DOS NUEVOS ENTREMESES, “NUNCA REPRESENTADOS”

Miguel de Cervantes

Para saber más

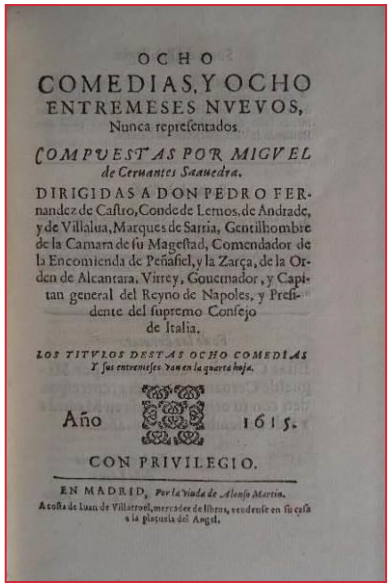
El título del espectáculo

Un **entremés** es una “pieza teatral de carácter cómico y de un solo acto, que originalmente se representaba en el entreacto de una comedia” (Diccionario de la Real Academia Española). La palabra viene del francés “entremets”, o sea que es algo que se entremete, se intercala.

La otra acepción, que nos remite al mundo de aceitunas y embutidos, está directamente relacionada al sentido cómico-teatral, ya que este tipo de obras breves también se interpretaban durante los banquetes medievales, entre plato y plato.

Juntando dos entremeses —el primero en prosa, el segundo en endecasílabos libres—, con tramas independientes pero afines en cuanto a la atmósfera que evocan, hemos compuesto un espectáculo de duración habitual, con marcado carácter festivo.

Al ver el título de *Dos nuevos entremeses, “nunca representados”*, te preguntarás: ¿es cierto que estas piezas de Cervantes no se han visto en un escenario desde que fueron escritos, hace cuatro siglos? Más tarde en estas páginas entenderás por qué elegimos este título para el díptico compuesto por *El rufián viudo llamado Trampagos* y *La guarda cuidadosa*.


OCHO
COMEDIAS, Y OCHO
ENTREMESES NVEVOS,
Nunca representados.
COMPUESTAS POR MIGVEL
de Cervantes Saauedra.
DIRIGIDAS A DON PEDRO FERnandez de Castro, Conde de Lemos, de Andrade, y de Villalua, Marques de Sarria, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, Comendador de la Encomienda de Peñafiel, y la Zarça, de la Orden de Alcantara, Virrey, Gouernador, y Capitan general del Reyno de Napoles, y Presidente del supremo Consejo de Italia.
LOS TITVLOS DESTAS OCHO COMEDIAS
Y sus entremeses van en la quarta hoja.
Año 1615.
CON PRIVILEGIO.
EN MADRID, Por la viuda de Alonso Martin.
A costa de Iuan de Villarroel, mercadèr de libros, vendese en su casa a la plazuela del Angel.

- **¿Has visto alguna vez un espectáculo teatral (contemporáneo) que no tenga un argumento continuado sino que sea una sucesión de escenas sueltas u obras cortas? ¿Qué te pareció? ¿Y en cine?**
- **En un caso así, ¿sientes el impulso de buscar un nexo temático que les den coherencia?**
- **Reflexiona sobre el sentido literal de la palabra “representar”.**

Cervantes

Miguel de Cervantes Saavedra nació en 1547 en Alcalá de Henares y murió en Madrid en 1616. Publicó las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, que incluyen las dos piezas que aquí nos ocupan, en 1615, el mismo año que la segunda parte del *Quijote*, de modo que nuestro espectáculo, estrenado en el Corral de Comedias de Alcalá, surgió coincidiendo con la celebración del cuarto centenario de su muerte y de dichas ediciones.

No se sabe con certeza cuándo escribió los entremeses, a qué edad, en qué fase de su azarosa biografía, pero los estudiosos suelen situarlos en los primeros quince años del siglo XVII.

En el **prólogo** a las *Ocho comedias etc.* el autor declara que anteriormente escribió varias obras de teatro que sí fueron representadas, pero luego "tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias. [...] Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía, y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. [...] Torné a pasar los ojos por mis comedias, y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos."

- **Recomendamos la lectura íntegra del "prólogo al lector" de las *Ocho comedias etc.* que podrás encontrar en cualquier edición de los entremeses y en numerosos sitios de internet —aunque, atención, a menudo los textos colgados en páginas web contienen errores—.**

- **Al abordar estos dos entremeses, el director Ernesto Arias insistió en hablar del lenguaje "cervantesco", en vez del término más habitual "cervantino". ¿Qué otros escritores tienen un adjetivo con la terminación "-esco"? ¿Qué otros adjetivos parecen resonar en esta palabra?**

> "Habiendo de ser la comedia espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia"
>
> **Don Quijote** – capítulo XLVIII

La Abadía y los entremeses cervantinos

El Teatro de La Abadía, cuya sede es una antigua iglesia —de ahí, su nombre— se inauguró en 1995 con un espectáculo sobre textos de Valle-Inclán, y la segunda producción grande fue *Entremeses* de Cervantes, estrenada en 1996. El director de La Abadía, José Luis Gómez, explica que ya pensó en Cervantes como proyecto inicial, pero "nos vimos inmersos en un equívoco frecuente: que los entremeses son piezas menores, que tienen una comicidad que no es tan fácilmente perceptible por el espectador de hoy, que su interés es solo local, o que son piezas maestras pero ya muy alejadas en el tiempo de nuestra sensibilidad y nuestra percepción. Y bueno, los dejamos aparte."

Después, se descubrió que no es así: aquel espectáculo compuesto por tres piezas —*La cueva de Salamanca*, *El viejo celoso* y *El Retablo de las Maravillas*— se presentó con éxito, se hicieron casi 300 funciones, algunas en el extranjero, y Juan Goytisolo escribió un texto para el programa de mano oponiéndose al prejuicio de que fueran "piezas menores".

El espectáculo se desarrollaba alrededor de un viejo árbol seco, como punto de encuentro de un grupo de aldeanos donde realizar una fiesta. Además de poseer un carácter totémico, dotaba a la acción escénica de un eje y un elemento de verticalidad. Por lo demás, era un espacio despojado, luminoso, en un día de primavera o verano.

Vídeo promocional de los *Entremeses* de 2015:

http://www.teatroabadia.com/es/archivo/461/entremeses/#prettyPhoto[video]/0/

A modo de prólogo y nexo entre las piezas, había una serie de canciones y un juego de proverbios recitados por los actores, es decir, sin interpretar a un personaje.

En 2015, La Abadía celebró su 20º aniversario con un reencuentro con este espectáculo, con el mismo árbol, que se había guardado, y con algunos actores que estaban en la producción original. Y nuevamente se hicieron casi 200 funciones y se viajó a Venecia, Budapest, Washington y varios países latinoamericanos.

Aunque en los *Dos nuevos entremeses, "nunca representados"* el árbol seco se ha transformado en un pozo —el pulso hacia arriba, hacia la luz, ahora se dirige hacia abajo, tierra adentro, hacia las aguas subterráneas—, en un plano simbólico el espectáculo se puede considerar un nuevo brote de ese árbol.

Escena final del espectáculo de 1996 (foto: Ros Ribas)

Imaginemos que dentro de tres siglos, los especialistas en literatura rusa del siglo XX hablen de ella como de una Edad de Oro, estudiando la obra admirable de autores como Zamiatín, Mandelshtam, Ajmátova, Bulgákov, etcétera, sin mencionar al contexto asfixiante en el que se produjo: censura, checas, gulag, terror interiorizado del que en mayor o menor grado todos ellos fueron víctimas. Este mismo escamoteo o, por mejor decir, estafa intelectual y moral, enturbia nuestra visión de la literatura española, especialmente en su “edad conflictiva”: cuando nuestros escritores se enfrentaron o sanearon como pudieron y por un lapso mucho mayor una situación que nada tenía que envidiar a la vivida más recientemente por sus colegas rusos.

¿Qué saben el espectador o lector de hoy de la vida y aprietos de Fernando de Rojas, Mateo Alemán o San Juan de la Cruz? ¿De la existencia a trompicones, muy poco heroicos, del propio Cervantes?

¿Se nos enseña en las aulas que fue condenado en su juventud a la amputación de su mano derecha y que, prófugo de la arbitrariedad hispana, buscó amparo en Italia a la sombra de cardenales de virtud escasa y se enganchó luego en la armada de Lepanto, en la que el destino menguó la crudeza de la sentencia, lisiando el brazo izquierdo y preservando el que en su madurez le permitiría escribir el *Quijote*? ¿Qué se nos dice de su literaria y humanamente provechoso cautiverio en Argel, de las fantasmagorías tejidas en torno al bajá, de los silenciados perdones de este tras las frustradas tentativas de huida? ¿De su regreso a la patria ingrata que le denegó el permiso de emigrar al Nuevo Mundo y le condenó al oprobio público que envolvía su oficio de alcabalero? ¿De su condición de cristiano nuevo por los cuatro costados de su linaje y de su matrimonio con otra descendiente de confesos, Catalina de Palacios, emparentada con los Rojas de Esquivias? ¿De su encarcelamiento por deudas? ¿De su hija adoptiva y la amarga decisión de dejarla analfabeta, único remedio en una sociedad reacia a las letras —tildadas de “judaicas”— de encontrarle un marido?

Diseño original de José Hernández para los *Entremeses* de 1996

Los cervantistas que reducen al “manuscrito arábigo” del *Quijote* a una simple nota a pie de página y acumulan erudición inútil sin calar jamás en su enjundia, son responsables así del hecho de que nuestro primer escritor haya sido prioritariamente leído, comentado y aprovechado fuera de nuestras fronteras.

¿Qué decir de estas pequeñas obras maestras que son sus entremeses, si los mandarines de nuestras universidades y academias los motejaban hasta fecha reciente de “obrecillas” inmorales, que no cuadraban como argüía virtuosamente uno

de ellos, “con la noble producción del gran español”? ¿Fue por dicha razón que Cervantes no pudo verlas representadas en vida? La miopía y cerrazón de nuestra derecha en torno al problema de las castas y la mitificación de la sangre limpia por los cristianos viejos —clave de la ironía punzante de *El retablo de las maravillas*— o tocante al alegre desenfado y genial manejo del eufemismo con los que Cervantes arremetía a ese honor peculiar que los maridos encerraban entre las piernas de sus mujeres —tema de *El viejo celoso*— vedan la comprensión de unas obras que, lejos de ser una colección de alusiones “picantes”, constituyen un dechado de gracia y humor, un homenaje recatado pero claro a la tolerancia y a la ley natural del cuerpo.

Una empresa creativa como la de Cervantes convoca, junto al tronco central de su árbol literario, una multitud de arborescencias, rizomas, plantas adventicias. Los entremeses deben leerse como un elemento indispensable de ese conjunto. Cada uno de ellos fulgura con luz propia. Plantas de apariencia minúscula, reproducen genialmente en miniatura la belleza del árbol y airosidad de su copa.

Juan Goytisolo - texto para el programa de mano
de *Entremeses* - Teatro de La Abadía - 1996

Proceso creativo

Dos nuevos entremeses etc. ha tenido un proceso creativo peculiar, “a fuego lento”, **aunando la formación, la investigación y la creación**, y al mismo tiempo propiciando el **espíritu de equipo**, que sin duda es un factor importante en el escenario, algo que se transmite al espectador.

En nuestro tiempo, un espectáculo teatral habitualmente se ensaya en unas siete semanas, pero la función que vais a ver es el fruto de un largo camino compartido entre actores jóvenes y colaboradores habituales de La Abadía, muchos de los cuales formaron parte de aquellos *Entremeses* primigenios de 1996.

Un programa de entrenamiento de nueve meses desembocó en un taller sobre el lenguaje entremesil de Cervantes, conducido por **Ernesto Arias**, hombre de teatro vinculado a La Abadía desde los comienzos de esta “casa de teatro”.

Ernesto Arias, durante el taller
de palabra cervantesca (foto: Sergio Parra)

Como actor, Ernesto ha interpretado personajes tan diversos como el de Jesucristo, Julio César, el rey don Pedro el Cruel, el escritor y político Dionisio Ridruejo, un marido maltratador, un macarra, un policía... Esa posibilidad de cambiar radicalmente de registro constituye un verdadero estímulo para el actor. En el ámbito del teatro y la literatura áureos, Ernesto se ha enfrentado —como actor, director o asesor de verso— a textos de Calderón, Cervantes, Garcilaso y Lope, entre otros.

El resultado de este proceso se presentó por primera vez al público en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares, en el marco de la "Semana Cervantina", el año pasado. Ahora, al ser La Abadía un espacio completamente distinto, se vuelve a ensayar y modificar la puesta en escena.

Puedes pensar que de esta manera nunca se acaba el trabajo, pero al mismo tiempo es la ventaja del teatro frente al cine o la escritura impresa: sucede delante del público y cada día la compañía se halla ante el doble desafío de no caer en la rutina de la repetición y de seguir afinando el espectáculo.

En este enlace podrás ver a Ernesto recitando un fragmento del *Quijote*, en el marco del proyecto "Cómicos de la lengua" de la RAE:

https://www.youtube.com/watch?v=0ekXoR3rQ-0

- **Hemos dicho que los actores son jóvenes, pero todos habían hecho ya la carrera completa en alguna escuela de arte dramático antes de entrar en esta aventura. A vosotros, que realmente sois jóvenes, cuando vais al teatro o al cine ¿os importa la edad de los actores/personajes?**

- **¿Y os importa que sean conocidos de la televisión? ¿Condiciona para el público el atractivo de un espectáculo? ¿Condiciona la percepción?**

- **Más allá de determinar quién entra por la izquierda o por la derecha, ¿qué hace el director de escena? ¿Qué decisiones tiene que tomar? ¿Qué talento y qué conocimientos debe tener?**

Práctica teatral de la época

El **origen de la comedia barroca** —que comenzó a cristalizar en lo que llamamos "primer barroco"—, lo encontramos en el entrecruzamiento de tres tipos de prácticas escénicas: la popular, la cortesana y la erudita. Esta pugna entre prácticas teatrales divergentes tiene una correlación directa con la situación social del siglo XVI.

El **teatro de vocación popular**, originado en los espectáculos juglarescos y en la tradición del teatro religioso medieval y enriquecido con la visita de las compañías italianas de *commedia dell'arte*, tuvo como máximo representante a Lope de Rueda, con sus *pasos*, un género similar a los entremeses.

El mismo Lope de Rueda nos cuenta cómo se encontró con uno de estos grupos, cuando era muy joven. Rueda lideró una *troupe* de cuatro cómicos y allá donde iba recurría también a los habitantes del pueblo para completar los repartos. Este es uno de los sellos de este tipo de teatro: su carácter nómada, ambulante. Frente a las compañías "reales", que eran las que visitaban la corte, estaban las que no tenían el privilegio del

Rey, las que el estudioso del siglo XVII Covarrubias denominó “cómicos de la legua”. Este teatro era festivo, empleaba textos no-literarios, el público lo conformaban los vecinos del municipio, los escenarios eran al aire libre, apenas un tablado con un telón de fondo, sin escenografías... En estas compañías no había director como tal, el autor creaba la historia y muchas veces también era el primer actor y empresario. A diferencia de la Inglaterra shakesperiana, las mujeres sí podían participar en el teatro, que se iba profesionalizando poco a poco. No se empleaban máscaras, como sí se hacía en la *commedia dell’arte* italiana.

Fue a partir de la segunda mitad de siglo XVI cuando empezaron a aparecer los **corrales de comedias**, teatros públicos permanentes instalados al cielo descubierto en los patios interiores que separaban los edificios de vecinos. En esquema, se conformaban por un tablado que servía de escenario al fondo del espacio, a cuyos lados se instalaban gradas y galerías. Había una zona reservada a la nobleza y a los reyes; las mujeres iban a la primera galería, llamada “cazuela”. En el patio empedrado del corral, los hombres llanos veían el espectáculo de pie.

Pasado el siglo XVI, cuando Lope de Vega se convierte en el máximo representante de la comedia áurea, las respectivas vertientes —las formas y los motivos de las piezas cortesanas, la disciplina intelectual del teatro clasicista y los enredos y situaciones del teatro popular— se encuentran en una síntesis perfecta.

- **Busca las fechas de nacimiento y muerte de Lope de Rueda, Cervantes, Lope de Vega y Calderón de la Barca. ¿Qué edad tenía cada uno de ellos en el año de publicación de estos entremeses?**

- **¿Encuentras en el mundo de hoy una analogía de teatro/cultura popular frente al teatro/cultura dirigida a la élite?**

De izquierda a derecha: Rueda, Cervantes, Lope, Calderón y el corral de comedias de Almagro, visto desde la “cazuela”

De trama sencilla, los dos entremeses se pueden clasificar como piezas “de ambiente”, de marcado carácter urbano, en las que se evocan universos muy concretos. *El rufián viudo* nos muestra el **mundo del hampa y de la prostitución** —en el castellano de la época un “rufián” era un “proxeneta”—, mientras que *La guarda cuidadosa* presenta un friso más amplio, que abarca **diferentes oficios** que suelen moverse por la ciudad: soldado, sacristán, zapatero, buhonero, etc.

En las dos piezas, uno de los personajes ha de elegir **pareja** y en ambas el factor decisivo es **el dinero**. En *El rufián viudo*, Trampagos debe escoger a una sustituta tras morir la Pericona, ese “pozo de oro”, y se decide por la Repulida porque es más productiva económicamente. En *La guarda cuidadosa*, la fregona Cristina rechaza los valores intangibles del Soldado y prefiere al Sacristán, porque tiene un sueldo que le permite “ganar de comer como un príncipe”.

“La guarda cuidadosa” - sacristán y soldado

Al hilo de la cita que destacamos en la página siguiente, el estudioso Nicholas Spadaccini señala en su prólogo a la edición de los entremeses (ed. Cátedra): “El matrimonio tiene raíces económicas; el *casarse* depende del *comer*.”

Pero más allá de la historieta, el atractivo de estas piezas estriba en el trazo de los personajes, las posibilidades de juego que ofrecen a los actores y la viveza del lenguaje… Sin duda, esos diálogos entrañan una dificultad considerable para el lector actual y las notas a pie de página se agradecen; por eso, el actor ha de emplear toda su expresividad para transmitirlos de tal forma que resulten elocuentes sin esas notas, además de sacar el máximo provecho a la comicidad de la situación o de la frase, y de hacer justicia a la belleza literaria de Cervantes.

Como suele ocurrir en el teatro cómico, muchos de los personajes son tópicos, fácilmente identificables; en este caso, el soldado fanfarrón (que ya era una figura habitual en el teatro grecolatino), el sacristán leído, las prostitutas codiciosas… Dentro de un planteamiento un tanto esquemático, el actor ha de buscar vías para dar vida y dotar de un sello particular al estereotipo y a la situación.

- **Además de “hablar claro y bien”, ¿qué recursos utiliza el actor?**

- **¿Cómo se consigue que una frase o una situación resulte cómica? Pregúntate también si uno se ríe de la misma manera en una sala abarrotada, en una sala con poquito público, o estando solo en casa ante una pantalla o leyendo el texto impreso.**

Fotos del espectáculo: Sergio Parra

“No quiero ni aborrezco a nadie.
Tengo libre condición
y no gusto de sujetarme”

Epílogo - texto del capítulo XIV del *Quijote*

¿Cómo ha abordado Ernesto Arias estas dos piezas?

Para adentrarnos en lo que denominamos "universo cervantesco" se buscó algún tipo de disciplina interpretativa que ayudara a acercarnos a ese universo. En los primeros *Entremeses* de La Abadía se recurrió a la *commedia dell'arte*; en este caso y dada la naturaleza de *La guarda cuidadosa* y *El rufián viudo* se creyó más adecuado el estilo bufonesco. Intuyendo que el **trabajo de bufones** contenía muchos aspectos que podrían ser útiles para encarnar los personajes de Cervantes, el actor y director José Troncoso impartió un taller al respecto.

Empezamos el proceso con varias lecturas en equipo de los dos entremeses, en las que la filóloga Brenda Escobedo, que había colaborado con José Luis Gómez en el proyecto "Cómicos de la lengua" y en su *Celestina*, fue aclarando los términos, vocablos y sentidos complejos del texto.

Para el **trabajo de palabra**, nos adentramos directamente en las escenas de los dos entremeses, pero sin establecer un reparto definitivo. Se pretendía que los actores y actrices pudieran transitar por un gran número de personajes, de esa manera se conseguían dos propósitos: que cada uno de ellos adquiriera de forma práctica una mayor comprensión de las dos piezas, y que el director pudiera testar diferentes posibilidades de configuración de reparto. En el trabajo de palabra también se probaron otros textos propuestos, y se realizaron improvisaciones y juegos a partir de los personajes, las situaciones y los conflictos, con el objetivo de descubrir elementos que pudieran dar unidad a la puesta en escena.

La **estructura dramática** que brotó de la exploración se fundamentó en tres bloques: el entremés de *La guarda cuidadosa*, el de *El rufián viudo* y el monólogo de la "doncella determinante".

La **forma de hilvanar estos tres bloques** surgió de una lectura de una escena de otra obra de Cervantes, la comedia *El rufián dichoso*, donde aparecen unos músicos que, encabezados por un enamorado, brindan una serenata a una dama. Tras algunas improvisaciones con esa escena se planteó la idea de utilizar la rondalla como elemento que hilvanara esos tres bloques y que sirviera como hilo conductor.

Así la estructura se podría resumir en: una rondalla con un enamorado a la cabeza va en busca del balcón de la casa donde vive la "doncella", creyendo que da con él; pero resulta que se equivoca en dos ocasiones. En la primera cantan debajo del balcón de la casa donde vive la fregona Cristina y donde hace guardia el Soldado de *La guarda cuidadosa* (y se

escenifica dicho entremés). En la segunda equivocación se detienen a cantar en el balcón de la casa donde Trampagos llora la muerte de La Pericona en *El rufián viudo* (y se escenifica el entremés correspondiente). Al fin dan con el balcón correcto de la "doncella", pero inesperadamente aparecen otras dos rondallas con otros dos enamorados, que también pretenden a la doncella; esta aparece en el balcón para manifestar su deseo de no escoger y quedarse sola.

Una vez que teníamos clara la estructura, los ensayos no se redujeron solo a materializar escénicamente las ideas que fueron surgiendo durante el periodo de exploración; al contrario, teniendo el objetivo claro, se siguieron probando diversas posibilidades y poco a poco fueron cuajando estos *Dos nuevos entremeses, "nunca representados"*, fue brotando el carácter estético de la función, donde se persiguió plasmar un estilo que fuera intermedia entre la de los primeros *Entremeses* y la estética de la función de Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, lujuria y la muerte*, que escenificó La Abadía en el año 1995, ya que nos percatamos de que el lenguaje de Cervantes (sobre todo en el entremés de *El rufián viudo*) era, con alta probabilidad, una de las fuentes de las que bebió Valle en la creación de su particular universo lingüístico.

▪ Junto a estas palabras hemos incluido tres cuadros que, entre otros muchos, sirvieron de inspiración para los aspectos plásticos y las atmósferas: *Mujeres de la vida* de Gutiérrez Solana, *Romería de San Isidro* de Goya y *El bufón Calabacillas* de Velázquez. ¿Qué evocan estas imágenes?

▪ ¿Te puedes imaginar estas piezas en su función original, como entreacto de una obra de larga duración, como *La vida es sueño*, *El perro del hortelano* o *Fuenteovejuna*?

▪ ¿Qué aporta, para ti, el monólogo final de la joven en el balcón: reafirmación o contraste? Por cierto, los antiguos corrales de comedias también solían situar algunas escenas en un balcón, el "balcón de las apariencias".

Este texto no pertenece ni a *La guarda cuidadosa* ni a *El rufián viudo*, sino al *Quijote* (capítulo XIV). Son las palabras de la pastora Marcela:

"Según yo he oído decir, el verdadero amor ha de ser voluntario, y no forzoso. Siendo esto así, como yo creo que lo es, ¿por qué queréis que rinda mi voluntad por fuerza, obligada no más de que decís que me queréis bien? [...] Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad. Fuego soy apartado y espada puesta lejos. A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras."

▪ Investiga cuál es el contexto original de este pasaje. ¿Qué relación guarda con el resto del espectáculo?

▪ ¿Qué te parece esta manera de unir las dos piezas en un espectáculo? ¿Se te ocurre otro mecanismo alternativo?

▪ ¿Qué opinas sobre la inserción de fragmentos ajenos a un texto, para reforzar una determinada idea o para dar coherencia a un espectáculo teatral? Es una práctica bastante común en el teatro de hoy, cuando una compañía aborda un texto clásico o cuando trabaja a partir de una novela.

Música y baile

Las **rondallas** no son originales de los entremeses, sino una intervención dramatúrgica. Ahora bien, la letra de las canciones que interpretan sí es de Cervantes: para una hemos aprovechado unos versos de la canción de Grisóstomo ("Ya que quieres, cruel, que se publique…"), en el capítulo XIV del *Quijote*; para otra, los de una canción de la comedia *El rufián dichoso*, ("Afuera, consejos vanos…"); y finalmente hay una estrofa de un soneto del capítulo XXIII del *Quijote* ("O le falta al Amor conocimiento…").

Luego, a modo de epílogo, hay una canción cuya letra proviene de la novela ejemplar *La ilustre fregona* ("¿Quién de amor venturas halla?").

"El rufián viudo" - baile de Escarramán

Como verás, son todos de contenido amoroso. La música de estas canciones, inspirada en patrones musicales de la época, es de nueva composición, de Eduardo Aguirre de Cárcer, que en el otro espectáculo de *Entremeses* interpretaba la música en directo e intervenía como actor.

En otro plano de "musicalidad", se debe mencionar aquí el sonido de las cadenas de Escarramán que a veces ya se oye antes de que este aparece en escena.

Y hablando de Escarramán, hay un momento musical de gran relevancia en *El rufián viudo* que es el baile de Escarramán. De hecho, se trata de un baile tradicional que debe su nombre "escarramán" a un personaje de ficción, originalmente inventado por Quevedo e incluido después en obras de Lope de Vega, Cervantes y otros.

El coreógrafo Javier García comenta: "La mención que don Miguel de Cervantes hace en el conjunto de su obra de las danzas y bailes que interpretan sus personajes, identifica tanto el contacto que con la vida real del pueblo y sus diversiones tenía nuestro escritor como su amor a la Danza.

"En la transición entre el Renacimiento y el Barroco, la danza cortesana como danza social, además de diversión, suponía un signo de distinción con la plebe. Y sin embargo, el pueblo, rufianes y mujeres de buena vida, intentaban representar los ritmos más típicos y genuinos de la danza española de la época (jácara, canario, gallarda, villano, morisca, turdión, etc.), imitando los movimientos aprendidos por la Corte, aunque bailados sin ningún tipo de reglas de educación ni cortesía."

- **¿Qué aporta la música a un espectáculo teatral? ¿Qué diferencia la música teatral de la banda sonora en cine?**

- **El hecho de que un espectáculo tenga música en directo, ¿es para el público un atractivo añadido? Y para la compañía, ¿una dificultad añadida?**

Valle-Inclán y Cervantes

Hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire.

Cuando se mira **de rodillas** —y esta es la posición más antigua en literatura—, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Se crean, por decirlo así, seres superiores a la naturaleza humana: dioses, semidioses y héroes.

Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fueran nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, **como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo**, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de Otelo son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de Hamlet, las dudas que podría haber sufrido el autor.

Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, levantado en el aire, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, **con un punto de ironía**. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes también. A pesar de la grandeza de Don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él y jamás se emociona con él. Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio en mi literatura y a escribir los *esperpentos*.

Ramón María del Valle-Inclán en una entrevista en el *ABC* (1930)

Contacto

Teatro de La Abadía

Oficina: 91 448 11 81. Taquilla: 91 448 16 27
Grupos: gestiondeaudiencias@teatroabadia.com

www.teatroabadia.com

Comunidad de Madrid

inaem

MADRID