

# «Nunca representados», siempre sobre las tablas: los *Entremeses* de Cervantes y la escena contemporánea

Daniel Migueláñez

CSIC-Madrid; Academia de las Artes Escénicas de España, España

**Abstract** Throughout the twentieth century and until these days, a revival of the short theatre occurred, concerning textual studies and adaptations to the scene. The case of Cervantes's *Entremeses* offers an unparalleled example of this resurgence. This study will approach the details of this recovery through scenic examples that will help illustrate the reasons that make today's playwrights look back at Cervantes's minor works.

**Keywords** Entremeses. Revival. Cervantes theatre. Contemporary theatre.

**Índice** 1 Introducción. – 2 Los *Entremeses* de Cervantes, 'siempre representados'. – 2.1 Antecedentes: Los *Entremeses* de Cervantes en las Misiones Pedagógicas, La Barraca y el TEU. – 2.2 Cervantes hacia la actualidad: un «arte nuevo de hacer entremeses en este tiempo». – 3 Conclusiones.

## 1 Introducción

El mal llamado 'teatro menor', es decir, las formas teatrales breves que durante el siglo XVI y XVII consolidaron su potencial en un variado juego dramático, lleva años viviendo un progresivo *revival* a propósito de la mentalidad y sensibilidad moderna. Ya en otro lugar me dispuse a tratar estos pormenores desde una perspectiva más amplia (Migueláñez 2018). En las páginas siguientes me centraré particularmente en el caso del entremés cervantino. En definitiva, se tra-

ta de una continuación a mi interés por acercar la praxis escénica al mundo académico y viceversa. Pues, tal y como afirma Purificació Mascarell (2015, 499), «la retroalimentación entre los dos ámbitos y sus ricas interconexiones todavía están por explorar a nivel general».

Decía al inicio «mal llamado 'teatro menor'» porque nada hay más injusto que tachar de menos importante a, precisamente, la manifestación que más aceptación tenía entre el sector popular y cuyo repunte siglos después tiene mucho que ver con esta circunstancia. Por otro lado, reducir a la etiqueta de 'teatro breve' todas las formas que acompañaban a la comedia y se integraban en ella durante la fiesta teatral barroca supone un importante ejercicio de síntesis para someter a la rigidez del término un amplísimo abanico de formas teatrales (y, como sabemos, parateatrales y carnavalescas en sus orígenes). Eso sí, incurrir en el reduccionismo terminológico nos permite entender cómo fue variando la comunicación entre la escena y su receptor a lo largo de los siglos. Digo esto aludiendo a la evolución del género (o lo géneros) de lo breve a partir del siglo XVII, perdiendo su objetivo de relajación interna –interna respecto de la fábula de la comedia principal– y desembocando en otras tipologías de piezas teatrales cortas, breves, en un acto, etc.

Se abrirían, de esta manera, dos vías paralelas: una progresiva y a la vez continuada recuperación del teatro breve de nuestros autores áureos (con particular atención a Cervantes) y otra que trataría de revitalizar el género. Así, se seguirán representando entremeses, jácaras, mojigangas, bailes entremesados o folías pero estos acabarán por desembocar en el sainete dieciochesco, afectado y simpaticón, en el posterior espejo de sociedades que supondrá el esperpento valleinclanesco o en las actuales piezas breves (Oliva Olivares 1978). La línea temporal de lo breve recorre todos los siglos, desde Lope de Rueda, Cervantes o Quiñones de Benavente hasta los más vivos representantes del teatro contemporáneo como pueden ser Juan Mayorga, José Sanchis Sinisterra o José Luis Alonso de Santos, pasando por los hermanos Álvarez Quintero, Valle o Lorca. Lo que ocurre con el teatro breve actual, a pesar de su intento renovador, desde el punto de vista estético –y, mal que le pese a algunos teóricos–, es que carecemos de distancia temporal para poder enmarcarlo con la precisión con la que hablamos de términos como 'sainete', 'teatro breve áureo' o 'esperpento'.

---

Este trabajo se enmarca dentro de los objetivos investigadores del Instituto del Teatro de Madrid, del Seminario de Estudios Teatrales y de los proyectos *Historia del Teatro Español Universitario (TEU)*, *Segunda etapa (1951-1975)*, *Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid (TEAMAD)* y *Primer Teatro Clásico Español (PTCE): Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI*.

Esto por lo que respecta a la prolongación natural del género, pero, por otro lado, encontramos recuperaciones, diríamos, más ‘arqueológicas’, e incluso otras tantas piezas breves de inspiración clásica acompañadas de sus renovaciones y reescrituras.<sup>1</sup>

En resumen, la vida escénica de los géneros breves, tomando como referente su fijación durante los Siglos de Oro, ha tenido un fluctuante comportamiento artístico. El género ha seguido su curso natural variando su conducta a través de los siglos y, a su vez, ha sido reivindicado como original manteniéndose como constante en distintas puestas en escena. Paralelamente, se ha vivido una imbricación de elementos hampescos propios de lo breve (sobre todo cervantinos) en otros géneros, autores y épocas; desde Brecht y sus *Einakter* (Canavaggio 2000; Migueláñez 2019) hasta nuestro original Francisco Nieva.<sup>2</sup>

Es irónico que este entremés que fue pasado por alto en el siglo XVII por un público con apetito de algo nuevo, fuese acogido hoy en día como precursor del metateatro moderno consagrado por autores como Brecht. (Smith 1989, 721)

Como vemos, pese a que el género se agotó como tal en su momento y, por tanto, tuvo que evolucionar para adecuarse a los gustos de cada era, nunca dejó de resultar interesante. De esta manera, sigue atrayendo tanto a los artistas que ven en sus mensajes un caldo de cultivo sugestivo para trasladar, desentrañar y analizar determinadas realidades, como para el espectador que recibe esas piezas y las asume como presentes. El teatro breve del Siglo de Oro español sigue estando vigente cuatro siglos después porque sigue siendo eminentemente comunicativo. Esto es así, probablemente, porque -añadido al punto a favor que supone la brevedad temporal- la transgresión moral, la burla, la chanza, siempre han logrado superar las fronteras del tiempo del mismo modo que la tragedia clásica sigue hablándonos cara a cara de la profundidad psicológica humana. El ser humano no ha cambiado tanto en este viaje, el teatro sigue interpelándonos directamente y, por eso, trascienden determinadas obras que se convierten en clásicas; porque muchos de esos clásicos son mucho más presentes que los textos más inmediatos. Es el caso del teatro menor en extensión, un teatro del pueblo -lo que avala su éxito-, ese género chico que «se hace grande en la representación, en el contacto con el público» (Pedraza Jiménez 2015, 9).

---

**1** Aludiendo a lo inmediato, pienso en el trabajo de Ron-Lalá sobre Juan Rana (2019) así como los entremeses escritos ‘a la clásica’ por José Gabriel López Antuñaño (2019).

**2** El profesor Huerta Calvo ha repartido a lo largo de variados estudios interesantes reflexiones al respecto (1980; 1983; 1985; 1992; 1995; 2004; 2015).

Mi propósito en las líneas siguientes es desentrañar este interés por lo breve centrándome especialmente en el caso del entremés cervantino que es, sin lugar a dudas, el que más ha interesado siempre a los teatristas, sobre todo a partir de ese particular resurgir que vivió en el siglo XX, «cuando una pequeña selección de entremeses cervantinos se sitúa con firmeza en la cartelera contemporánea» (Sáez 2020, 61).

## 2 Los Entremeses de Cervantes, ‘siempre representados’

Los entremeses, es decir, esos bocados que se intercalaban entre los platos principales, tienen por sí mismos un valor gastronómico. Del mismo modo, aludiendo al término teatral, las jornadas de la comedia (esos platos principales) no podían adquirir la consistencia de la fiesta teatral barroca sin sus entremeses, esos juguetes cómicos, «la modalidad estelar del teatro breve», que diría Ignacio Arellano (2005, 24). Los entremeses, relleno de entreactos, no solo aligeraban el peso y el tono de la comedia sino que eran esperados por el público como reflejo de corrupciones y juegos antiheroicos a los que Cervantes dotará de interesantes matices psicológicos, humanizando los tipos y convirtiendo la gran mascarada entremesil en una suerte de hilaridad con raíz en la profundidad humana. Estos elementos se personifican en una galería de personajes de baja altura social que empatizan con la visión moderna.

Cervantes, decía, dota al abanico hampesco de nuevos colores, bebiendo de los antecedentes creados por Lope de Rueda pero profundizando en una caracterización algo más honda del personaje dramático. Y es que buena parte de la obra de Cervantes tiene el halo del mundillo entremesado, tal como afirma el profesor Sáez (2015, 70): «el entremés -o la estética entremesil- parece encontrarse en el centro del proyecto creativo cervantino». No es que Cervantes abandone al tipo, porque era parte del encanto propio del género: el reconocimiento por parte del público de caracteres transgresores como centro del tablado. Este es otro de los puntos recuperados por la mentalidad moderna. Ya Wolfram Krömer (1979) apuntaba a una relación particular entre el género y su receptor; escribir desde la perspectiva de lo breve impone un marco y unas coordenadas precisas a las que el dramaturgo se acomoda, sí, pero que predisponen, a su vez, una suerte de expectativas en la recepción por parte del espectador. Aunque el sistema de tipos es propio de cada caracterización socio-cultural, el mundo ínfimo cercano a la farsa, al Carnaval, al escarnio y a lo antinormativo, se ha mantenido como constante a lo largo de la vida del género, llegando a la escena moderna. Cervantes colorea este marco, inyecta el sicologismo en sus personajes y los lanza al tablado a manifestar su distancia respecto de la norma, invirtien-

do, en ciertos caso, los valores morales de los poderosos (Spadaccini 1982, 22). El Cervantes más crítico y satírico levanta la mano en sus golosinos entremesiles: «se ceba en las clases dirigentes, pero de ella tampoco se libran las clases populares: todos en pie de igualdad ante la Risa» (Huerta Calvo 2018a, 378).

Ya Cotarelo abordó con erudición la tipología de personajes que el teatro breve brindaba y que Cervantes hace propios:

Desfilan casi todos los tipos cómicos que ofrecía la sociedad española: el hidalgo pobre y ridículo, el que se pudre de todo, el casamentero, el murmurador, las damas del tusón y las pedidoras, los valentones y cobardes, los afeminados, el hablador, el viejo casado con la mujer moza, el enamorado, las dueñas y rodrigones, la marisabidilla, los maridos flemáticos, los miserables, los avaros, los gorriones etc. (Cotarelo y Mori 1911, 78)

La referencia a don Emilio Cotarelo no es baladí, pues a él debemos el hecho de que buena parte del teatro breve aurisecular llegase a las manos de los que posteriormente señalaremos como impulsores del género, con Federico García Lorca a la cabeza. Desde luego que, vista la cita de Cotarelo, las concomitancias con la comedia actual son evidentes. Un paseo rápido por nuestra Gran Vía madrileña y un vistazo fugaz a la oferta de los teatros comerciales darán buena cuenta del aprovechamiento de este abanico de personajes. El tipo, a fin de cuentas, se convierte en un universal; la siempre sugerente comicidad que suscita cada idiosincrasia.

Para poder entender el éxito creciente por los *Entremeses* en los últimos años debemos retrotraernos tiempo atrás. Como señalaba, en el siglo XX un buen puñado de dramaturgos, poetas, actores, directores, teatreros y teatristas, en suma, fijaron su atención en el género breve y tomaron la bandera del entremés cervantino para reivindicar determinada tradición popular: «Se trataba, en el fondo, de devolverle al teatro las viejas esencias perdidas tras mucho tiempo de ejercicio rutinario e inocuo» (Huerta Calvo 2018a, 357). De esta manera, planteaba dos momentos para el *revival* de lo breve cervantino: el impulso que tuvo gracias a distintos organismos amateurs y profesionales durante el inicio del siglo y la reinterpretación en clave posmoderna que vivió en torno a la década de los años setenta (Migueláñez 2018, 262).

## 2.1 Antecedentes: Los *Entremeses* de Cervantes en las Misiones Pedagógicas, La Barraca y el TEU

Durante el período ilustrado, el marco teatral de la fiesta barroca había perdido cierto empaque pero el género breve seguía teniendo vigencia. Luego llegaría el interés y la recuperación filológica pos-

terior que propiciaría que algunos directores se interesaran por algunas piezas breves de los autores canónicos e incluso se volviese la vista al interesante fenómeno de la folla, la representación festiva de un conjunto de piezas breves.<sup>3</sup> Como apuntábamos, este fenómeno entroncará directamente con el esperpento de Valle o las farasas de García Lorca. Es a este último, precisamente, al que debemos uno de los grandes impulsos del género durante la anterior centuria, con Cervantes como eje.

En general, los inicios del XX no muestran especial interés hacia el género. Alguna muestra marginal de los *Entremeses* cervantinos como la que tuvo lugar en 1902 en el Teatro Español, representando *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara, acompañado de una loa de Mira de Amescua. El espectáculo incluía como colofón el entremés de *El viejo celoso* en una búsqueda por recordar la heterogeneidad de la fiesta teatral áurea. También el dramaturgo Cipriano de Rivas Cherif abrirá la temporada teatral del Círculo de Bellas Artes representando *La guarda cuidadosa* en 1926.

Salvo algunas excepciones, como digo, no será hasta la creación de las Misiones Pedagógicas en que podamos hablar de un interés real por el fenómeno de lo breve, una búsqueda por explotar sus mensajes sociales y renovarlos en pro de un sentir moderno. Este es, bajo mi punto de vista, el crisol que se ha venido manteniendo, con matices, hasta nuestros días. La tarea de las Misiones consistía en acercar el arte y la cultura a zonas alejadas de los focos prototípicamente culturales: pueblos, villas, comarcas, con habitantes que, en la mayoría de los casos, no habían visto una obra de teatro en toda su vida. La sección dedicada como tal al fenómeno teatral, el Teatro del Pueblo, que contaba con la dirección directa de Alejandro Casona, decidió llevar por estos lugares algunos pasos de Lope de Rueda, textos del propio Casona, *El dragoncillo* de Calderón y, cómo no, varios entremeses de Cervantes. Es evidente que la elección de estas piezas –elección que continuaría paralelamente Lorca con *La Barraca*– se debe fundamentalmente a la seguridad que ofrece lo rusticómico a la hora de representar por pueblos de economía y sociedad agraria. No es que sus habitantes fuesen grotescos sino que es precisamente eso, lo eminentemente popular, lo que conecta directamente al género breve con la sociedad de cada siglo.

Simultáneamente a las Misiones, Eduardo Ugarte y Federico García Lorca crean, con cantera actoral sita en la Universidad Central de Madrid, *La Barraca*, cuyo espíritu era similar al dirigido por Casona. El propósito no era otro que llevar a las zonas alejadas de los núcleos culturales, al ámbito rural, tanto obras modernas de

---

<sup>3</sup> Véase *La fiesta del entremés*, representada el 14 de diciembre de 1932 en el Teatro Cómico de Madrid.

autores jóvenes como otras tantas del teatro clásico español. En los comienzos de La Barraca se establecieron dos grandes bloques integrados por una obra mayor en extensión y piezas breves: uno iba encabezado por el auto sacramental de *La vida es sueño* y el otro reivindicaba, precisamente, el entremés de Cervantes. A esa labor cultural proletaria –poetas y artistas universitarios en mono azul de trabajo, «poetas de guardia», que diría la Fuertes– se lanzaron Lorca y Ugarte; una misión quijotesca –cervantistas y «quijotistas» escribiría Luis Sáenz de la Calzada sobre ellos (Sáenz 1998, 81)– con el deseo de explotar nuevas posibilidades artísticas hermanándose con un interés divulgativo y renovador.

Desempolvar «el oro viejo de las arcas» era el cometido de La Barraca (García Lorca 1932), y para ello era fundamental la figura de Cervantes;<sup>4</sup> un Cervantes de la dramaturgia menor, mucho más fresco y sagaz que el de las comedias: «El Cervantes dramaturgo era, para Lorca, el de los entremeses, de cuya radical modernidad estaba convencido» (Huerta Calvo 2015, 2). En 1932, en Soria, representan *La cueva de Salamanca*, *La guarda cuidadosa* y el atribuido de *Los habladores* para sumar, posteriormente, en Madrid, Ciudad Real y Castilla y León *El retablo de las maravillas*:

Estas tres obritas son tres joyas en las que se nota la maestría del poeta, que trabaja con alegría y con altura, es decir, dominando el tema. Esta sensación de dominio, de caliente frialdad, la tiene Cervantes como la tiene Goethe. Es la facultad de ir guiando los asuntos por un cauce previsto sin que jamás falte el temblor misterioso de lo inspirado. Alameda plantada con estilo personal donde el poeta permite que entre un viento de no se sabe dónde. Cervantes trabaja con su plano hecho y por eso asombra la sensación de cosa improvisada, de dalia nacida que corre por toda su obra fresquísima. Y desde luego no es arqueológico, no es viejo, no está pasado. Estos entremeses están vivos, como acabados de hacer, y yo he visto su efecto siempre despierto en los públicos de aldeas y ciudades. Trama y lenguaje de farsa humana eterna. (García Lorca 1932)

Ese efecto «siempre despierto» en el público del que habla Federico llega al punto de aquella memorable anécdota que cuenta cómo el grupo tuvo que cambiar el final de *La guarda cuidadosa* ante la negativa de los espectadores a aceptar que la fregona Cristinica decida casarse con el sacristán y no con el soldado. La representación

<sup>4</sup> Afirma Lola Josa (2003, 2): «en la obra de Lorca podemos encontrarnos a Cervantes en un título, detrás de un romance, a la vuelta de una escena o en la perfecta arquitectura de un espacio dramático».

de estos cuatro entremeses (pues creemos errónea la afirmación de que Lorca llegase a representar todos, siguiendo una mala lectura de algunas entrevistas del granadino) se convertiría en un *leitmotiv* del ciclo teatral del grupo universitario; recorrieron con ellos buena parte de la geografía española, desde Galicia, Asturias y parte de las dos Castillas hasta Andalucía, saltando el estrecho hasta Ceuta, Tánger o Tetuán, entre otros.

Al tiempo que Lorca y Ugarte llevaban por los pueblos estos entremeses cervantinos, Max Aub hacía lo propio con El Búho, grupo de teatro universitario creado por el estímulo barraquiano en 1934 y con un propósito similar. El propio Aub sería espectador del conocido espectáculo ofrecido por los barracos en 1937, al amparo del II Congreso de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos. También El Búho vería en el Cervantes menor una posibilidad escénica inusual programando entre sus repertorios *El juez de los divorcios*. Cervantes emerge en los años treinta como un contemporáneo, su teatro breve es un teatro fresco que cohabita con sus espectadores: «Nuestro teatro moderno -moderno y antiguo; es decir, eterno, como el mar- es el de Calderón y el de Cervantes» (García Lorca en Moreno Báez 1933, 533).

Entrando en el conflicto civil, durante la guerra, ambos bandos tomaron los *Entremeses* de Cervantes como bandera que enarbolar para reivindicar la naturaleza intrínsecamente popular. La Barraca continuó representando, con Altolaguirre dirigiendo el grupo, los *Entremeses* en algunas funciones esporádicas. Incluso cuando la República encomienda al poeta Miguel Hernández la dirección y renovación de La Barraca, este sigue optando por representar los iniciales entremeses clásicos del colectivo teatral: *La cueva*, *El retablo* y *Los dos habladores*.

Con las Guerrillas del Teatro, Rafael Alberti decide poner sobre las tablas, además de obras de profundo calado sociopolítico, algunas piezas de Cervantes y de Lope Rueda. También La Tarumba, el grupo de teatro falangista que se fundara en Huelva, escogió entre sus representaciones, curiosamente, los mismos entremeses que otrora representara La Barraca, probablemente porque entre ellos contaban con un antiguo barraco, el pintor José Caballero. El teatro español inmediato a la posguerra no gustó de representar entremeses cervantinos y contamos con pocos ejemplos. Uno de ellos es la puesta en escena de *El hijo pródigo* acompañada del entremés de *La guarda cuidadosa*. No es algo que obedezca a un cambio de mentalidad sino que se trata de una lejanía natural del ocio motivada por la tragedia vital.

La Barraca sembró la semilla cervantina en muchos círculos universitarios. La formación de los llamados TEUs, deben mucho a sus antecesores en este sentido. Los grupos de Teatro Universitario heredaron el espíritu reformador y el gusto por los clásicos. En todas las universidades españolas, tarde o temprano, fueron eclosionando

estos grupos teatrales, especialmente a partir de los años cincuenta. Se formaron, así, colectivos integrados por artistas, escritores, directores, investigadores, que hoy en día han creado un fenómeno interdisciplinar sin parangón, cuya actividad escénica trasciende la propia representación teatral. Son los estudiantes universitarios creadores e impulsores de los TEUs «los verdaderos propulsores de la renovación escénica española» (Pérez Abab 2018, 72). Señala Huerta Calvo (2018b, 14) cómo «el Teatro Español Universitario (TEU) es un buen ejemplo de ese tránsito relativamente normal entre dos circunstancias políticamente antagónicas», con inicios cercanos a los círculos de Falange pero con entronques evidentes con los propósitos de La Barraca y el sentir republicano; entre medias de todo ello: el entremés cervantino como arma cultural usada a favor de una u otra ideología. Precisamente La Tarumba, el TEU de Huelva, de marchamo falangista, representó *La guarda cuidadosa*, *El retablo de las maravillas* y el atribuido *Los habladores*. En 1939, la Sección Femenina madrileña, cuyos vínculos con el mundo del teatro fueron tangenciales y efímeros, tuvo tiempo para representar, entre otros, *La guarda cuidadosa* de Cervantes, que fue recibida con elogio por parte de la crítica nacionalista. Modesto Higuera, por su parte, contribuyó a la labor entremesil del TEU, representando algunas piezas cervantinas. Fernando Doménech (2015) cae acertadamente en la cuenta del predominio de algunos entremeses en la escena de la época, quedando otros lejanos al gusto de la España nacionalcatólica.

Lo interesante de estos someros ejemplos es que ilustran el interés inicial, prolongado a lo largo del tiempo, de los *Entremeses* cervantinos en buena parte de los teatreros que iniciaron la revolución cultural de posguerra. Esto no hizo sino acrecentar el gusto por la obra menor de Cervantes en los años posteriores: Tamayo, en Granada, y su fijación por Lope de Rueda, Enzina y Cervantes; Alberto Castilla y su constante gusto por los *Entremeses*, estrenando en el María Guerrero en 1959 y reestrenando en 1964, en el Español, esas piezas cervantinas; o el gran recuperador de lo breve que fue César Oliva, director del TEU murciano.<sup>5</sup>

El TEU cierra esa trinidad del *revival* cervantino junto con Las Misiones y La Barraca. Cada una de las instituciones, divergentes, heterogéneas y multidisciplinares, encontraron en Cervantes un lenguaje, unas acciones y ademanes, un mensaje, en suma, hermano de su tiempo. Este primer impulso revitalizador, que sería posteriormente acompañado de un auge paralelo en el campo de la investigación filológica, eclosiona en la década de los setenta a propósito del pensamiento líquido y el relativismo moral que tan bien emparenta con algunos mensajes cervantinos, como trataremos de ver.

<sup>5</sup> Véase su recuerdo de la época y su testimonio teatral en Oliva Olivares 1975.

## 2.2 Cervantes hacia la actualidad: un «arte nuevo de hacer entremeses en este tiempo»

El último tercio de siglo y la transición secular han sido el marco de un notable crecimiento en el interés por el entremés cervantino. Este auge ya venía fraguándose durante el siglo XX, como hemos apuntado, pero la posmodernidad plantea la obra menor de Cervantes dentro de la reinención ético social y cierta inversión de patrones. «Cervantes no es posmoderno», afirma, rotundo, el profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo (2016, 83); incluso resulta imposible, para él, leer los pasajes quijotescos en clave erasmista. Garrido se queja de las reinterpretaciones relativistas o ideológicas que se han hecho de buena parte de la obra del alcalaíno, especialmente del *Quijote*. Sin embargo, la evidencia es que dicha reinterpretación, errónea o acertada, sí que se ha llevado a cabo y el terreno escénico ha sido y sigue siendo, precisamente, el territorio del riesgo y el equívoco, en el que se aprovecha esa y otras tantas discusiones. La percepción ha cambiado, ya lo vio meridianamente claro ese gran amante de lo breve que fue mi admirado Paco Nieva (1982, 47):

Justo a causa de un avance tecnológico y social inusitado en la historia del mundo moderno, se ha transformado al hombre en otra cosa de lo que era el espectador, no digo sólo del siglo XVII, sino del siglo XIX y principios.

La percepción sobre el entremés de Cervantes ha tendido hacia la subjetividad sin antagonismos; quiero decir que no hay una oposición entre la erudición textual y la ‘arriesgada’ puesta en escena –quizá extrapolable a esa lectura personal del *Quijote* de la que se quejaba Garrido– porque el riesgo corre a cuenta del director, cuya figura ha tomado otra consideración desde hace varias décadas.

El sentido originario del teatro posmoderno parte de la elaboración de los hechos artísticos a modo de laboratorio experimental, de mesa de cirugía, de mezcla creativa y ruptura de patrones establecidos. La ilogicidad, el humor y el gusto por lo grotesco, hace que muchas obras clásicas hayan pasado por el tamiz de la lectura posmoderna para replantear asuntos de carácter social, político y filosófico. El trasfondo artaudiano y la línea conceptual evidente con el teatro del absurdo hacen de lo performativo un intento vanguardista por renovar conceptos establecidos y dar la vuelta a realidades artísticas consolidadas. Es cierto que los dos teatros, el posmoderno y el clásico, resultan del todo opuestos –de primeras, porque lo clásico es la antítesis terminológica de lo moderno– por las propias premisas que reivindica el primero y que contravienen las reglas del segundo; la más evidente sería el antinormativismo y la no textualidad como punto de partida. Ya no está ‘todo en el texto’, co-

mo se repite en tantas ocasiones, sino que el texto, en tanto en cuanto 'pretexto' (y si existe) solo es un medio más de la forma artística. En este sentido, el teatro de los márgenes ha sido reivindicado como una protoforma de estas inquietudes cercanas a la nueva modernidad. Entre todo ello, destaca el entremés cervantino como premisa para combatir verdades establecidas y ahondar en ese juego de espejos que supone la realidad; ya lo decía Ruiz Ramón (1998, 124), «el genio cervantino nos muestra, como en sus mejores momentos, el juego dialéctico de la verdad y la apariencia». Esto entronca directamente con la nueva mentalidad signica que vive el teatro actual, la idea de un cambio en el campo del signo escénico: ya no expresa solo el texto sino que la propia representación tiene significado en sí misma, lo que solemos denominar texto escénico. No en vano, y la anécdota me parece reveladora, el Teatro de Arte de Moscú, que creara Konstantín Stanislavski allá por finales década de los ochenta, ha venido utilizando durante años *La cueva de Salamanca* como eje de sus ejercicios actorales.

Esta insurrección vanguardista nace en torno a la década de 1970 y coincide, así mismo, con el auge filológico respecto de lo breve. Con Bajtín y Todorov de fondo y la reivindicación académica del género, buena parte de los creadores teatrales volvieron la vista a los pequeños juguetes cervantinos como medio para reflejar inquietudes posmodernas: «la lectura y la representación de estas obrillas consueñan bien con los gustos de la cultura de hoy en día, decididamente inclinada del lado dionisiaco de la existencia» (Huerta Calvo 2004, 477). Ya en su siglo, los entremeses suscitaban divergencias sobre su licitud. Es curioso que, precisamente, todo aquello que los moralistas del momento reprobaban, forman parte de las actitudes que los hacen más interesantes al espectador contemporáneo. Partiendo de estas premisas, quisiera esbozar un panorama de elementos comunes que emparentan los *Entremeses* con el teatro posmoderno y que luego se podrán apreciar en algunos montajes que mencionaré a modo de cierre.

Como señalaba, la semántica tradicional que se ha venido aplicando a la escena ya no es válida para el nuevo teatro, la necesidad de un afán relativista hace que la fábula aristotélica carezca de sentido. Por ello es fundamental la multidisciplinariedad artística. Sabemos del gusto del entremés por la música, los bailes, las peleas escénicas o las metaficciones hilarantes que con tanta maestría ejecuta Cervantes en *El Retablo de las maravillas*. Paralelamente, los entremeses, y en general todo el teatro breve del XVI y XVII, gozan de un lenguaje cotidiano, coloquial, cargado de términos populares y expresiones chocarreras, donde el hampa despliega todo su caudal expresivo. En el teatro posmoderno, el habla predominante en buena parte de los montajes es el de la calle, plagado de insultos, abstracto en algunas referencias, generador de poéticas propias. Algunos monta-

jes actuales de las obritas cervantinas han querido explotar ese contenido poético con una puesta en escena que acrecienta el contraste, el distanciamiento, con el lenguaje entremesil. Esta tónica imperante en el teatro actual propicia la búsqueda constante por encontrar lo necesario en cada mensaje, vinculado a la crítica social y al hedonismo. En este sentido, el anticlericalismo con el que se han leído piezas como *La guarda cuidadosa* ha sido explotado por buena parte de los teatristas actuales. También la reivindicación feminista ha incluido algunos textos cervantinos dentro de su canon autorial (el tantas veces empleado discurso de Marcela en el *Quijote* es el mejor de los ejemplos), probablemente porque los colores con los que pinta Cervantes a su galería de mujeres en los *Entremeses* quedan ciertamente alejados de los tipos al uso. Si el teatro posdramático gusta tanto de los márgenes, no es de extrañar que 'el otro', lo extranjero, el delincuente, el pícaro aparezca como constante de modo similar al que se muestra en el teatro breve aurisecular con presencias tan notables como la del Escarramán. Esta suerte de inversión de valores morales que aparecen constantemente enfrentados en el teatro actual es algo que ya está en el entremés cervantino, donde lo que se pone en juego son «principios contrapuestos: la juventud frente a la vejez, el placer frente a la represión, la necedad frente a la inteligencia y el saber vivir» (Huerta Calvo 2008, 19). Ese 'saber vivir', que menciona el profesor Huerta, es un *leitmotiv* de la posmodernidad; la ausencia de asideros filosóficos, morales y epistemológicos, hacen de la escena que trata de superar lo dramático una permanente deconstrucción, un eterno pseudo-, que se hermana primorosamente con lo entremesil carnavalesco:

El teatro se puede entender hoy como una carnavalización signica, es decir, como una continua celebración representacional: el teatro se celebra a sí mismo, se celebra como espectáculo. (Toro 2005, 22)

Esa raíz festiva que tiene Cervantes, esa sexualidad exponencial en buena parte de sus personajes, histriónicos en muchos casos, propicia una lectura moderna. La misma estructura formal del entremés, su vida heterogénea, cambiante y oscilante entre géneros, es igualmente leída en clave posmoderna porque permite la mezcolanza de disciplinas y el juego constante. Las variables que Cervantes pone en juego son las mismas en el XVII y en el XXI en donde el teatrista se interesa cada vez más por lo impuro, en la fisicidad, en el lenguaje, en el texto y sus acciones:

El teatro de Cervantes ha interesado precisamente por sus imperfecciones. Es sugerente y excitante, sobre todo para los directores de escena y los escenógrafos que aspiran a un ideal que podríamos sintetizar en el lema «Libertad y aparato». En los últimos tiempos

proliferan los hombres de teatro que se encuentran más a gusto ante textos de escasa entidad e incluso informes o caóticos. La flojera poética se convierte, para ellos, en un acicate para la inspiración plástica y cinética. Y no cabe negar que, en ocasiones, los resultados escénicos son espléndidos. (Pedraza Jiménez 1999, 38)

Esta suerte de gusto por lo experimental que tiene Cervantes, renovando la tipología del *dramatis personae* pero, conociendo la demanda y el imaginario del público, atestigua un espíritu transformador. Algunos montajes que mencionaré buscan, justamente, ese deseo incierto y espontáneo que mana de la obra breve de Cervantes y que invitan a su relectura. La propia marginalidad de las formas breves hacen que su representación tienda a huir del naturalismo, como bien ha señalado el director de escena Ernesto Caballero en alguna ocasión (1988, 203).

En la década de los setenta la compañía Teatro del Mediodía representó varios entremeses de Jerónimo de Cáncer, Luis Quiñones de Benavente y Cervantes. Su *Farsantes y figuras de una comedia municipal* vinculaba el lenguaje propio del teatro independiente con la estética del XVII que recientemente ha analizado Jara Martínez Valderas (2016). Carlos Ballesteros, creador del Grupo Archivo e incansable obrero de la escena con *Los cómicos de la Legua*, estrenó en 1979 *La cueva de Salamanca*, *El vizcaíno fingido*, y *El viejo celoso* unidas por el título *Cervantes con bombín*. Ballesteros hacía saltar de época a los personajes cervantinos con brochazos de vodevil para, así, «tapar las narices al respetable para que, sin notarlo, se trague el ricino que se le ha atribuido a los clásicos» (Ballesteros en A.L. 1979). En los ochenta, con gira por Andalucía, Teatro de las Marismas realiza un espectáculo con entremeses de Cervantes y pasos de Lope de Rueda con el título de *Bobos y rufianes*.

La recuperación de esta década del entremés cervantino vive este impulso debido, probablemente, a la desaparición de la censura y la desintoxicación ideológica de buena parte del corpus clásico. También se inició la cultura del Festival tras la creación del Festival de Teatro Clásico de Almagro que pronto programó los *Entremeses* entre su repertorio (*Entremés a modo de pequeña comedia con textos de Cervantes y otros autores*, 1983; *Los habladores*, 1984; *La guarda cuidadosa*, 1986; *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*, 1987). Fuera del marco del Festival destaca la representación de regusto americano de *Los habladores*, *La guarda cuidadosa* y *La cueva de Salamanca* por parte del grupo La Familia.

La década de transición entre siglos coincide con el incremento, ya mencionado, de las tesis posmodernas de carácter rupturista que inciden en la política y en la sociedad española. Confluyen así los últimos estertores de algunos movimientos vanguardistas con la paralela escena realista que también iba desapareciendo paulatinamen-

te El auge progresivo de los circuitos teatrales unido a una pérdida de confianza en el sistema hará que se revitalice el entremés cervantino por parte de una generación de artistas que se apartan del teatro comercial en la búsqueda de una voz propia y comprometida.

El gran acontecimiento respecto de lo breve fue el estreno de la *Fiesta barroca* de Miguel Narros. Varios integrantes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) junto a más de 200 figurantes pasearon por las calles madrileñas hasta la Plaza Mayor donde representaron *El gran mercado del mundo* de Calderón. Fue un ejemplo inaudito de la convivencia entre el mensaje clásico y su interés para la posmodernidad. Probablemente supuso un aliciente para que muchos hombres del teatro se interesaran por la obra menor de Cervantes. Teatro Corral de Comedias estrena en el 94 *Teatro breve del Siglo de Oro* con, entre otros textos, *El vizcaíno fingido* y *La cueva de Salamanca*. Desde entonces, la compañía no ha dejado de representar los *Entremeses* de Cervantes cambiando las estéticas en cada representación. Del mismo modo, en un claro interés por aunar el gusto posmoderno por lo inmediato y el teatro breve, han representado *Microclásicos*, un grotesco juego itinerante con mucho regusto barraquiano.

Quizá uno de los nombres del teatro que más ha hecho por reivindicar el entremés cervantino haya sido José Luis Gómez que, en distintas épocas y desde 1996, ha llevado a escena *La cueva de Salamanca*, *El viejo celoso* y *El retablo de las maravillas*, recibidos siempre con general aplauso:

De tanto desgaste cómo han sufrido los entremeses, y de tanta maldición, y de tanta mala comparación con el escrito de Cervantes por excelencia realizan un salvamento José Luis Gómez y Rosario Ruiz, que los devuelven a otro tiempo; o a otros varios. Uno es de la *comedia del arte*, la farsa libre, las cabriolas y los soniquetes; otro es el de la verdadera Ilustración española, en la de la Segunda República con los títeres de Lorca, los de Valle-Inclán, las misiones de Rafael Dieste: un sabor muy popular. (Haro Tecglen 1996)

Este regusto popular e infantil que resaltaba Tecglen ha sido uno de los caldos de cultivo que han llevado a un buen número de teatreros a trasladar el mensaje cervantino a los códigos del teatro infantil. Tal es el caso de *Las maravillas del teatro* (1996) que, tomando como base *El retablo de las maravillas*, acercaba la literatura clásica y figuras reconocibles para los niños como el Quijote.

Joan Font estrenó, en versión de Andrés Amorós, sus *Maravillas de Cervantes* (2000), tomando como referencia todos los componentes grotescos del teatro breve para llevarlos a su extremo deformador. Amorós se situaba, así, en esa nómina de artistas interesados por recuperar la obra menor de Cervantes:

La propuesta, efectivamente, se puede incluir dentro de esa corriente de reivindicación del entremés cervantino que tuvo en Lorca uno de sus momentos fundacionales, si bien está más cerca de las de Modesto Higuera y de Alberto Castilla. (Doménech 2015, 7)

El espectáculo partía del entremés atribuido a Cervantes de *Los habladores* mezclando música y baile y buscaba el dinamismo total en un ir y venir continuo de personajes caricaturescos, disfraces, músicas, movimientos, luces, colores que aportaban al género una revitalización sensorial sin precedentes. Amorós hizo escasas modificaciones a las piezas; a los consabidos arreglos lingüísticos se sumaron algunas simplificaciones sintácticas y determinadas elisiones críticas que consideraron –por lo que fuere– no venían al caso. A ello se sumaba un poso evidente de los movimientos propios de la *Commedia dell'arte* en los gestos, ademanes y coreografías que propiciaron un éxito total de público y crítica de esta nueva visión de los *Entremeses*.

En 2003 Albert Boadella y la Fundació Teatre Lliure estrenan *El retablo de las maravillas: cinco variaciones sobre un tema de Cervantes*, con evidente inspiración italiana y un humor ácido y grotesco que, con raíz en Cervantes, florecía en nuestra modernidad desarraigada. Tomando como punto de partida el personaje del bobo, la obra engarzaba distintas situaciones temporales que criticaban a los distintos estamentos y clases sociales.

En el año 2004, Jesús Salgado, de la mano de la compañía de Teatro del Duende, fusionaba el teatro breve de Cervantes con un sugerente espectáculo musical de temática flamenca. Este juego interdisciplinar titulado *Cervantes entre palos* se pudo ver ese verano en los madrileños Jardines de Sabatini y recuperaba *El juez de los divorcios* y *El retablo de las maravillas*. El particular humor del alcalaíno con sus juegos escénicos se podía disfrutar al son de seguidillas, bulerías, fandangos, tangos, soleás y guajiras.

En el año 2006, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) decide, con motivo del 75 aniversario de la proclamación de la II República, realizar un homenaje al fenómeno cultural que reinó en esos años iniciales. Entre las celebraciones se produjo una exposición sobre las Misiones Pedagógicas y un proyecto cuyo deseo era recuperar la labor de Federico García Lorca y Eduardo Ugarte con la fundación de La Barraca. Surgía Las Huellas de la Barraca (Oliva 2011, 121-9), grupos teatrales provenientes de las Universidades de Valencia, Santiago, Murcia y la Carlos III de Madrid viajaron por la geografía de la piel de toro para representar *Fuenteovejuna*, *El burador de Sevilla*, *El caballero de Olmedo* y, cómo no, los *Entremeses* de Cervantes. Estos últimos, precisamente, serían los más representados incluso fuera de las dimensiones del proyecto de la SECC. Este hito supone el ejemplo consolidado de cómo la labor realizada

por los TEUs de distintas universidades continuó su andadura, volviendo, en su contexto y con sus limitaciones, a los *Entremeses* en distintas ocasiones.

En noviembre de 2012 se estrenaba otra pieza que recuperaba el teatro breve cervantino y que unía varios entremeses de Cervantes (*El viejo celoso*, *El vizcaíno fingido* y el atribuido *Los habladores*) bajo el marco estructural de los personajes de la novela ejemplar *El coloquio de los perros*. La obra, que llevaba por título *Cipión y Berganza*, estaba dirigida por Carlos Fernández y realizaba un viaje a lo largo del tiempo a propósito de los argumentos de los entremeses.

En el año 2010, la compañía Teatro del Biombo crea su ciclo *Abrevia-* que recuperaba en cuatro montajes varias piezas breves de nuestros siglos de oro; pasos y entremeses se mezclaban con otras obras de otros autores en un diálogo atemporal.

En la temporada 2010-11 se produjo un hecho sin precedentes en lo que respecta a la recuperación de lo breve y vino de la mano de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC). Aunque las representaciones de las que hablo no incluían a Cervantes, por ser este un autor ya consolidado en el marco del género, sí que supuso una revitalización del teatro menor en extensión. Se representaron *Un bobo hace ciento* de Antonio de Solís y Rivadeneira, dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente y que iba a su vez precedida por una loa y *Entremeses Barrocos* (2010-11), un hermoso disparate teatral con mojigangas y bailes como homenaje a la folía. A estos *Entremeses barrocos* se sumó también el particular homenaje a la dramaturgia femenina que realizó Juan Dolores Caballero representando la *Las gracias mohosas* de Feliciano Enríquez de Guzmán, olvidada dramaturga del XVII. Comparto, así, la visión de Guijarro-Donadiós (2012, 132):

Hay que aplaudir la apuesta del entonces director de la CNTC Eduardo Vasco, ante un proyecto tan arriesgado y ambicioso, por el hecho de apostar por otros directores e incluir en el programa una temporada con tal número de piezas cómicas de teatro breve cuya atención siempre ha sido escasa.

El propio Vasco ha llegado a afirmar en alguna ocasión que lo que se ha venido haciendo con el teatro cervantino no han sido más que inventos porque, realmente, los cómicos no sabemos cómo abordarlo (en Rodríguez Cáceres 2017, 381). En este sentido, quizá convenga recordar aquella reflexión que hiciera el profesor Arellano al respecto de la ausencia de lo breve en algunos teatros (ausencia que tratamos de contradecir con estas líneas):

No sé si procede acusar a las compañías de haber tratado injustamente al teatro breve. Habría que tener en cuenta las posibilidades de puesta en escena en el marco de los teatros y escena-

rios disponibles, porque si no hay oportunidad de representar, de nada sirve decir que habría que aumentar las representaciones. (Arellano 2014, 275)

Mención aparte merece la compañía Ron-Lalá, muchos de cuyos montajes no podrían entenderse sin el sustrato del entremés cervantino. En 2012 crean su *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)* tomando como punto de partida la fiesta barroca en su plenitud y emparentándola con los *sketches* en una comedia hilarante llena de referencias a las jácaras, bailes, entremeses, mojigangas, canciones... La obra se estrenó dentro del ciclo del Festival Clásicos en Alcalá en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares. Si algo destaca de este montaje al hilo de este estudio es el uso más que creativo del lenguaje en todas sus vertientes, confirmando así las reflexiones que entresacaba unas páginas atrás sobre el interés de lo marginal y su actualización posmoderna, conectando de pleno con el espectador joven: «La peña ronlamera domina el cheli posmoderno, en buena parte una consecuencia de la jerga de germanía de los siglos de oro» (Huerta Calvo 2012, 11).

La compañía no ha abandonado en sus montajes de regusto clásico ese poso entremesil, logrando una gran repercusión en los medios nacionales y llevando a Cervantes allende nuestras fronteras con *En un lugar del Quijote* (2014) o *Cervantina* (2016). El gran hito respecto del género breve para los ronleros ha sido el recentísimo *Andanzas y entremeses de Juan Rana*, sobre el padre de los cómicos áureos.

Herederos de la propia etimología de la folía, emparentada con la locura, estos teatristas de pro han emprendido [...] la heroica labor de arrancar la risa desde la belleza artística y el didactismo. Un clásico para clásicos. (López Fonseca 2012, 16)

Concretamente, *Cervantina* recuperaba, dentro de la macedonia de textos de don Miguel, el entremés de *El retablo de las maravillas* en el que se incluían distintas referencias quijotescas. La risa y la música, clave del entremés, son, de igual modo, la clave de Ron-Lalá, la mejor, a mi juicio, bandera actual del sentir carnavalesco entremesil, «porque observan la vigencia de la mirada humana y humorística a los problemas vitales y de la ironía como disolvente de la seria trascendencia» (Algaba Granero 2018, 44).

En el año 2016 el director de Escarramán Teatro, José Luis Matienzo, acompañado por el Grupo de Danza de la Universidad Complutense de Madrid, llevó a las tablas *La fiesta del Siglo de Oro*, una representación estrenada en Guadalajara con varias funciones por España y que, en boca de su director, «busca transmitir la alegría y la jovialidad propia de los espectáculos populares del Siglo de Oro español, lejos de los almidonados espectáculos que ha implantado el

academicismo caduco y cortesano» (Matienzo 2014). A los distintos entremeses representados de Lope de Rueda y Cervantes se les añadía una loa introductoria y se iban alternando jácaras y mojigangas bailadas con fondos musicales que tenían como inspiración las obras de Juan del Enzina junto con otras músicas de la época.

También en 2016, recorriendo los festivales de teatro clásico de España, se estrenó un interesante montaje firmado por la compañía Morfeo Teatro que evocaba la estética picassiana en un empaste escénico con el barroquismo y la *Commedia dell'arte* a propósito de *El retablo de las maravillas*. La referencia a Picasso se debía a la unión existente entre los dos genios: si uno es el padre de la novela moderna, reinventor del género, el otro cambió el modo de entender la pintura con el cubismo. Francisco Negro, quien fundara la compañía en 2003, propiciaba el retrato realista de la sociedad española así como las diferencias sociales que separan a las personas de este y todos los siglos. De esta manera, fundió en el mismo espectáculo a los personajes del entremés mencionado con los de *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El juez de los divorcios*. Este mismo año, Andrés Beladíez versionaba y dirigía los entremeses de *El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca* y *La guarda cuidadosa* recreando en la escenografía un corral de comedias y sugiriendo, desde la máscara y el vestuario anacrónico, una propuesta desenfadada.

En julio de 2017, con la colaboración del dramaturgo José Sanchis Sinisterra, se estrenó el montaje *Tiempo de burlas y entremeses*, escrito por el onubense Antonio de la Casa tomando como argumento las vicisitudes de una compañía de cómicos itinerante del Siglo de Oro que iban representando piezas breves. La representación constaba del anónimo romance de *El cristiano cautivo*, *Los habladores* (atribuido a Cervantes), el paso de *Los ladrones* (Lope de Rueda), el entremés de *Los coches* (Quiñones de Benavente) y el poco conocido entremés de *El alcalde médico* (José Moraleja y Navarro).

A las ya mencionadas reposiciones de los *Entremeses* de Gómez se ha sumado muy recientemente otro montaje sobre la obra breve de Cervantes que ha firmado en esta ocasión el actor y director Ernesto Arias. La representación, bajo el engañoso título de *Dos nuevos entremeses... 'nunca representados'* (2017), sustituía el árbol central del histórico de La Abadía por un pozo y un decorado algo más vistoso pero de igual llaneza, siguiendo la estética hampesca. La obra era un acierto continuo en el ritmo y la frescura, a *La guarda cuidadosa* y *El rufián viudo* se le sumó una versión del conocido monólogo de la Marcela del *Quijote* (I, 12) en una búsqueda por la reivindicación feminista que ya Ron-Lalá había integrado en su *Cervantina* (2014) aunque con un sesgo bien diferente. Se utilizaba con mucho acierto la apelación desde la ventana como hilo conductor a las dos piezas que, sin duda, supieron evocar el mundo miserable y deformador del hampa cervantino. Otro punto a favor, amén de las danzas y

juegos continuados, fue la aparición fantasmagórica del personaje quevedesco que homenajea Cervantes del jaque Escarramán, concluyendo en un final de fiesta propio de la representación barroca.

El reputado actor y director Emilio Gutiérrez Caba estrenó, a propósito del VIII Centenario de la Universidad de Salamanca, *La cueva de Salamanca* (2018) de Juan Ruiz de Alarcón. El montaje también toma como punto de partida textos de otros autores -con obligadas referencias a la homónima y archiconocida pieza cervantina- y se ensambla en el contexto metateatral de una compañía de actores que van la búsqueda de un texto dramático para representar dentro de los homenajes al mencionado centenario de la Universidad de Salamanca. Gutiérrez Caba ha sabido recrear el contexto pícaro, marginal, humorístico y cotidiano de la sociedad salmantina y estudiantil del XVII en un sobrio montaje donde priman los colores pardos, tan evocadoramente hampescos, y un halo mágico fruto del propio argumento de la obra. Finalmente, en 2019, el Festival Clásicos en Alcalá ha programado *Teatro breve al modo del siglo de oro*, y *Duelos cervantinos*, ambos montajes con entremeses de Cervantes.

Aunque son muchos los espectáculos que se quedan fuera de este recorrido, creo que este muestreo evoca sobremanera la variedad teatral que existe en la actitud que adoptan los hombres y mujeres del teatro a la hora de enfrentarse a los *Entremeses*.

### 3 Conclusiones

Este panorama hampesco creo que ilustra la tesis que he venido a formular. El interés creciente por los *Entremeses* de Cervantes no solo se encuadra dentro de la búsqueda constante por recuperar la obra del genio; el asunto va más allá del canon, los juguetes escénicos que nos regala Cervantes en sus *Entremeses* interesan al artista y al espectador de hoy por su viveza social, su frescura teatral y su permanente contacto con los universales que afectan al ser humano.

En el tiempo del eterno cuestionamiento no se peca de excesiva alteridad, se incurre en ella, teatral o artísticamente, para renovar al entremés como lo que es cualquier clásico: una herramienta al servicio de cada tiempo. El nuestro reclama lo que ilustro, el entremés responde vivamente. La teoría a defender no ha sido otra que argumentar, e individualizar con algunos ejemplos escénicos señeros, que la puesta en escena constante de los *Entremeses* de Miguel de Cervantes obedece al empujón que vivió durante el siglo pasado unido al interés posmoderno por cierta poética teatral renovadora. Paralelamente, atestiguamos una recuperación arqueológica que nunca se ha llegado a abandonar, bien porque incide en nuestro imaginario, porque evoca otro sentir teatral o porque consagra ciertos (contra)valores. No hay una manera correcta de representar

entremeses porque existen distintos públicos que demandan distintas cosas, demos gracias. Ocurre que, en muchas ocasiones, la visión museística de lo breve en Cervantes es –como sucede en el caso de grandes autores del canon que se nos muestran con total modernidad– el mejor ejemplo de la contemporaneidad del mensaje. Eso es algo que han entendido muy bien los teatristas que se han adentrado en la obra menor del alcaíno. Por ello, en buena parte de los mencionados montajes en el muestrario ofrecido, no encontramos apenas intervención sobre las piezas; la tónica actual es evidente: la clara vitrina de los *Entremeses* originales se antepone al cristal opaco de la actualización desafortunada.

## Bibliografía

- A.L. (1979). «Cervantes con bombín». *ABC*, 21 de septiembre.
- Alga Granero, A. (2018). «Cervantina (2016), de Ron Lalá: una puesta en escena desde el humor y la música». Braga Riera, J.; González Martínez, J.J.; Sanz Jiménez, M. (eds), *Cervantes, Shakespeare y la Edad de Oro de la escena*. Madrid: Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, 29-46.
- Arellano, I. (ed.) (2005). «Introducción». *Teatro breve (loas y entremeses) del Siglo de Oro*. Barcelona: AREA-Random House Mondadori, 12-57.
- Arellano, I. (2014). «Diálogos en las tablas. Entrevistas breves». Bastianes, M.; Fernández, E.; Mascarell, P. (eds), *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*. Kassel: Edition Reichenberger, 275.
- Caballero, E. (1988). «Recreación escénica actual del entremés (Notas para una interpretación actoral)». García Lorenzo, L. (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro, X Jornadas de Almagro 1987*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 201-15.
- Canavaggio, J. (2000). «Brecht, lector de los entremeses cervantinos: la huella de Cervantes en los Einakter». *Cervantes, entre vida y creación*. Alcalá de Henares: Centro Estudios Cervantinos, 147-65.
- Cotarelo y Mori, E. (ed.) (1911). *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*. Madrid: Bailly-Baillière, Nueva Biblioteca de Autores Españoles (NBAE).
- Doménech, F. (2015). «Cervantes en los teatros nacionales». *Don Galán: Revista de investigación teatral*, 5. [https://www.teatro.es/contenidos/donGalán/donGalánNum5/página.php?vol=5&doc=1\\_4&cervantes-en-los-teatros-nacionales&fernando-domenech](https://www.teatro.es/contenidos/donGalán/donGalánNum5/página.php?vol=5&doc=1_4&cervantes-en-los-teatros-nacionales&fernando-domenech).
- García Lorca, F. (1932). «Nuevo tablado popular. Una hora de ensayo con los estudiantes de La Barraca y unos minutos de charla con Federico García Lorca». *La Voz*, 1 de febrero, 9.
- García Lorca, F. [1933] (1997). «Palabras ante una representación de tres entremeses de Cervantes». García-Posada, M. (ed.), *Obras Completas*, vol. 3. Madrid: Galaxia Gutenberg, 223-4.

- Garrido Gallardo, M.Á. (2016). «Cervantes no es posmoderno». *Nueva Revista*, UNIR, 83-93. <https://www.nuevarevista.net/cervantes-no-es-posmoderno/>.
- Guijarro-Donadiós, A. (2012). «Un viaje entretenido por los últimos montajes de teatro breve barroco en la CNTC: *Loa para la comedia de Un bobo hace ciento*, *Entremeses barrocos*, y *Las gracias mohosas* (cía. Teatro del Velador)». *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, 7, 125-32.
- Haro Tecglen, E. (1996). «Picaresca, libertinaje y liberación». *El País*, 26 de marzo.
- Huerta Calvo, J. (1980). «Pervivencia de los géneros ínfimos en el teatro español del siglo XX». *Primer Acto*, 187, 122-7.
- Huerta Calvo, J. (1983). «Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: estatut y prospectiva de la investigación». *El teatro menor en España a partir del siglo XVI = Actas del Coloquio celebrado en Madrid del 20 al 22 de mayo de 1982*. Madrid: CSIC, 23-66.
- Huerta Calvo, J. (ed.) (1985). *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus.
- Huerta Calvo, J. (1992). «La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo». *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. Madrid: CSIC, 285-94.
- Huerta Calvo, J. (1995). *El nuevo mundo de la risa: estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*. Palma de Mallorca: Oro viejo; José J. de Olañeta Editor.
- Huerta Calvo, J. (ed.) (1999). «Introducción». *Antología del teatro breve español del siglo XVII*. Madrid: Biblioteca Nueva, 12-28.
- Huerta Calvo, J. (2004). «Algunas reflexiones sobre el teatro breve del Siglo de Oro y la Postmodernidad». *Arbor*, 177(699/700), 475-95.
- Huerta Calvo, J. (ed.) (2008). «Introducción». *Miguel de Cervantes: Entremeses*. Madrid: Edaf, 9-36.
- Huerta Calvo, J. (2012). «Con Ron de Risa y Lalá de Locura». *Siglo de Oro, Siglo de ahora (Folía)*. Madrid: Ediciones Clásicas, 5-12. Colección del ITEM.
- Huerta Calvo, J. (2015). «Cervantes y Lorca: La Barraca». *Don Galán: revista de investigación teatral*, 5. [https://www.teatro.es/contenidos/donGalán/donGalánNum5/pagina.php?vol=5&doc=1\\_2&cervantes-lorca-la-barraca&javier-huerta-calvo](https://www.teatro.es/contenidos/donGalán/donGalánNum5/pagina.php?vol=5&doc=1_2&cervantes-lorca-la-barraca&javier-huerta-calvo).
- Huerta Calvo, J. (2017). «Lecturas lorquianas del entremés cervantino». Pedraza, F.; González Cañal, R.; Marcello, E. (eds), *El entremés y sus intérpretes XXXVIII Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, 9-11 de julio de 2015). Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 259-86.
- Huerta Calvo, J. (2018a). «Memoria breve de la risa», en Tato, Á. (dir.), «¡Linda burla! La risa en el teatro clásico», *Cuadernos de teatro clásico*, 33, 296-353.
- Huerta Calvo, J. (2018b). «Introducción al estudio del Teatro Español Universitario en su primera etapa (1940-1951): Una bibliografía crítica». *Anales de Literatura Española*, 29-30, 13-45.
- Josa, L. (2003). «De farsa humana eterna. Federico García Lorca y Cervantes». *Theatralia*, 5, 217-26.
- Krömer, W. (1979). *Formas de narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Madrid: Gredos.
- López Fonseca, A. (2012). «De pequeña centella, grande hoguera». *Siglo de Oro, Siglo de ahora (Folía)*. Madrid: Ediciones Clásicas, 13-17. Colección del ITEM.

- Martínez Valderas, J. (2016). «Una escenografía cervantina: Farsantes y figuras de una comedia municipal de Teatro del Mediodía (1974)». *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 11, 80-102.
- Mascarell, P. (2015). «Dos diálogos escénicos de Adolfo Marsillach con la Filología: El médico de su honra (1986) y La gran sultana (1992)». Vega García-Luengos, G.; Urzáiz Tortajada, H.; Conde Parrado, P. (eds), *El patrimonio del Teatro Clásico Español: Actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 491-99.
- Matienzo, J.L. (2014). «La fiesta del Siglo de Oro. Dossier». [http://joseluismatienzo.com/obras/fiesta/obra\\_fiesta.html](http://joseluismatienzo.com/obras/fiesta/obra_fiesta.html).
- Migueláñez, D. (2018). «“Lo bueno, si breve...”». La recuperación del teatro breve del Siglo de Oro durante el siglo XX», en Tato, Á. (dir.), «¡Linda burla! La risa en el teatro clásico», *Cuadernos de teatro clásico*, 33, 354-83.
- Migueláñez, D. (2019). «Bertolt Brecht y el hampa cervantino: Los Entremeses en *La ópera de los tres centavos*». *Céfiro*, 15, 48-63.
- Moreno Báez, E. (1933). «La Barraca. Entrevista con su director, Federico García Lorca». *Revista de la Universidad Internacional de Santander*, 69.
- Nieva, F. (1982). «La adaptación de los clásicos, un falso problema». *5º Festival de teatro clásico español* (Almagro, 11-24 de septiembre de 1982), vol. 2. Madrid: Gráficas Forma, 45-59.
- Oliva Olivares, C. (1975). *Ocho años de teatro universitario (TU de Murcia 1967-75)*. Murcia: Editorial de la Universidad de Murcia; Editum.
- Oliva Olivares, C. (1978). *Antecedentes estéticos del esperpento*. Murcia; Ediciones Andrés Baquero; Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia. Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia.
- Oliva, C. (2011). «La Barraca: crónica de un proyecto». *La Barraca. Teatro y Universidad. Ayer y hoy de una utopía*. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural Española; Instituto del Teatro de Madrid, s.p.
- Pedraza Jiménez, F. (1999). «El teatro mayor de Cervantes. Comentarios a contrapelo». Fernández de Cano y Martín, J.R. (coord.), *Actas del VIII Coloquio internacional de Cervantistas* (El Toboso, 23-26 de noviembre de 1998). El Toboso: Ayuntamiento de El Toboso, 19-38.
- Pedraza Jiménez, F. (2015). «Palabras preliminares». Pedraza, F.; González Cañal, R.; Marcello, E. (eds), *El entremés y sus intérpretes. Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, 9-11 de julio de 2015). Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 7-9.
- Pérez Abab, N. (2018). «Fundación del TEU de Murcia (1939) y etapa de dirección de Alberto González Vergel (1949-1954)». *Anales de Literatura Española*, 29-30, 175-89.
- Rodríguez Cáceres, M. (2017). «Cervantes en la escena actual». González Cañal, R.; García González, A. (eds), *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española. Congreso extraordinario de la AITENSO (Actas selectas)* (Toledo, 9-12 de noviembre de 2016). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 377-83.
- Ruiz Ramón, F. (1998). *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.
- Sáenz de la Calzada, L. (1998). *La Barraca, teatro universitario seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca en transcripción musical de Ángel Barja*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes; Fundación Sierra-Pambley.

- Sáez, A.J. (2015). «El retablo de Urdemalas: otra mirada a los entremeses de Cervantes». Pedraza, F.; González Cañal, R.; Marcello, E. (eds), *El entremés y sus intérpretes = XXXVIII Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, 9-11 de julio de 2015). Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 69-87.
- Sáez, A.J. (ed.) (2020). «Introducción». *Miguel de Cervantes: Entremeses*. Madrid: Cátedra, 9-60.
- Smith, D.L. (1989). «Cervantes frente a su público: aspectos de la recepción en El retablo de las maravillas». *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 713-21.
- Spadaccini, N. (ed.) (1982). *Miguel de Cervantes: Entremeses*. Madrid: Cátedra.
- Toro, A. de (2005). «Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad postmoderna o el fin del teatro aristotélico». *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 47, 17-31.

