escenari al *Blackfriar*. La jerarquia social és posada en dubte més greument per com l'estructura de l'edifici i les pràctiques de la representació i l'anar al teatre estimulen i faciliten un camp visual animat i incontrolable.

¹⁸ *Íbidem*, 10.

¹⁹ C. Walters HODGES, (1958) Fotografia, *The Globe Playhouse, 1599-1613: a conjectural reconstruction*, Ernest Benn Ltd, Londres., 11 de juny de 2019. <https://digitalcrownsnest.files.wordpress.com/2014/12/globe-handout.jpg>: "Gallery above the stage, used as required sometimes by musicians, sometimes by spectators, and often as part of the play."

Anàlisi:

En el present capítol s'anotaran i interpretaran les estratègies que alguns dramaturgs han emprat per a presentar peces de teatre d'obra dins d'obra. La selecció d'obres i autors s'ha pretès el més àmplia i completa possible per tal de definir aquest subgènere i poder extreure unes conclusions acurades. És per aquest motiu que l'aparent arbitrarietat de la tria secunda l'argumentació. No es tracta d'un anàlisi comparatiu, tanmateix és inevitable identificar influències dels autors més antics en els més moderns. Les obres s'enumeren en ordre cronològic pel bé únic de l'organització. Les peces dramàtiques de teatre dins del teatre tractades en el present treball són: *The Spanish Tragedy* (1587) de Thomas Kyd, *A Midsummer Night's Dream* (1604) de William Shakespeare, *The Knight of the Burning Pestle* (1613) de Francis Beaumont, *El gran teatro del mundo* (1655) de Pedro Calderón de la Barca, *The Critic* (1781) de Richard Brinsley Sheridan, *Un drama nuevo* (1867) de Manuel Tamayo y Baus, *La gavina* (1896) d'Anton Chéjov, *Our Town* (1938) de Thornton Wilder, *Marat/Sade* (1964) de Peter Weiss i *The Real Inspector Hound* (1968) de Tom Stoppard.

L'estudi de les tècniques metateatrals d'aquests autors s'extraurà tant de les acotacions i diàlegs, com de les seves interpretacions acadèmiques i estudis sobre la posada en escena d'algunes de les peces. Algunes obres reuneixen més estudis que d'altres que ofereixen dades paratextuals interessants per a l'argumentació general del treball. Tanmateix totes les obres seran analitzades a través d'un mateix esquema; el *Dramatic Layering* de Nathaniel C. Leonard.²⁰ L'objectiu d'aquest esquema és poder distingir clarament entre les diferents capes de representació dramàtica generades pel metateatre i altres tècniques. Aquestes capes no fan referència a l'espai físic sinó a la perspectiva del públic. La distància o proximitat és envers la realitat de l'audiència i no pas de la disposició de la representació. Així doncs identifiquem quatre capes; la platea, el locus, la meta-platea i el meta-locus. A la platea és on l'acció del drama interacciona amb el món real del públic,

²⁰ Nathaniel C LEONARD, (2018) "All 'Metatheatre' is Not Created Equal: *The Knight of the Burning Pestle*, *A Midsummer Night's Dream*, and the Navigation of the Spectrum of Dramatic Representation", *Shakespeare Bulletin*, Volum 36, Núm. 1, Primavera 2018, pp. 46-67.

el locus es caracteritza per la construcció d'un món mimètic fictici contingut. Per tant, des del punt de vista del públic, existeix una clara progressió cap a la platea, des de l'espectador fins als límits entre públic i el món de l'obra. Es continua des de la platea cap al locus, travessant la frontera entre espectador i l'espai representat del drama, i el mateix món de l'obra. Cal tenir en compte que tant platea com locus no són conceptes exclusius d'obres metateàtriques, i es poden identificar en totes les obres de teatre. Meta-locus i meta-platea amplien amb èxit un nou món a l'estructura existent del teatre dins del teatre. Així doncs les capes dramàtiques es mouen des del món de l'obra (el locus) a l'espai entre l'obra i el món de l'obra escenificada d'una representació cultural (la meta-platea) i la representació inserida en sí (el meta-locus). Aquest esquema no és limitat als quatre elements anomenat, sempre s'hi poden apilar més capes si el text demana que s'aprofundeixi en la metaficció.²¹ Per tal d'aclarir aquests conceptes és propici imaginar la més senzilla de les obres metateàtriques de teatre dins del teatre a través d'aquest esquema; una tragèdia que escenifica la representació d'una comèdia. L'escenari i el decorat primari són la platea; el pròleg i els personatges tràgics i el seu destí són el locus; el decorat de la comèdia i la disposició del seu escenari són la meta-platea i la comèdia és el meta-locus. Amb la intenció d'evitar confusions i no multiplicar les capes dramàtiques s'ha inclòs en aquest anàlisis la realitat del món de teatre, és a dir el director, l'apuntador, el públic, etc., dins dels conceptes de platea o meta-platea corresponents. Així doncs sí en una obra un dels personatges és el director, aquest s'inclou a la platea però, si un dels personatges interpreta un director, s'inclou a la meta-platea. De la mateixa manera els personatges que fan de públic en lloc de formar part del locus en el moment de la representació secundària es compten entre la meta-platea.

²¹ LEONARD, *Op. Cit.*, 53-55.

The Spanish Tragedy (Soliman and Perseda)

La primera i més antiga de les obres aquí estudiades²² de metateatre d'obra dins l'obra ja presenta una estructura de capes dramàtiques que posa a prova l'esquema de Nathaniel C. Leonard i mostra què complexa poden arribar a ser aquestes peces. Thomas Kyd ofereix a l'espectador dos moments de contemplació d'una obra dins l'obra a *The Spanish Tragedy*. Aquests dos moments alhora succeeixen dins d'una obra en sí. La quarta escena del primer acte disposa a Andrea i Venjança com a testimonis muts del que està succeint a la cort espanyola. En aquesta, Jeroni està interpretant un mim d'alt calat polític pels nobles comensals del banquet que s'hi celebra. Ja en aquesta primera escena, s'aplica el darrer comentari del plantejament teòric que ha introduït el present capítol. Andrea i Venjança, membres indiscutibles del locus des del punt de vista de l'audiència s'endinsen a la capa dramàtica de la meta-platea quan observen l'acció de la cort espanyola. Al seu temps però, no es troben al mateix nivell que els cortesans que gaudeixen de l'espectacle de Jeroni, doncs aquest per molt que ho volguessin no els podrien veure. No comparteixen la capa dramàtica amb els altres actors espectadors però des del punt de vista del públic, tots són actors que interpreten un públic, més primari o més distant. El mateix succeeix amb l'oposat, és a dir, el meta-locus. Tot i que els membres de la cort no estan interpretant un personatge dins d'una obra, sí estant sent observats per Andrea, Venjança i la platea, això és, el públic real. Si bé aquests cortesans formen part del meta-locus de l'escena, no participen del meta-locus de l'espectacle de mímica. La segona ocasió en la que Kyd disposa a escena diverses capes dramàtiques concèntriques és a la penúltima escena del quart acte. Andrea i Venjança, col·locats en algun lloc per sobre de l'escenari o potser asseguts entre el públic real,²³ contemplen amb delit com el muntatge de *Soliman and Persedea* que Jeroni ha preparat com espectacle nupcial per a les famílies reials d'Espanya i Portugal, es converteix en un bany de sang on els actors del meta-locus moren tant de forma teatral com literal. En aquest cas les fronteres entre capes són més clares i el gènere de teatre dins del teatre més evident. Es tracta d'una obra, amb títol, acció, actors

²² Richard HORNBY, (1986). "The Play within the Play", Drama, Metadrama, and Perception, Bucknell University Press, Lewisburg, 1986, 36.: "The play within the play in English Renaissance drama [...] is found as early as 1497 in Henry Medwall's *Fulgens and Luces*."

²³ José Ramón DÍAZ FERNANDEZ, (2006). "Introducción" a *Tres tragedias de venganza: teatro renacentista inglés*, Gredos, Madrid, 15.

i fins i tot escenificació; dins l'una obra. Similar a l'escena de la mímica, els cortesans es compten entre la meta-platea, però Andrea i Venjança, malgrat seguir sent personatges interpretats per actors dins d'una producció teatral, es desplacen fins el nivell de platea, ocupant llocs entre el públic real.

El text teatral ha de donar indicacions prou clares per tal que el públic pugui entendre a quina profunditat dramàtica es troba l'escena representada en cada moment. Hi ha diverses estratègies per aconseguir-ho i l'anàlisi de les diferents peces ho demostrarà. Tanmateix existeix un tret comú; la majoria de dramaturgs compensen la possible falta de decorat i estructures físiques que delimitin els espais dramàtics concèntrics amb anunciacions pròpies d'un pròleg per part d'algun personatge en el moment previ al meta-locus. Thomas Kyd no n'és una excepció:

REY. Pero ¿dónde está el anciano Jerónimo, nuestro Justicia? Él nos prometió, en honor de nuestro invitado, adornar nuestro banquete con algún magno entretenimiento. (I, iv)

La següent indicació, més explícita, professional i digne del context d'una producció teatral dins de la mateixa obra és una acotació: “Entra Jerónimo y arregla la cortina.”. El muntatge que segueix a aquesta acotació es fa evident pel públic que es tracta de *Soliman and Persedea*.

A Midsummer Night's Dream (Pyramus and Thisbe)

A Midsummer Night's Dream és una de les primeres obres metateàtriques d'obra dins l'obra que ha conquerit els escenaris arreu del món i regularment des de la seva estrena el 1604.²⁴ Atès a l'interès del present treball acotarem el seu anàlisi a l'esmena de la segona escena del primer acte, la primera escena del tercer acte i quasi el complet del cinquè acte, és a dir, la representació de *Pyramus and Thisbe* per la desastrosa companyia

²⁴ R.A. FOAKES, (1984) “The play on the stage”, *A Midsummer Night's Dream*, The New Cambridge Shakespeare, University Press, Cambridge, 12-24.

dels artesans. El context de la representació és l'entreteniment nupcial, una contextualització ja emprada per Thomas Kyd que deuria significar la situació més propícia i versemblant per a l'imaginari del públic de finals del segle XVI i principis del XVII.

En aquesta obra els personatges que interpreten a d'altres personatges en el meta-locus tenen la seva pròpia escena, la segona escena del tercer acte, per tal que revelin les seves intencions davant del públic real. Són introduïts per una acotació que els defineix per la seva professió: *Enter Quince the Carpenter, and Snug the Joiner, and Bottom the Weaver, and Flute the Bellow-mender, and Snout the Tinker and Stravelling the Tailor*. A través del diàleg d'aquests còmics l'espectador reconeix que es tracta de la primera reunió de la companyia on s'anuncia l'obra que es representarà, els personatges que interpretaran cadascú, el motiu de la representació i alguns altres detalls que afegixen a la situació còmica. Tot i tractar-se d'una escena clara del locus, el fet que estiguin discutint els detalls de meta-locus, és a dir, interpretant la ritualització teatral, els converteix des d'un punt de vista teòric en partícips de la meta-platea.

L'escena s'ha d'imaginar que succeeix a algun indret del 'poble' d'Atenes, malgrat no emprar-se cap escenificació al teatre de Shakespeare per representar-ho. En contrast amb el vers dels personatges de la cort a l'escena anterior, els artesans, tret comú del teatre isabelí, parlen en prosa. Aquesta servia de marca suficient per a diferenciar el canvi d'escena (l'acció és completament seguida) i localització, però també ens serveix per diferenciar entre la interpretació dels personatges del locus, Quince, Snug, Bottom, Flute, Snout i Starveling; i els del meta-locus; Prologue in the play of 'Pyramus and Thisbe', Pyramus, Thisbe, Wall, Moonshine, i Lion; els quals a l'hora d'interpretar utilitzen el vers. A més pot arribar a oferir una reflexió sobre la pràctica teatral. Les obres de teatre isabelines son versades, però els personatges són els que versen no els actors.

Tanmateix, no hi ha cap indicació de canvi entre actes més que la reintroducció dels "Clowns", el tercer acte arranca amb l'escena de l'assaig. L'assaig de la obra dins l'obra és un recurs còmic que desvetlla el misteri de l'art dramàtic. La broma radica en que no s'amaga el fet que totes les obres interpretades davant de públic han estat assajades,

discutides i acordades. Els malentesos entre actors i directors, disculpats en aquest cas per la naturalesa amateur de la companyia, són una realitat d'entre vestidors.

El director de la companyia d'artesans, Quince, descriu el que servirà com espai d'interpretació. Aquest recurs, veurem, és recurrent en les obres de teatre d'obra dins l'obra. Així doncs Quince descriu el que la platea hauria d'imaginar que hom esta veient:

QUINCE. Pat, pat; and here's a marvellous convenient place for our rehearsal. This green plot shall be our stage, this hawthorn brake our tiring-house, and we will do it in action as we will do it before the Duke.

A les notes referents a aquest passatge de l'edició de 'The New Cambridge Shakespeare' s'especula que "a green cloth may have been used to suggest grass, and a hanging property to suggest the 'brake' or thicket", tanmateix la pròpia descripció del que veu Quince haurà de servir per a escenificació en una producció modesta.

La nota també suggereix que Quince podria senyalar la porta d'escenari que dona als vestidors quan descriu el "tiring-house". Si això fos així, el gest implicaria una nova immersió en la relació entre la platea i la meta-platea, que compartirien un mateix espai i funció.

Puck, el component de la meta-platea al nivell més primari, reconeix entre els versos 60 i 65 formar part d'aquesta:

PUCK. What hempen homespuns have we swaggering here
So near the cradle of the Fairy Queen?
What, a play toward? I'll be an auditor,
An actor too perhaps, if I see cause.

Es tracta d'un recurs còmic metateàtric dins d'una obra en sí que tracta la representació d'una obra.

The Knight of the Burning Pestle (The London Merchant)

Una de les estratègies de representació de la meta-platea, és fer seure el públic d'actors en cadires o tamborets sobre l'escenari. L'origen d'aquesta pràctica es troba a les sales de teatre privades angleses del segle XVI, on les obres hi eren representades per actors joves davant d'un públic reduït i amb preus exclusius.²⁵ El Blackfriars Theatre²⁶, on es representaven les obres de Beaumont, seguia aquesta tradició i la sàtira a la que la present obra s'hi basava.

A *The Knight of the Burning Pestle*, Beaumont demana que la meta-platea es fusioni amb la platea des del principi de l'obra. Al llistat de personatges especifica que el Citizen, la Citizen's Wife i Rafe seguïn entre el públic, aquest públic però no és el del pavelló de butaques sinó els privilegiats que seuen a escena. La primera acotació indica que hi ha *Gentlemen* asseguts sobre l'escenari. En aquest cas el director pot afegir-se a la tradició de permetre que aquells que ho han pagat romanguin sobre l'escenari, o bé es pot alinear amb la sàtira del propi autor que reia a *The Woman Hater* (1606) del "behaviour of the tobacco smoking gallants who paid for stools on the stage itself".²⁷ Al públic modern però se li escapa aquesta sàtira pròpia del context del teatre isabelí, concretament al Blackfriars. La disposició dels personatges que interpreten el públic és ambigua si seguim a peu de la lletra les acotacions; el Pròleg és interromput quasi immediatament després d'iniciar el diàleg per Citizen. L'acotació diu que aquest personatge "Enter", interpretem que vol dir que entra a la conversa però no puja a l'escenari, o almenys no immediatament o ho fa mentre interromp. En qualsevol cas els altres dos personatges espectadors, Citizen's Wife i Rage són "below". Aquests dos personatges formen part de la platea quan són avall entre el públic real. El text però demana que abandonin aquella posició i escalin al locus:

²⁵ Michael HATTAWAY (2002). "Introduction", *Francis Beaumont The Knight of the Burning Pestle*, Bloomsbury, London, ix.

²⁶ C. Walter Hodges (1969). "The Blackfriars Theatre drawn by C. Walter Hodges, based on a reconstruction by R. Hosley and R. Southern", *Ibidem*, xi.

²⁷ HATTAWAY, *Opp. Cit.* 9.

WIFE . Husband, shall I come up, husband?

Citizen. Ay, cony. - Rafe, help your mistress this way. - Pray, gentlemen, make her a little room.. - I pray yo, sir, lend me your hand to help up my wife; I thank you, sir. - So.

[Wife comes up onto stage]

...

CITIZEN. Well remember, wife. - Come up, Rafe. - I'll tell you, gentlemen, let them but lend him a suit of reparel and necessaries, and, by gad, if any of the all blow wind in the tail on him, I'll be hanged.

[Rafe comes up onto stage]

El moment més obvi de competició entre les dues narratives apareix al segon acte, quan el Citizen insta a Rafe, que interpreta el Knight of the Burning Pestle, a castigar a Jasper per haver apallissat a Humphrey en un moment anterior de l'escena. Jasper, el protagonista de *The London Merchant*, existeix en el seu propi locus mentre que Rafe i el seu romanç cavalleresc creen un segon locus. Aquestes dos espais de representació segueixen normes diferents però, a diferència de la majoria de obres concèntriques, una no és més primària que l'altra. Això vol dir que l'obra no esta designant una de les trames dins d'aquesta, com a més "real". Comparem-ho a una obra com *A Midsummer Night's Dream* on *Pyramus and Thisbe*, l'obra dins l'obra, és marcada com a dependent de l'acció de la trama principal al locus degut a la seva posició més endinsada al meta-locus. Les dues narratives a l'obra de Beaumont, tot i que posseeixen l'habilitat d'intervenir en l'espai de representació de l'altra, no es distingeixen entre elles en temes de jerarquia de representació inherent. Així, quan Rafe entra a *The London Merchant* per ajudar a Humphrey, Rafe no porta amb ell les normes inherents del romanç cavalleresc. No pot vèncer al seu contrincant perquè en aquesta trama no és un heroi romàntic. D'aquesta manera Beaumont orienta al públic real i indica en quin espai de representació està tenint cabuda l'acció. Els dos *loci* de *The Knight of the Burning Pestle* no barregen gèneres sinó que els satiritzen mentre mantenen les expectacions genèriques fundacionals a cada locus, comèdia urbana i romanç cavalleresc respectivament.²⁸ Ocasionalment cada locus permet que els seus personatges creuin d'un a l'altre per encendre l'efecte còmic, però sense destorbar les normes que governen aquell locus. El públic ha de conèixer les característiques de cada gènere per tal d'entendre l'entroncat de l'obra. Un públic modern

²⁸ *Ibidem*, 56-58.

potser no està familiaritzat amb els tòpics d'aquests, i per tant troba més desafiant la comprensió de l'estructura metateàtrica i còmica. *The Knight of the Burning Pestle* segueix demostrant que mentre cada locus ha d'encarar intrusions d'un altre gènere, les expectacions d'aquell locus són immutables dins de l'acció de l'obra i els personatges intrusos s'han de o bé transformar o confondre's per les normes del gènere d'aquella capa. A l'Epíleg de l'obra, la Citizen's Wife retorna a la platea dirigint-s'hi per cloure l'obra:

CITIZEN. Come, Nell, shall we go? The play's done.

WIFE. Nay, by my faith, George, I have more manners than so; I'll speak to these gentlemen first. - I thank you all, gentlemen, for your patience and countenance to Rafe, a poor fatherless child; and if I might see you at my house, it should go hard but I would have a pottle of wine and a pipe of tobacco for you; for truly, I hope you do like the youth, but I would be glad to know the truth. I refer it to your own discretions, whether you will applaud him or no; for I will wink, and whilst you shall do what you will. I thank you with all my heart. God give you good night. - Come, George.

[Exeunt]

El Gran Teatro del Mundo

Les representacions teatrals ocupaven espais diversos a l'Anglaterra isabelina, l'arranjament del públic prenia influència de les representacions privades, aquest també era al cas del teatre contemporani espanyol. En el segle XVII els llocs de representacions es diversifiquen fins al punt de coexistir espais professionals; com els corrals de comèdies i els coliseus, amb altres destinats a funcions diverses però que també acollien teatre; com les habitacions i salons dels palaus, les aules de les universitats i col·legis, les esglésies i convents i fins i tot les cases particulars, i amb espais exteriors que servien alhora a tals fins, els carrers i les places de les ciutats i vil·les, escenari sobretot d' 'autos sacramentales', 'entremeses' i 'mojigangas', o els jardins i estancs palauencs.²⁹ Un

²⁹ Javier Calvo HUERTA (dir) Abraham Madroñal Durán, Héctor Urzáiz Tortajada, (coords) (2003). *Historia del teatro español*, Editorial Gredos, Madrid, 612.

d'aquests 'autos sacramentales' és *El Gran Teatro del Mundo* de Pedro Calderón de la Barca. La més intrigant de les seves acotacions és la que ens interessa en el present treball i pren significació si s'entén dins del context de la diversitat dels espais de representació:

“Con música se abren a un tiempo dos globos: en el uno estará un trono de gloria y en él el AUTOR sentado; en el otro ha de haber representación con dos puertas, en la una pintada una cuna y en la otra un ataúd”

Els problemes que suposa la seva representació i les propostes presentades per diferents experts han estat curiosament recollits per John J. Allen i Domingo Ynduráin en el seu estudi previ a la obra.³⁰ La mecanització dels “globos” es pot apreciar en la imatge que acompanya l'estudi. Allen i Ynduráin observen que en el moment en que el Mundo passa a la Meta-Platea emmiralla no només l'acció de la Platea sinó el que haurien de sentir: “En este teatro en el teatro, el Mundo hace el papel de espectador de a pie o mosquetero, contemplándose a sí mismo en la representación del pequeño teatro como los espectadores de verdad, Felipe IV, el Consejo de Castilla, el Ayuntamiento, el pueblo, debían verse a sí mismos, reflejados en la acción del auto”.³¹ Notis com Calderón de la Barca utilitza les divisions ja existents a la Platea per representar la seva Meta-Platea, és a dir que utilitza el públic dempeus i més proper a l'escenari com a paradigma de tot al públic. D'aquesta manera no cal que faci seure al seu personatge-públic i el públic real entén que es tracta d'una representació de públic. És un recurs similar al de Beaumont en el Blackfriar's Theater quan fa seure els seus actors de la *meta-platea* en tamborets sobre l'escenari tal com ho feien els *Gentlemen* que pagaven de més per aquesta exclusivitat. Per explicitar més aquesta idea Calderón fa identificar al seu personatge amb “*vulgo*” “Vulgo desta fiesta soy (v.675). La disposició en diferents nivells, el teatre en miniatura per sobre del Mundo que està al prosceni dempeus, fa quasi impossible que aquell que es trobi situat a les tribunes sobre el nivell dels mosqueters, tot i que sigui algun d'ells la persona a la qui es dediqui l'espectacle, es senti representat pel Mundo a la comèdia.³²

³⁰ John J. ALLEN i Domingo YNDURÁIN (1997) *El Gran Teatro del Mundo*, publicada sota la direcció de Francisco Rico, Biblioteca Clásica Volum 72, Barcelona.

³¹ *Íbidem*, XXXV

³² *Íbidem*, XXXVII

The Critic (The Spanish Armada)

The Critic de Richard Brinsley Sheridan, l'estudi de la qual va servir d'inspiració pel present treball, és un exemple paradigmàtic de les obres que tracten sobre obres. La seva profunditat metateàtrica però, va més enllà del text i apel·la al context de la seva estrena, convertint-la en una obra que tot i que es representa amb regularitat,³³ obre el debat sobre la precisió de la interpretació i el grau i la modificació adequada del text. L'obra és un testimoni del món del teatre però no pas dels llocs comuns en tots els escenaris sinó del món i el context del Drury Lane, on es va estrena. És aquí on radica el debat sobre la seva representació. A la segona escena del primer acte, Puff, l'emblemàtic personatge principal, dóna el nom del repartiment original de l'estrena:

PUFF. Then for the performance - Mr Dodd was astonishingly great in the character of Sir Harry! That universal and judicious actor Mr Palmer, perhaps never appeared to more advantage than in the Colonel; - but it is not in the power of language to do justice to Mr King! - Indeed he more than merited those repeated bursts of applause which he drew from a most brilliant and judicious audience!

El Dodd a qui es refereix és James Dodd, que era a escena fent de Dangle; Palmer es John Palmer, qui de la mateixa manera es trobava a l'escenari interpretant a Sneer i King es referia a Thomas King, l'actor que feia del propi Puff. Però no només s'hi identifiquen els actors sinó altres membres de l'organització com, De Louthembourg, el pintor de decorats, i l'apuntador William Hopkins. Algunes de les interpretacions de Puff, a més a més, farien recordar a altres obres que el públic del moment coneixeria. La Tiburina (personatge del *meta-locus*) de Miss Pope, pretenia parodia l'estil d'actuar de Mrs Crawford i la interpretació de Don Ferolo Whiskerandos de Bannister, al·ludia al Ricard III de William Smith. En el mateix to, Parsons que feia de Sir Fretful Plagiary va ser capaç de subratllar el manierisme reconeixible pel públic del dramaturg Richard Cumberland,

³³ Eric RUMP, (1988). "Introduction" a *The School for Scandal and Other Plays* de Richard Brinsley Sheridan, Penguin Classics, London, 22.

el rival de Sheridan a l'ofici. Ni el propi Sheridan es lliura d'una recreació teatral de la seva vida al Drury Lane. Igual que Sir Fretful a l'obra, Sheridan havia estat acusat de plagi i havia reaccionat d'una manera similar a la del seu personatge Mr. Puff i doncs el director que "writes himself" (I,i) Sheridan és clar, fa vocalitzar a Mrs Dangle l'estat en que queda el mobiliari del seu estudi de tant en tant després que es publiquin les crítiques: "trembling at the probationary starts and unprovoked rants of would-be Richards and Hamlets"(I,i). Per tant, si es vol mantenir la comèdia contextual potser caldria modificar el text introduint-hi el nom dels actors i fins i tot, si es tracta d'una versió no anglesa de l'obra canviar traduir el nom de MrPuff per tal de fer entenedor la seva defensa del teatre de pompa.

Pel que fa a l'estructura de la representació la divisió entre el locus i el meta-locus és ben clara. L'obra a representar *The Spanish Armada* és assajada a escena davant de Puff, Sneer i Dangle. Els dos últims n'aniran fent comentaris però serà Puff qui atura l'acció i interactua amb els actors-actors. En aquest cas no hi ha cap actor que faci de personatge al Locus i al Meta-locus, és a dir que tingui dos noms. Però podem seguir considerant que es tracten d'actors-actors perquè són conscients que estan interpretant una obra. Almenys ho són davant de Puff i els seus acompanyants. L'estructura original del Drury Lane comptava amb unes llotges a escenari que permeten dividir el *locus* i la *platea* per un costat i el *meta-locus* i la *meta-platea* (el Fortí de Tilbury) per l'altra. Quinze anys després de l'estrena de l'obra, al 1794, el teatre va tornar a obrir les seves portes després d'una reforma que eliminà les llotges del prosceni, impeding així una divisió tant clara en el cas de la interpretació d'aquesta i altres obres metateàtriques.

Un drama nuevo (Hamlet)

Per tal de comprendre la disposició dels espais de representació i les capes dramàtiques a *Un drama nuevo* de Manuel Tamayo y Baus cal endinsar-se directament en la dissecció de l'obra i comparar-la amb les posades en escenes més recents. El tercer acte està dividit en dues parts. A la primera escena la *platea*, o escenari real, és el camerino dels

personatges amb una porta a la dreta que dona a l'escenari per on entren i surten els personatges d'escena. La representació es dona a entendre que és paral·lela a les accions que es desenvolupen al camerino i els personatges comenten sense que el públic ho pugui veure, l'actuació dels actors-actors, els del *meta-locus*, “Hamlet” (III 1,2 ,4 i 5). A la segona, l'escena acomoda la *meta-platea*, l'escenari fictici, on es desenvolupa l'obra fins al final. Els elements dividends són una porta i un canvi de vestimenta i escenificació del saló del comte Octavi . Els actors-actors tenen la mateixa vestimenta al llarg de tota l'obra menys al tercer acte. Notis que la vestimenta és de la mateixa època tant al *meta-locus* com al *locus*. Els actors-espectadors d'aquesta obra no són el públic, sinó els comentaristes, els crítics a la manera de Sheridan però sense veure-la. A la versió televisada de 1972³⁴, s'utilitzen dos plans alternants, un per a l'escenari i l'altre pel camerino. Al pla de l'escenari hi ha extres vestits d'època fent de públic real, a la representació de l'obra al teatre això no seria possible. En la versió d'Alberto González Vergel³⁵, es passa de la primera part del tercer acte a la segona amb un canvi de pla.

La gavina (L'obra de Konstantin)

A *La gavina* d'Anton Chèjov Les acotacions per l'escenificació del primer acte inclouen “*un escenari de fortuna preparat per a un espectacle d'aficionats*” A més està limitat per matolls pels costats, però a la part posterior s'hi desenvolupa l'acció. Aquest escenari es troba a:

“Una part del parc de la finca de Sorin. Un ample camí arbrat que porta —des del públic cap al fons de l'escenari—en direcció al llac. Està tapat per un escenari de fortuna preparat per a un espectacle d'aficionats, de manera que el llac no es veu gens. A l'esquerra i a la dreta del taulat, matolls. Unes quantes cadires, una taula. S'acaba de

³⁴ *Un drama nuevo*, Teatro de siempre, Actors: Antonio Ferrandis i Tina Sainz, rtve.es, Alcalde Sáinz de Baranda, 92 28007 Madrid, 28 feb 1972. 11 juny 2019. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/teatro-en-el-archivo-de-rtve/teatro-siempre-drama-nuevo/2866424/>

³⁵ *Un drama nuevo*. Dir. Alberto González Vergel. Actors: Estanis González, Ana María Vidal, Gabriel Llopart, Javier Loyola, 1979, TVE, G.E. On Off, DVD, 2007.

pondre el sol. Dalt l'escenari, rere el teló tancat, Iàkov i els altres mossos. Se senten estossecs i cops de martell. Maixa i Medvedenko vénen per l'esquerra tornant de passejar.”

Aquest és el *locus* de l'obra. Maixa i Medvedenko són els actors-espectadors. Medvedenko. L'obra és una creació d'en Konstantín Gavrílovitx Trèplev, i interpreta la Nina Mikhàilova Zarètxnaia³⁶. Aquests dos personatges formen part de la *meta-platea*. Trèplev (el director) descriu el teatre³⁷: *que fa un cop d'ull a l'escenari*: “Aquí tenim el nostre teatre: el teló, la primera cameta, la segona, i al darrere un espai buit. No hi ha cap decorat. La vista s'obre directament al llac i a l'horitzó. Alçarem el teló a dos quarts de nou en punt, quan surti la lluna”. Aquesta descripció tan acurada obre la possibilitat de no construir cap escenari de més, és un recurs comú. L'obra que s'interpreta, el *meta-locus* és una obra inspirada en Hamlet però que anomenem només l'obra de Konstantin. Els primers versos que es reciten però són fora del *meta-locus*, doncs els diu Arkàdina, la mare de Trèplev, que a més de director també és actor-actor i actor-espectador. Trèplev anuncia i marca l'inici del *meta-locus* amb un cop de bastó “*Pica amb un bastó i diu en veu alta*”, recurs recurrent³⁸ del teatre. Els interventors, actors-espectadors, és a dir, la *meta-platea* són Sorin i Arkàdina, aquesta última prevé el desenvolupament del *meta-locus* per les seves intervencions sobre l'efecte de *meta-platea* d'olor de sofre per anunciar l'arribada del diable a escena.³⁹ S'abaixa el teló. Notis que a l'edició d'Institut del Teatre d'abril de 1999 per diferenciar les acotacions referents al *meta-locus* i al *locus*, les de la primera s'escriuen en minúscula (*El teló s'abaixa*) i les de la segona en majúscula (*TELÓ*). La interpretació de John J. Desmond del 1975 col·loca un escenari en un bosc.⁴⁰ L'escenari es fusiona amb els arbres doncs es veu clarament que els troncs utilitzats per a la seva construcció provenen d'allí. El límit entre *locus* i *meta-locus* no és tan extrem. Tot i així durant el desenvolupament del *meta-locus* o l'*obra de Konstantin*, la càmera,

³⁶ Anton CHÈJOV, (1999). *La gavina*, traducció de Feliu Formosa Teatre Complet II, Classics, Institut del teatre, Barcelona, 177.

³⁷ *Íbidem*, 179.

³⁸ *Íbidem* 186.

³⁹ *Íbidem* 188.

⁴⁰ *The Seagull*, Dir. John J. Desmond 1975, DVD, Broadway Theatre archive, 11 juny 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=qjPz8azc>

que en el cas d'una producció teatral seria el punt de vista des de platea, es situa a l'esquena dels actors-espectadors, que es reparteixen en dos grups de cadires entre els quals deixen un espai per a que es vegi l'espectacle. Aquesta disposició seria incòmoda fins al punt de insuportable si es tractés d'espectadors reals.

Our Town

Al Prefaci⁴¹ d' *Our Town* pel propi Thornton Wilder, l'autor; reconeix que des del principi dels anys vint del segle passat hauria començat a perdre les ganes per anar al teatre. La justificació que en dóna pot servir d'exemple manifest pel que en el present treball s'està intentant plantejar.

Per Wilder el problema radicava en que quan anava al teatre no es creia les històries que hi representaven. Les vegades que hi anava era per admirar aspectes secundaris de l'obra, el talent d'un actor o director o dissenyador. Tanmateix Wilder es trobava cada cop més convençut de que el teatre era la més bella de les arts. Considerava però que quelcom havia sortit malament amb aquest ,en el seu temps, i que només estava assolint una petita part del seu potencial. L'omplia d'admiració la posada en escena dels clàssics per part de Max Reinhart i Louis Jouvet i l'Old Vic, així com les millors peces del seu propi temps com *Desire Under Elms* i *The Front Page*; però en el fons no es creia ni una paraula. Wilder es compara a un professor d'escola que posa nota als treballs dels seus alumnes; a cada una d'aquestes ofrenes els posava un Excel·lent, però l'estat cognitiu d'algú que avalua un treball, no és el d'algú que se sent aclaparat per una creació artística. La resposta que hom dóna quan es creu una producció de la imaginació d'algú és la de dir: 'Així és com són les coses. Sempre ho he sabut sense ésser plenament conscient de que ho sabia. Ara però davant d'aquesta obra de teatre o novel·la o poema (o pintura o composició musical) sé que ho sé.' És la forma de coneixement que Plató anomenava 'maièutica'. Tots hem assassinat, en pensaments; i hem estat assassinats. Tots hem vist el ridícul en

⁴¹ Thornton WILDER, (1938). "Preface", *Our Town and Other Plays*, Penguin Books, London.

persones estimades i en nosaltres mateixos. Tots hem conegut el terror així com l'encisar. La literatura imaginativa no té res a dir a aquells que no reconeixen - que no se'n poden recordar - de tals condicions. De totes les arts el teatre és el més ben dotat per despertar aquest record dins nostre - creure és dir 'sí'; però en els teatres del seu temps, continua Wilder, no es trobava conduit cap a cap d'aquestes agraïdes i aquiescències que fan que un s'oblidi de sí mateix.

Aquesta insatisfacció preocupava a Wilder. Admet que no estava preparat per condemnar-se *blasé* o hipersensible, doncs reconeixia que encara era capaç de creure. S'empassava cada paraula d'Ulisses i de Proust i de *La Muntanya Màgica*, així com de centenars d'obres de teatre quan les llegia. Era sobre l'escenari que la narració imaginativa es tornava falsa. Finalment, la seva insatisfacció es convertí en ressentiment. Wilder començava a sentir que el teatre no només no era adequat, era esquiú; no desitjava aprofundir en el seu potencial. Wilder diu que va trobar una paraula perfecte per descriure'l; *soothing* (analgèsic). Lo tràgic no tenia força; lo còmic no punyia, la crítica social va deixar de receptor responsabilitat. Wilder començà a buscar el moment en el que el teatre s'havia desviat del seu camí, el moment en el que havia escollit - i en el que s'havia permès- convertir-se en una art menor i un entreteniment inconseqüent.

El problema, indica Wilder, va començar al segle dinou i estava directament relacionat amb l'auge de la classe mitjana - volien que el seu teatre fos analgèsic. No hi ha res de dolent amb la classe mitjana en si mateixa, explica Wilder. Ara ho sabem. Els Estat Units i Escandinàvia i Alemanya són països de classe mitjana, ho són fins al punt que han oblidat el record de la seva, antany odiada inferioritat ridícula (eren inferiors no només a l'aristocràcia sinó que també, en dignitat humana, als vassalls). Quan una classe mitjana era nova però, hi havia moltes coses dolentes que l'acompanyaven. Quan emergia de sota de l'ombra d'una aristocràcia, del mite i el prestigi dels de bressol, era alternativament insegura i agressivament complaent. Buscava la seva justificació i tranquil·litat lucrants i fent ostentació de béns. Fins als seus temps, apunta Wilder, els membres de la classe mitjana a Anglaterra, França i Itàlia creuen ésser una mica ridiculitzades i humiliades. El prestigi dels aristòcrates es basava en la trista falsa veritat de que la superioritat moral i la qualificació pel lideratge són transmissibles per cromosomes, i la segona mentida, que

l'ambient que es permetien els privilegiats i el lleure tendia a nodrir les flors de l'esperit. Una aristocràcia que defensa i acomoda la seva mentida, extreu de les arts només aquells elements que poden servir pels seus interessos; l'aroma, no la sàvia, la gràcia però no la complexitat. Igualment nociu per la cultura va ser l'arribada de la nova classe mitjana. En el món anglosaxó la classe mitjana va accedir al poder a principis del segle dinou i va obtenir el control sobre els teatres. Eren pietosos, respectuosos amb la llei i treballadors. Els asseguraven la vida eterna a l'altre món i, en aquest, s'assentaven inamoviblement en la Propietat i els privilegis que l'acompanyen. Eren atesos per servents devots conscients del seu lloc. Eren benvolents dins d'uns certs límits, però decidien ignorar vastes senyes d'injustícia i estupidesa en el món que els envolta; i es contreïen amb la contemplació d'aquells elements dins seus que eren ridículs, superficials i nocius. No confiaven en les passions i intentaven negar-les. Les seves qüestions sobre la naturalesa de la vida semblaven satisfer-se amb la demostració de l'estat financer i la conformitat envers unes clarament establertes normes de decòrum. Aquestes eren posicions precàries; barrancs estesos a ambdós costats. El seu aire era ple de preguntes que no havien de trobar resposta. Aquest públic preferia el teatre que no els molestés. S'apinyaven pels melodrames (que tracten les possibilitats tràgiques de tal manera que un sap que tot acabarà bé) i pels drames sentimentals (que atorga un pes solemne a la suposició de que el desig és l'origen del pensament), i per comèdies on els personatges eren interpretats de tal manera que sempre semblessin algú altre i no un mateix. Wilder apunta que entre les obres que Sheridan escrigué quan complia la vintena i les primeres peces de Wilde i Shaw no existeix cap obra de teatre escrita en llengua anglesa que reuneixi el més moderat interès. (Llevat que un pugui admirar *The Cenci* de Shelley.) Aquest públic però, també omplia les representacions de Shakespeare. Com es defensaven contra el seu sondeig? Com van sufocar el teatre - fins el punt que encara sufoca a Wilder en el seu temps? La llotja ja hi era, el teló, el prosceni, però no s'ho prenien de debò - era una convenció en vista del temps, als països nòrdics. S'ho prengueren de debò i ho emfatitzaren i ho milloraren tot així que elidiren, retallaren i encaixaren l'acció; cada cop més van limitar l'obra a una galeria de museu.

Thornton Wilder prova de justificar perquè l'escenari encaixat (*box-set stage*) exhaurix la vida de l'obra dramàtica i com militar contra el pacte narratiu: Cada acció que ha succeït

mai - cada pensament, cada emoció - només ha succeït un sol cop, en un punt en el temps i en un lloc concret. 'T'estimo', 'Me n'alegro', 'Pateixo', han estat dits i sentit centenars de milers de cops, però mai de la mateixa manera dues vegades. Cada persona que ha viscut ha viscut un seguit irregular d'ocasions úniques. Tanmateix, quan més conscient és hom de la seva individualitat en l'experiència, més atentament busca el que tenen en comú aquest moments dispersos, això és, el patró repetitiu. Com a artista (o oient o espectador) quina 'veritat' prefereixes - la de la ocasió aïllada, o la que inclou el contingut de innumerables? Quina veritat val més la pena d'explicar? Cada època en tria una. És la Venus de Milo 'una dona'? És l'obra *Macbeth* la història 'd'un destí'? El teatre està admirablement dotat per relatar ambdues veritats. Té un peu plantat a allò particular, perquè cada actor davant nostre és sens dubte un sol 'ésser' vivent i respirant; i a més s'esforça per exhibir una veritat general, doncs la relació amb la veritat específicament 'realista' és confosa i menyspreada pel fet de que és una acumulació de falses veritats, pretensions, i ficció. La novel·la és preminentment el vehicle d'una única ocasió, el teatre és el de la general. Escau al poder del teatre l'alça de l'acció individual exhibida envers el reialme de les idees i les classes i allò universal que són capaços d'evocar la nostra credibilitat. Però és el poder precisament al què aquell públic del segle dinou no gosava enfrontar-se. El van domesticar i en llimaren les urpes ; l'encaixaren en aquell aparador estret. Omplien l'escenari d'objectes específics, perquè cada objecte concret a l'escenari fixa i limita l'acció a un moment i lloc. Wilder pregunta al lector si mai s'ha adonat de que a les obres de Shakespeare mai ningú- tret del governador puntual - no seu. Ni tan se val hi havia cadires als escenaris d'Anglaterra o Espanya en l'època d'Isabel I. Va ser, per tant, mitjançant el malabarisme amb el temps que les classes mitjanes van desvitalitzar el teatre. Quan hom emfatitza el lloc en el teatre, hom hi lliga i limita el temps en aquest. Hom dirigeix l'acció enllà en el temps passat, quan és precisament la glòria de l'escenari que és sempre aquí i 'ara'. Sota aquest tipus de produccions, condemna Wilder, els personatges són tots morts abans que no comenci l'acció. No s'hi ha d'invertir massa participació del teu cor. Cap gran època del teatre mai no va intentar capturar la credibilitat del públic mitjançant aquesta especificació i localització. El teatre no satisfieia a Wilder perquè era incapaç de prestar credibilitat a tal infantil intent d'ésser real.

Wilder justifica que va començar escrivint peces amb un sol acte per tal de capturar no la versemblança sinó la realitat. A *The Happy Journey to Trenton and Camden* quatre cadires de cuina representen un automòbil i una família recorre setanta milles en vint minuts. Passen noranta anys a *The Long Christmas Dinner*. A *Pullman Car Hiawatha*, algunes cadires simples serveixen d'amarratges i podem sentir les estadístiques vitals reals dels pobles i camps que els passatgers travessen; sentim els seus pensaments; fins i tot sentim els planetes sobre els seus caps. Als drames xinesos, un personatge convenç que va a cavall muntat sobre un pal. En gairebé totes les obres de teatre japoneses 'No', un actor dóna una volta per l'escenari i sabem que està fent un llarg viatge. Wilder proposa al lector pensar en la ubiqüitat que l'escenari de Shakespeare es permet per a les escenes de batalla al final de Juli Cèsar o Marc Antoni i Cleopatra. Tal com es representen es tracta d'una retallada i falsificació del text - una condensació, un menyspreu per la seva dramaturgia.

Wilder ofereix *Our Town* no com una imatge de la vida a una vil·la de New Hampshire; ni com una especulació envers les condicions de la vida després de la mort (aquest element diu que simplement l'extreu del Purgatori de Dante). Es tracta d'un intent de trobar el valor sense preu de les petites coses del dia a dia. Wilder fa aquesta afirmació de la manera més absurda que pot, doncs col·loca la vil·la contra les dimensions més amples de temps i espai. Les paraules recurrents de l'obra són '*hundreds*', '*thousands*' i '*millions*'. Les alegries i les penes d'Emily, les seves lliçons d'àlgebra i els seus regals d'aniversari - què són quan considerem els centenars de milers de nenes que han viscut mai, que viuen i que viuran? Cada percepció individual d'una realitat absoluta només pot ser interna, molt interna. I és aquí on, justifica Wilder, el mètode d'escenificació - en els dos primers actes hi ha almenys algunes cadires i taules; però quan ella visita de nou la terra i la cuina a la que descendeix en el seu dotzè aniversari, les mateixes taules i cadires han desaparegut. Les nostres demandes, esperances, desesperacions són a la ment - no a les coses, no a l'escenificació. Molière deia que pel teatre tot el que necessitava era una

plataforma i una o dues passions. El clímax d'aquesta obra només necessita un metre i mig quadrats de taulell i la passió de saber què significa la vida per a nosaltres.⁴²

El llistat de personatges per *Our Town* indica que hi haurà una meta-platea definida, aquests personatges són l'Stage Manager, Woman in the Balcony, el Professor Willard, Mr. Webb, Man in the Auditorium i Lady in a Box a més del Belligerent Man at the Back of the Auditorium. Les acotacions no només es limiten al principi de cada acte sinó que van donant indicacions al llarg de l'acció. La majoria manen a l'Stage Manager per recordar que és un personatge permanent a l'escenari. Farà de Pròleg i entre-actes. A la primera acotació Wilder fa que l'Stage Manager sigui a escena quan la Platea s'està formant, és a dir, que el públic real entra i ocupa el seu lloc. L'Stage Manager ordena el decorat i espera recolzat al pilar dret del prosceni a que el públic sigui. L'obra, o el meta-locus, ja no pot començar amb l'alçada de teló així que Wilder fa que s'apagui el llum i la veu de l'Stage Manager arrenqui el Pròleg. Aquest, fa ús del recurs tradicional de la descripció directe per tal de dibuixar l'escenificació, però hi afegeix la flexibilitat d'un text variable a conveniència quan s'enumeren els membres de la platea, o producció:

STAGEMANAGER. This play is called *Our Town*. It was written by Thornton Wilder; producer and directed by A. . . . (cr: produced by A. . . . ; directed by B. . . .). In it you will see Miss C. . . . ; Miss D. . . . ; Miss E. . . . ; and Mr F. . . . ; Mr G. . . . ; Mr H. . . . ; and many others. [...] The sky is beginning to show some streaks of light over the east there, behind our mount'in. [...] Well, I'd better show you how our town lies. Up here - [*That is: parallel with the back wall*] is Main Street. Way back there is the railway station;...

L'enumeració de la producció i els membres de la companyia de teatre que representin aquesta obra permet que l'efecte metateàtric sigui constant en totes les representacions que es facin arreu. A més a més, permet que el públic entengui que l'Stage Manager és part de la meta-platea i no de la platea, és a dir, que es tracta d'un actor fent de director, i no el propi director, fins i tot en el cas de que així fos, el director anomenat pel Pròleg sigui el propi actor en aquell moment està interpretant a l'Stage Manager i no és el

⁴² *Ibidem*, 7-12.

“directed by B. . . .”. L’Stage Manager és invisible pels personatges del Meta-Locus, tret dels canvis d’escena:

[The STAGEMANAGER enters briskly from the right. He tips his hat to the ladies, who nod their heads]

STAGEMANAGER: Thank you, ladies. Thank you very much.

[...]

Now we’re going to skip a few hours.

Intervé constantment al llarg de l’acció per esplaiar-la o donar informació omniscient sobre el personatges que entren a escena. La resta de membres de la meta-platea, i.e. Woman in the Balcony, el Professor Willard, Mr. Webb, Man in the Auditorium, Lady in a Box i Belligerent Man at the Back of the Auditorium; interactuen amb l’Stage Manager però no amb els actors del meta-locus. Mr. Webb però n’és una excepció doncs sí que dialoga amb Bellgierent Man at the Back of the Auditorium, Lady in a Box i l’Stage Manager abans de reprendre les seves tasques domèstiques.

Conclòs el primer acte l’Stage Manager acomiada a la platea i els convida a abandonar la sala, si aquest no és el costum del teatre on s’estigui representant *Our Town* potser és convenient que se’n faci una excepció en aquest cas. Durant l’absència dels membres del públic de platea l’Stage Manager romà a escenari de tal manera que quan entrin de nou ell ja sigui allí. Arrenca el segon Pròleg de manera similar al previ i no diferent al darrer. Al segon i tercer acte uns ajudants d’escena ordenen les cadires que han servit de decorat en presència del públic de platea. Aquesta acció renova la divisió entre platea i meta-platea. En el tercer acte l’Stage Manager i Emily són testimonis d’una escena del passat, el meta-locus que recorda el *Christmas Carol* de Charles Dickens.

Marat/Sade

El títol complet de l’obra de Peter Weiss, *Persecució i assassinat de Jean-Paul Marat representats pel grup escènic de l’Hospici de Charenton sota la direcció del senyor de Sade* presenta el locus, aquests són els folls delinqüents internats a l’Hospici de de

Charenton el 1808, i el meta-locus, els fets esdevinguts el 13 de juliol de 1793. La disposició de l'escenari és acuradament exigida per Weiss a les primeres acotacions:

“L’escena representa la sala de banys de la casa sanatorial. A dreta i esquerra, banyeres i dutxes. A la paret del fons, una estrada amb uns quants graons o plataformes amb bancs i taules de massatge. A l’espai central, més baix, bancs disposats per als actors, monges i infermers.

Els murs són emblanquits fins a una alçada aproximada de tres metres. Molt amunt, a les parets laterals, hi ha finestres. La part frontal de l’estrada i les banyeres laterals queden a l’altra banda d’una barra. Als extrems laterals d’aquesta barra, pengen cortines que poden ésser tancades quan calgui deixar invisibles els pacients.

Al mig i a primer terme, queda indicada una superfície circular. A la dreta d’aquest cercle hi ha un podi amb la banyera de Marat; a l’esquerra, un podi amb el seient de Sade.

A primer terme esquerra, s’alça una tribuna per a la seva família. A primer terme dreta hi ha la tribuna dels músics.

Sade és ocupat en els darrers preparatius per a l’entrada dels actors. Unes quantes accions quotidianes de bany i massatge són efectuades pels infermers.

Al fons, uns quants pacients asseguts o estirats a l’estrada.

Sade fa un senyal i, per una porta lateral de la dreta, al fons, entren els actors, precedits per Coulmier i la seva família, i acompanyats de monges i infermers.

Els pacients s’alcen dels seus llocs.

La comitiva avança solemnement cap endavant. Sona la campana de l’hospici. Marat, embolicat en una tovallola blanca i acompanyat de Simonne, és a la banyera. Corday, abaltida és duta per dues monges fins a un banc. Duperré, Roux i Els Quatre Cantaires es col·loquen als seus llocs, mentre Coulmier arriba a la superfície de la representació. El pregoner es manté al centre de l’escenari. Sade es troba prop del seu seient elevat. Cessen les campanades. La platea de l’obra és ben clara, els banys de l’Hospici que s’han redistribuït per a donar lloc a una representació teatral. Tot i així es segueixen duent a terme les activitats pròpies de la localització, neteja d’interns, així com presència d’infermers i monges que participen del locus. La meta-platea és definida per la superfície

circular al voltant de la què es disposen els dos bàndols Marat/Sade. En aquesta obra el locus és conscient de la platea i s'inicia amb un Pròleg que així ho demostra:

COLUMNIER: De l'hospici de Charenton jo sóc el director
 i us dono la benvinguda a aquest saló
 Al senyor de Sade que resideix aquí
 cal donar gràcies que ens vulgui entretenir
 i edificar els malalts amb un drama que ha ideat
 i confegit perquè sigui avui representat
 Us preguem que ens atorgueu l'atenció
 ja que els qui actuen donen el millor
 que saben fer car l'única experiència
 l'han adquirida en aquesta residència
 En tant que gent moderna il·lustrada
 som partidaris que no sigui utilitzada
 cap violència contra els pacients
 del nostre manicomi conscients
 que en l'art i en la cultura els hem d'ocupar
 i així els principis podrem confirmar
 que foren proclamats en el decret solemne
 dels drets de l'home ja vigents per sempre
 Sota la direcció del senyor Alfonse de Sade
 farem la funció en aquesta sala
 No ens faran nosa les instal·lacions
 tècniques on dediquem atencions
 corporals als nostres asilats
 més aviat ens serviran de decorats
 per a aquest drama que el senyor de Sade ha escrit
 ja que dins l'obra veurem com és occit
 Jean Paul Marat i com l'hora darrera
 el va sorprendre dins la seva banyera
 Tothom sap que així esdevingué
 per obra de Charlotte Corday.

Peter Weiss utilitza el recurs de descripció de l'escena per esplaïar la comprensió del muntatge. Aquest pròleg pot estalviar a la producció de l'obra els decorats de l'Hospici diferenciats dels del meta-locus. El segueix una 'Presentació' feta pel Pregoner marcada per tres cops de vara, acció que precedirà gairebé totes les seves intervencions i entrades o sortides d'actors-actors, que continua donant indicacions al públic sobre el que veuen, el que haurien de veure, o el que s'han d'imaginar. Es presenten tots els personatges del meta-locus a més de Sade. Al llarg de l'obra Corday i el Pregoner aniran descrivint el que succeeix. La resta de pacients del Locus formen part de la meta-platea i van interrompent

l'obra mentre les monges i els infermers lluiten per evitar-ho. Tot i així, la representació es va desenvolupant correctament fins que la onzena part Coulmier demana la seva interrupció i cancel·lació donada la seva naturalesa grotesca que és lluny de ser edificant pels pacient. És en aquest moment en que el locus i el meta-locus es fusionen i Sade es dirigeix a Marat i aquest el contesta. A partir d'aquest el meta-locus penetra en el locus i l'acció es defineix per l'equilibri que Coulmier prova de mantenir entre Marat i Sade. Notis que hi ha un grup d'actors que només fan d'actors-espectadors, aquests són la família de Sade al primer acte i pacients al segon acte que no estan integrats al meta-locus.

The Real Inspector Hound

La llarga acotació amb la que Stoppard inicia el text de *The Real Inspector Hound* s'hi presenta una entesa entre dues tècniques de disposició dels límits de l'obra dins l'obra. A la primera fila de platea es reserven dos seients pels personatges de la meta-platea, i.e. Birdboot i Moon; fins aquí sembla que l'estratègia no sigui massa arriscada, però Stoppard demana que es col·loqui un gran mirall que reflecteixi tota la primera filera. L'efecte del reflex o bé el propi ús del mirall són "*Impossible*". En qualsevol cas l'objectiu d'ambdós és que els personatge de la meta-platea quedin disposat, ells o el seu reflex, indistintament, sobre el prosceni, real o repetit. I vet aquí la fusió de les dues tècniques. Seients reservats a la Platea traslladats mitjançant un complex artifici sobre l'escena. Però Stoppard encara dóna més indicacions sobre com marcar els límits entre les capes metateàtriques i ho fa mitjançant el so:

"Almost always, Moon and Birdboot converse in tones suitable for an auditorium, sometimes a whisper. However good the acoustic might be, they will have to have microphones where they are sitting. The effect must be not of sound picked up, amplified and flung out at the audience, but of sound picked up, carried and gently dispersed around the auditorium"

Les darreres indicacions són a interpretació i repte pels tècnics de so. Nogensmenys, és una proposta aplicable amb mesura al complet d'obres de teatre d'obra dins l'obra. Birdboot i Moon comenten el Meta-Locus i no hi intervenen fins al penúltim "acte" (l'anomenem així doncs hi ha una caiguda de teló i l'escenari es buida tret de la meta-platea⁴³) quan sembla que l'acció torna a començar. Moon és el primer en abandonar els límits de la meta-platea amb l'acció de contestar al telèfon, el passa a Birdboot qui s'endinsa de ple en el meta-locus substituint a Simon en el transcurs de l'acció que es repeteix quasi idènticament tret per les intervencions de Moon i les contestacions de Birdboot. Amb la darrera caiguda de teló Moon es troba a escena i els personatges del meta-locus cobren consciència d'ell i, Simon i Hound, ocupen els llocs de la meta-platea però formen part del meta-locus.

⁴³ Tom STOPPARD, (1968) *The Real Inspector Hound*, Ed. Faber and Faber, Londres, 35.

Conclusions:

El teatre es compromet a que el públic abandonarà la sala havent experimentat alguna sensació. Independentment del nivell de professionalitat de la realització o la qualitat del text, el contracte és veraç i immutable. Aquesta sensació aflora ben bé al final de l'experiència teatral, després del cop de teló o l'enfosquiment de l'escena que indica l'acabament de la representació, quan els actors reapareixen i accepten l'ovació. Des del pati de butaques l'espectador desperta de l'embruixament de la ficció amb el so estrident dels aplaudiments. A major qualitat de l'espectacle més profund ha estat el 'somni' i major ha de ser el so que ens en desvetlli. Hi ha espectadors que fins i tot els caldrà posar-se dempeus. La ficció ha conclòs però els actors segueixen a escena, el decorat, el vestuari, fins i tot la il·luminació segueixen teatralitzant la realitat. Un no pot evitar experimentar una sensació que Sigmund Freud anomenava "*unheimlich*", "*uncanny*"; inquietant. Donada una situació concreta combinada amb unes condicions concretes, s'experimenta una sensació d'impotència pròpia dels somnis perquè reconeixem quelcom familiar fora de lloc.⁴⁴ Per il·lustrar-ho Freud convida al lector a imaginar que ha deixat el seu abric a un guarda-roba; ens permetem la llicència d'imaginar que és el d'un teatre, i ha rebut un tiquet amb el número 62 i que, quan s'ha dirigit a la seva cabina, o butaca; veu que també està enumerada amb el 62.⁴⁵ De sobte l'envaeix una sensació de que aquesta xifra es repeteix més del que consideraria habitual i al llarg de la jornada sembla reconèixer-la arreu. Un altre exemple podria ser quan hom planteja una hipòtesi i a l'hora d'investigar, tot el que llegeix sembla o bé confirmar-la o desmentir-la, quan potser l'escriptor no hi estava pensant. La duplicació és el que estimula l'experimentació de l'inquietant. Pel que fa al teatre és aquesta, o almenys una aproximació a aquesta, la sensació que hom té quan tornem a mirar als actors com a ells mateixos. És la seva expressió? Alguns més seriosos que els seus personatges, la majoria més simpàtics, de debò han deixat d'actuar? L'inquietant és encara més intens si estem familiaritzats amb

⁴⁴ Sigmund FREUD. (1919) *The "Uncanny"*, primera publicació a *Imago*, Bd. V.; reimprès a *Sammlung*, Fünfte Folge, traducció de Alix Strachey, [recurs electrònic], 10. <https://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf> 12 de juny de 2019.

⁴⁵ *Ibidem*. 11.

l'actor o el personatge. Quan el veiem en un altra producció tornem a sentir un reconeixement fora de lloc, reconeixem el personatge en un nou actor i l'actor en un nou personatge. Freud identifica l'origen de l'experiència de l'inquietant "when repressed infantile complexes have been revived by some impression, or when the primitive beliefs we have surmounted seem once more to be confirmed."⁴⁶ A les obres de teatre d'obra dins l'obra, aquesta sensació pot reproduir-se a nivells neuròtics. Es tracta d'actors fent de personatges que fan d'actors, que veiem que deixen d'interpretar el seu personatge i són deixats d'interpretar ells mateixos pels actors. Sens dubte l'obra dins l'obra com a part del metateatre és un gènere complex que exigeix una atenció especial i un estudi constant. Per mirar de definir-lo, Lionel Abel el diferencia de la Tragèdia.⁴⁷

La tragedia és el gènere que més sensació de realitat atorga. El Metateatre, la sensació de que el món és una projecció de la consciència humana. La Tragèdia glorifica l'estructura del món, que suposadament es reflecteix a la seva pròpia forma. El Metateatre glorifica la falta de voluntat de la imaginació a fer referència a cap imatge del món com a definitiva. La tragèdia fa que l'experiència humana sigui més vívida mitjançant la mostra de la seva vulnerabilitat al destí. El Metateatre fa que l'existència humana sigui més onírica mostrant que es pot vèncer al destí. La Tragèdia intenta intervenir entre el món i l'home, vol estar a ambdós costats. Pel metateatre, l'ordre és quelcom contínuament improvisat per l'home. Abel indica que no hi ha tragèdia humanística, tampoc hi ha metateatre religiós. George Lukacs digué que el principal espectador de la tragèdia és Déu. Però Abel no s'imagina a Déu al pati de butaques de Shaw, Pirandello o Genet. No imagina a Godot gaudint d'*Esperant a Godot*. La Tragèdia, des del punt de vista del metateatre, és el nostre somni de la realitat. El Metateatre, des del punt de vista de la tragèdia, és tan real com els nostres somnis.

⁴⁶ *Íbidem*. 17.

⁴⁷ Lionel ABEL, (2003) "Tragedy or-Metatheatre?" *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*, Holmes & Meier Publishers, Inc., Nova York, 95-96.

Nicolai Hartman distingeix entre “la profunditat de successió” i l’“amplada de la simultaneïtat”. La primera és el territori de la tragèdia; la segona, el domini del metateatre. La Tragèdia transcendeix l’optimisme i el pessimisme, traslladant-nos més enllà d’ambdues actituds. El Metateatre ens fa oblidar l’oposició entre l’optimisme i el pessimisme forçant-nos a qüestionar-nos. Frank Zipfel⁴⁸ reconeix que l’obra dins l’obra permet que hi hagi tragèdies i comèdies entrelaçades, com a *The Roman Actor* (1626) de Phillip Massinger, fins i tot que hi hagi tragèdies dins de comèdies com a *A Midsummer Night’s Dream*. Abel conclou preguntant si no hauríem de deixar de lamentar “la mort” de la tragèdia i començar a celebrar el valor merescut de la forma dramàtica que la civilització occidental ha estat capaç de crear i refinar.

Aquest treball però, centra el seu interès en la repercussió que tenen totes aquestes qüestions sobre el públic i com aquest ha reaccionat al llarg de la història del teatre. Richard Hornby⁴⁹ considera que en les obres que utilitzen aquest dispositiu, el dramaturg sempre parteix del seu coneixement del drama com a complet, del seu vocabulari o la seva matèria, mentre que el seu públic sempre està relacionant el que veu i sent en l’obra com a complet, i més enllà, a altres obres que ha vist i oït, de tal manera que el treball dramàtic és experimental al menys e manera secundària com a metadramàtic. El metadrama, doncs, no es limita a uns quants dramaturgs o uns quants períodes de la història del teatre sinó que està ocurrent constantment. Tanmateix, la manera en que una obra és metadramàtica i el grau en que conscientment en fa ús varien profundament. Els grans dramaturgs tendeixen a ser conscientment més metadramàtics que no pas els ordinaris, i les seves obres tendeixen a emprar mètodes metadramàtics més obvis, perquè el gran dramaturg considera la seva missió a ser la que alteri les normes i fixacions amb les que el públic veu el món, i per tant és més probable que ataquí aquelles normes de cara. Però això només és una tendència, i de fet cada dispositiu metadramàtic es pot trobar tan en gran obres com en ordinàries, fins i tot entre la més crasses i vianants.

⁴⁸ Frank ZIPFEL, (2007). “‘Very tragical Mirth’: The Play as a Strategy for Interweaving Tragedy and Comedy”, *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self Reflection*, editada per Gerhard Fischer i Bernhard Greiner, Rodopi B.V. Amsterdam – Nova York, NY, 206.

⁴⁹ HORNBY. *Op. Cit.*, 31.

Poques vegades les obres de teatre ofereixen una de les categories del metateatre (obra dins d'obra, la cerimònia dins de l'obra, interpretació de rols dins de l'obra, referències literals o de la vida real, auto-referència) de forma pura. Normalment són combinacions d'aquestes i variacions en el grau en què es mostren.

Les obres analitzades en són un exemple: La cerimònia dels músics italians al primer acte de *The Critic*, La referència a Hamlet a *La gavina*, La interpretació de rols cavallerescos a *The Knight of the Burning Pestle*, i l'auto-referència a la presentació del repartiment flexible a *Our Town*, etc. A més d'ésser totes obres dins d'obres en mes o menys amplada.

Hornby distingeix dos tipus de obra dins l'obra: per un costat les que l'obra és secundària a la principal (com *Soliman and Persedea* a *The Spanish Tragedy*; *Pyramus and Thisbe* a *A Midsummer Night's Dream*; *The London Merchant* a *The Knight of the Burning Pestle*; *The Spanish Armada* a *The Critic*, *Hamlet* a *Un drama nuevo*; i L'obra de Konstantin a *La gavina*) i per l'altre en el que hi ha un marc d'actuació a part de l'obra que s'està desenvolupant com *El Gran Teatro del Mundo*, *Our Town*, *Marat/Sade* i *The Real Inspector Town*. L'obra de Thomas Kyd però, encaixen a ambdues categories simultàniament. Ambdós tipus, l'integrat i l'emmarcat, el grau de connexió entre l'obra externa i interna varia considerablement, tal com hem pogut veure en la disposició de l'anàlisi.

Podem identificar a les obres dins d'obres situacions realment metadramàtiques, i situacions que no ho són. Per un costat ha d'haver-hi *alguna* integració de l'obra interna a l'externa; això és, que l'obra externa ha de reconèixer en d'alguna manera l'existència de la interna. Les peces preliminars o les posteriors no creen realment un quadre metadramàtica, els entre-actes no són realment insercions metadramàtiques. Es podria dir fins i tot que una representació que emmarqui un altra no es metadramàtica si en cap moment influeix la segona a la primera. Els Pròlegs, els epílegs, els cors, narradors i similars, normalment reconeixen l'existència de la obra interna principal, i de fet, la inicien dins d'un marc però es tracta més d'un marc per convenció, que només és percebut lleugerament pel públic, al contrari d'un marc que el públic "vegi com doble".

Conseqüentment, pel que fa al tipus d'obra dins l'obra, d'obra inserida; el metadrama no es desperta si l'obra esta massa ben inserida. Els discursos preparats, les odes corals, els fets relatats per missatgers, i similars; són reconeguts per l'obra principal externa però, igual que els pròlegs, epílegs, cors i narradors del tipus d'obra emmarcada, són més convencionals que no pas metadramàtics. Els personatges de l'obra externa reconeixen la seva *existència* però no les reconeixen com *interpretacions*. El públic accepta aquests recursos perquè hi esta acostumats, sense notar cap canvi sever el tipus de representació. De nou, no senten que estan mirant quelcom doble.⁵⁰

La multiplicitat cronològica del nostre anàlisi sembla correspondre, o si menys no en dóna un testimoni, al ressorgiment i evolució del recurs d'obra dins l'obra que Hornby observa en el seu assaig.

Abans del renaixement no existia aquest recurs en el drama occidental però sí que hi havia altres dispositius metateàtrics. També incloïen les tècniques d'emmarcament i integració esmenades, cor si interacciona amb el protagonista, pròleg, etc. (*Èdip a Colonos* de Sófocles, *Plutus* d'Aristòfanes). Fora d'Anglaterra apareixen, Lope de Vega *Lo fingido verdadero* (ca. 1600) abans de Calderón de la Barca. A França hi ha uns quants exemples d'obra dins l'obra escrites entre la dècada del 1630 i la del 1640: *Le Veritable Saint Genet* (1645) de Jean Retrou, etc.

Després del Renaixement aquest dispositiu passa de moda. No hi ha massa obres d'aquestes neoclàssiques, ni romàntiques, malgrat l'admiració per Shakespeare. L'escenari neoclàssic italià i la Restauració anglesa i l'escenari del segle divuit, de la mateixa manera van fer poc us de l'obra dins l'obra. Les peces emmarcades apareixen ocasionalment, en formes atenuades com *The Beggar's Opera* (1728) de John Gay, que té una petita inducció per part d'un pidolaire, el suposat autor de l'obra. El tipus inserit apareix en les obres burlesques com *The Rehearsal* (1671) de Villier i, es clar, *The Critic* (1781) de Sheridan però no com a drama no satírica. En el segle divuit s'ha apuntat que

⁵⁰ *Ibidem.* 32-35.

l'obra dins l'obra figura com a un episodi de l'obra externa com a molt. Mentre l'interès es desplaçava de l'acció a l'actor, no només acompanyem a l'home al camerino sinó que també fora de l'escenari. En una i un altra obra sobre actors, no veiem l'heroi a escena, o, quan hi ha una obra dins l'obra, és usada només incidentment.

En el romanticisme no es fins a *Faust* de Goethe que l'obra dins l'obra reapareix en la seva profunditat. Quan el realisme substituï el romanticisme, l'obra dins l'obra era usada encara menys. El realisme normalment tractava la vida diària de la classe mitjana, però, tot i que anar al teatre era propi d'aquesta, les obres realistes no ho mostren. El canvi dràstic l'aporta el torn de segle. Aquí apareixen dos obres de dramaturgs altament influents, Augyst Strindberg i Anton Chéjov son significants: *A Dream Play* (1902) i *La gavina* (1896). Aquestes son prototips per gran part del metadrama nou-centè. L'estil emmarcat, en el que l'obra interna és estranya, malsònica, confusa, i en la que el marc extern és vagament definit, foren populars en la segona i la tercera dècada del segle amb ambdós l'expressionisme alemany i el surrealisme francès. El teatre de l'absurd pren les rendes de la meitat de segle amb Becket, Ionesco, Pinter, etc. El tipus integrat d'obra dins l'obra és menys comuna en el drama seriós del segle vint però és més generalitzat que no pas l'emmarcat. Alguns dramaturgs destacables que n'han usat la tècnica inclouen a Jean Genet amb *The Balcony* i *The Blacks*, *Krapp's Last Tape* de Samuel Becket i *The Real Inspector Hound* de Tom Stoppard a més de *Travesties* i *The Real Thing* del mateix.⁵¹

La dissecció presentada d'aquestes obres pot servir per a identificar les necessitats de les obres de teatre d'obra dins l'obra en la seva àmplia varietat i adaptar els teatres moderns o la realització a aquestes necessitats. La hipòtesi plantejada, per la qual afirmàvem que l'estructura física del teatre en un moment de la història provocar el naixement de l'obra dins l'obra i que al llarg d'aquesta, n'ha seguit influint la seva evolució, no queda irrefutablement confirmada amb aquest treball però sí en complementa la seva existència ja insinuada per Hornby:

⁵¹ *Íbidem*, 40.

“The play within the play, then, was so commonplace in the English Renaissance as to become almost a cliché. This fact may shed light on a problem in theatre history: in the only pictorial evidence we have of a performance in that period, the Swan drawing of Johannes DeWitt, there is a small group of people lined up on a balcony above and behind a thrust stage, on which three actors are performing. Historians have wondered whether these watchers are other actors, or if they are audience. The former possibility presents difficulties, since actors not actually performing ought to be in the tiring house rather than out in full view; some historians have thus suggested that what is depicted is in fact no performance but rehearsal. But latter possibility is also troublesome, since there are no other audience members depicted in the entire auditorium; why would DeWitt show audience members only in the worst viewing place of all, and nowhere else? A solution might be that what is depicted is one of the prevalent plays within the plays of the period, with the actors on the thrust taking part in the inner play, and those above in the outer. This would have worked for either the framed type of the play, with the people above forming the frame [...] with the actors on the thrust performing the inner pieve [...] for the large “audience” above, who are actually in the main, surrounding play[...]”⁵² What is the reason for this disappearance of a device that had once been so common? The change does coincide with drastic innovations in staging techniques; perhaps the new illusionistic, proscenium style of staging that replaced the simple thrust platform of the Renaissance with its minimal, emblematic scenery, made the play within the play too difficult to stage. We must remember, however, that Shakespeare's plays were performed continuously through the neoclassical and romantic periods; the actors of those times must have managed somehow to stage the inner plays. And, as mentioned, the play within the play was used in parodies like *The Beggar's Opera*, *The Rehearsal*, and *Ih: Critic*. Ultimately, the dramatic conventions of a given era are not determined by staging mechanics, but by the social and philosophical concerns of that era. The near disappearance of the play within the play around the middle of the seventeenth century represents a change in world view”⁵³

Aquesta és la conclusió a la que aquest treball ha intentat arribar mitjançant l'anàlisi de diferent obres i l'aclariment d'altres estratègies de disposició de capes dramàtiques. Tanmateix, més que respostes aquest estudi ha generat un nou conjunt d'incògnites com; què va ser abans l'estructura dels teatres per acomodar la diferenciació de classes o la producció d'obres de teatre dins d'obra que exigien una estructura que facilités l'assoliment de la representació i que s'utilitzava com a llotja en els altres tipus d'obra? I, qualsevol sigui la resposta, què haurien de fer els dramaturgs o els arquitectes de teatres

⁵² *Íbidem*, 37-38.

⁵³ *Íbidem*. 39

avui dia per aconseguir aquesta sensació, o potser s'ha perdut per sempre? És irreversible aquesta tendència? L'*exagerato pulpito* que es convertí en llotges i definia el *teatri a palcheti*, també conegut com a la italiana i que es considera la major influència per a la construcció dels nostres teatres no es pas res massa diferent al *Lord's Room* o el balcó dibuixat per Johannes DeWitt al *The Swan*⁵⁴, imatge que apareix a la portada d'aquest treball. Així doncs, el producte de l'evolució del teatre no hauria d'encaixar masses dificultats si es volgués tornar a incorporar les obres de teatre dins l'obra en el seu màxim potencial. En qualsevol cas, es tracta d'una línia d'investigació que supera els límits i recursos d'aquest treball.

⁵⁴ Johannes DEWITT (1596), *The Swan*, Diari de Johannes DeWitt. [recurs electrònic] 12 de juny de 2019. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/The_Swan_cropped.png

Bibliografia

Fonts Primàries

- BEAUMONT, Francis (1613). *The Knight of the Burning Pestle*, Bloomsbury. Londres, 2002.
- CHÉJOV, Anton (1896). *La gavina*, Teatre Complet II, Classics, Institut del teatre, Barcelona, 1999)
- De la BARCA, Calderon (1655). *El gran teatro del mundo*, Crítica, Barcelona, 1997.
- KYD, Thomas(1587). *The Spanish Tragedy Tres tragèdies de vengaza: teatro renacentista ingles*, Gredos, Madrid, 2006.
- SHAKESPEARE, William (1604). *A Midsummer Night's Dream*, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge University Press, 1984.
- SHERIDAN, Richard (1780). *The Critic, The School for Scandal and Other Plays*, Penguin Books, Londres, 1988.
- STOPARD, Tom (1968). *The Real Inspector Hound*, Faber and Faber, Londres, 1968.
- TAMAYO Y BAUS, Manuel (1867). *Un drama nuevo*, Edicions Cátedra, Madrid.
- WEISS, Peter (1964) de Peter Weiss *Persecució i assassinat de Jean-Paul Marat representats pel grup escènic de l'Hospici de Charenton sota la direcció del senyor de Sade*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions del Mall, Barcelona, 1983.
- WILDER, Thornton (1938) *Our Town*, Escelier, Madrid, 1971.

Bibliografia Crítica

- ABEL, Lionel (1963) a *Metatheatr: A New View of Dramatic Form*, A Dramabook Hill and Wag, Nova York.
- _____ (2003) "Tragedy or-Metatheatre?" *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*, Holmes & Meier Publishers, Inc., Nova York, 95-96.

- ALLEN, John J. i Domingo YNDURÁIN (1997) *El Gran Teatro del Mundo*, publicada sota la direcció de Francisco Rico, Biblioteca Clásica Volum 72, Barcelona.
- BATISTE, Jaume (1991). *L'Escenografia/ Jaume Batiste; esquemes de l'autor*, Taller de teatre; 7, Barcelona: La Galera, 10
- C LEONARD, Nathaniel (2018) “All ‘Metatheatre’ is Not Created Equal: *The Knight of the Burning Pestle, A Midsummer Night’s Dream*, and the Navigation of the Spectrum of Dramatic Representation”, *Shakespeare Bulletin*, Volum 36, Núm. 1, Primavera 2018, pp. 46-67.
- CALVO HUERTA, Javier (dir) Abraham Madroñal Durán, Héctor Urzáiz Tortajada, (coords) (2003). *Historia del teatro español*, Editorial Gredos, Madrid, 612.
- COPEAU ... [et al.] (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*, [introducció per] J.A. Hormigón; [trad.] Rosa Vicente, Juan Antonio Hormigón i Agustín García Tirado, Comunicación (Alberto Corazón). Serie A; 4, Madrid, 138.
- DESMOND, John J.)Dir.) *The Seagull*, 1975, DVD, Broadway Theatre archive, 11 juny 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=qiPfPzt8azc>
- DEWITT, Johannes (1596), *The Swan*, Diari de Johannes DeWitt. [recurs electrònic] 12 de juny de 2019. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/The_Swan_cropped.png
- DÍAZ FERNANDEZ, José Ramón (2006). “Introducción” a *Tres tragedias de venganza: teatro renacentista inglés*, Gredos, Madrid, 15.
- FOAKES, R.A. (1984) “The play on the stage”, *A Midsummer Night’s Dream*, The New Cambridge Shakespeare, Universiy Press, Cambridge, 12-24.
- FREUD, Sigmund. (1919) *The “Uncanny”*, primera publicació a *Imago*, Bd. V.; reimprès a *Sammlung*, Fünfte Folge, traducció de Alix Strachey, [recurs electrònic], 10. <https://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf> 12 de juny de 2019.
- GONZÁLEZ VERGEL, Alberto (Dir.) *Un drama nuevo*. . Actors: Estanis González, Ana María Vidal, Gabriel Llopart, Javier Loyola, 1979, TVE, G.E. On Off, DVD, 2007.
- HATTAWAY, Michael (2002). “Introduction”, *Francis Beaumont The Knight of the Burning Pestle*, Bloomsbury, London, ix.
- Hodges , C. Walter (1969). “The Blackfriars Theatre drawn by C. Walter Hodged, based on a reconstruction by R. Hosley and R. Southern”, *Íbidem*, xi.

- HODGES, C. Walters (1958) Fotografía, *The Globe Playhouse, 1599-1613: a conjectural reconstruction*, Ernest Benn Ltd, Londres,. 11 de juny de 2019.
<https://digitalcrownsnest.files.wordpress.com/2014/12/globe-handout.jpg>
- HOLLOWAY ,John (2010). “Chapter 1 Theatre Types”, *Illustrated Theatre Production Guide*, Burlington, MA: Focal Press/Elsevier, [recurs electrònic] a
<https://www.sciencedirect.com/book/9780240812045/illustrated-theatre-production-guide>
- HORNBY, Richard (1986). “The Play within the Play”, *Drama, Metadrama, and Perception*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1986, 36.
- MAZZUCATO, Tiziana (2009). “Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera italiana”, *Studia Aurea*, 3, Univesitat Nacional Experimental de les Arts, Venèçuela, 145.
- OLEZA, Joan (2017). “Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII, 6-33. DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.206>>:
- RUMP, Eric (1988). “Introduction” a *The School for Scandal and Other Plays* de Richard Brinsley Sheridan, Penguin Classics, London, 22.
- Un drama nuevo*, Teatro de siempre, Actors: Antonio Ferrandis i Tina Sainz, rtve.es, Alcalde Sáinz de Baranda, 92 28007 Madrid, 28 feb 1972. 11 juny 2019.
<http://www.rtve.es/alcarta/videos/teatro-en-el-archivo-de-rtve/teatro-siempre-drama-nuevo/2866424/>
- YACHNIN, Paul (2010) “Shakespeare and the Spaces of Publicity”, *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna*, Antonio Castillo Gómez & James S. Amelang (directors), Carmen Serrano Sánchez (editora), Edicions Trea, Gijón, 15.
- ZIPFEL, Frank (2007). “‘Very tragical Mirth’: The Play as a Strategu for Interweaving Tragedy and Comedy”, *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self Reflection*, editada per Gerhard Fischer i Bernhard Greiner, Rodopi B.V. Amsterdam – Nova York, NY, 206.