

Entremeses barrocos

CALDERÓN DE LA BARCA
BERNARDO DE QUIRÓS
AGUSTÍN MORETO

DIRECCIÓN

Pilar Valenciano
Elisa Marinas
Aitana Galán
Héctor del Saz

VERSIÓN

Luis García - Araus



cuadernos
38
pedagógicos

TEATRO
COMPAÑIA NACIONAL
CLASICO

DIRECTOR: Eduardo Vasco



COMPañÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO presenta:

Entremeses barrocos

CALDERÓN DE LA BARCA
BERNARDO DE QUIROS
AGUSTÍN MORETO

Realización de escenografía Mambo, Sfumato, Dycac

Utería y atrezzo Miguel Brayda

Realización de vestuario María Calderón, Cornejo, Crespi

Fotos Chicho

Vídeo promocional Fernando Embid (FGUA)

Diseño gráfico Antonio Pasagali

Ayudante de escenografía Laura Ordás

Ayudante de vestuario Lucía Benito

Ayudante de dirección Juan Ollero

Peluquería, maquillaje y caracterización Sara Álvarez

Lucha escénica José Luis Massó

Coreografía Marta Gómez

Asesor de verso Vicente Fuentes

Composición musical Ángel Galán

Iluminación Pedro Yagüe

Diseño de vestuario Ikerne Giménez

Escenografía José Luis Raymond

Versión Luis García-Araus

Dirección

Los degollados / Entresijos segundo y tercero

Pilar Valenciano

El muerto, Eufrasia y Tronera / Entresijo primero

Elisa Marinas

El cortacaras / Mojiganga de los infiernos de Amor

Aitana Galán

El toreador

Héctor del Saz

MOJIGANGA

DE LOS INFIERNOS DE AMOR

Lorenzo 2 Francesco Carril

Hombre 2 Héctor Carballo

Hombre 3 Mon Ceballos

Amigo Carlos Jiménez-Alfaro

Mujer 2 Mamen Camacho

Hombre 1 Julio Hidalgo

Juana Paloma Sánchez de Andrés

LOS DEGOLLADOS

de Calderón de la Barca

Olalla Eva Trancón

Escribano Jesús Hierónides

Alcalde Fernando Sendino

Zoquete Daniel Albaladejo

Hombre 1 Julio Hidalgo

Hombre 2 Héctor Carballo

Hombre 3 Mon Ceballos

Sacristán Torote Jesús Calvo

ENTRESIJO PRIMERO

Amigo Carlos Jiménez-Alfaro

Lorenzo 2 Francesco Carril

Padre José Vicente Ramos

Juana Paloma Sánchez de Andrés

EL MUERTO, EUFRASIA Y TRONERA

de Bernardo de Quirós

Eufrasia Rebeca Hernando

Tronera Arturo Querejeta

Astrólogo Íñigo Rodríguez-Claro

Pianista Ángel Galán

Lorenzo José Ramón Iglesias

Marta Mamen Camacho

ENTRESIJO SEGUNDO

Toribio Héctor Carballo

Menga Mamen Camacho

Sacristán Jesús Calvo

Escribano Jesús Hierónides

EL CORTACARAS

de Agustín Moreto

Amigo Carlos Jiménez-Alfaro

Lorenzo Francesco Carril

Maeso Francisco Rojas

Padre José Vicente Ramos

Valiente 3 Jesús Calvo

Valiente 2 Fernando Sendino

Juana Paloma Sánchez de Andrés

Mujer 2 Mamen Camacho

Mujer 1 Rebeca Hernando

Valiente 1 Ángel Ramón Jiménez

ENTRESIJO TERCERO

Sacristán Jesús Calvo

Escribano Jesús Hierónides

Menga Mamen Camacho

Alguacil Mon Ceballos

Toribio Héctor Carballo

EL TOREADOR

de Calderón de la Barca

Cantor 1 / Lacayuelo 1 Jesús Hierónides

Cantor 2 / Regador 2 Íñigo Rodríguez-Claro

Cantor 3 / Lacayuelo 2 Mon Ceballos

Cantor 4 / Regador 1 Julio Hidalgo

Juan Rana Toni Misó

Criado 1 / El toro Víctor Rubio

Criado 2 Héctor Carballo

Caballero Daniel Albaladejo

Bernarda Eva Trancón

Mujer 1 Rebeca Hernando

Mujer 3 Paloma Sánchez de Andrés

Músicos

Piano Ángel Galán

Percusión Sergey Saprichev

Clarinete Dolores Navarro

Fagot Héctor Garoz

Director
Eduardo Vasco

Directora adjunta

Paloma de Villota

Director t. de producción

Miguel Ángel Alcántara

Director técnico

Pedro Muñoz

Gerente

Ignacio Marqués

*Ayudante artístico
de la dirección*

José Luis Massó

Jefa de prensa

María Jesús Barroso

*Jefa de publicaciones
y actividades culturales*

Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas

Graciela Andreu

Adjunto a producción

Jesús Pérez

Adjunto a dirección técnica

Raúl Sánchez

Coordinador de medios

Javier Díez Ena

Jefa de administración

Mercedes Domínguez

Secretario de dirección

Juan Antonio Somoza

Ayudantes de producción

Esther Frías

Belén Pezuela

María Torrente

Oficina técnica

José Luis Martín

Susana Abad

Víctor Navarro

Francisco M. Pozón

Eduardo Romero

Rosa María Sánchez

José Román Rojo

Administración

M^a Teresa Martín

Víctor Sastre

Julia Nieto

Nuria Sánchez

Carlos López

Maquinaria

Daniel Suárez

Manuel Camín

Juan Ramón Pérez

Brígido Cerro

Enrique Sánchez

Ismael Martínez

Osvaldo Habibi

Francisco José Mayorga

José María García

Alberto Vicario

Juan Francisco Guerrero

Eduardo Cubo

Imanol Barrencua

Electricidad

Manuel Luengas

Javier Hernández

Arturo Dosal

Pablo Sesmero

José María Herrera

Juan Carlos Pérez

César García

Jorge Juan Hernanz

José Vidal Plaza

José Ramón Bugallo

Santiago Antón

Tomás Pérez

Isabel Pérez

Audiovisuales

Ángel M. Agudo

José Ramón Pérez

Alberto Cano

Ignacio Santamaría

Neftalí Rodríguez

Utilería

Pepe Romero

Emilio Sánchez

Adriana Veyrat

Arantza Fernández

Pedro Acosta

Luis Miguel Puerta

Julio Pastor

Paloma Moraleda

Sastrería

Adela Velasco

Jose M^a González

María José Peña

M^a Carmen García

Peluquería

Petra Domingo

Antonio Román

José Antonio Castillo

Maquillaje

Carmen Martín

Marta Somolinos

Jesús Córdoba

Sofía López

Apuntadora

Blanca Paulino

Regiduría

Rosa Postigo

Dolores de la Torre

Elena Sanz

Oficiales de sala

José Luis Molinero

Rosa María Varanda

Rufino Crespo

Taquillas

Julia Vega

Julián Cervera

Carmen Cajigal

Vicente Nomdedeu

Conserjes

José Luis Ahijón

José Luis Martínez

Lucía Ortega

Recepción

Cobra Servicios Auxiliares

Mantenimiento

José Manuel Martín

Miguel Ángel Muñoz

Instalaciones y tratamientos

Seguridad

Prosegur Compañía

de Seguridad S.A.

Colaboran:



COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

Entremeses barrocos

CALDERÓN DE LA BARCA
BERNARDO DE QUIRÓS
AGUSTÍN MORETO

Versión **Luis García-Araus**

Dirección **Pilar Valenciano, Elisa Marinas, Aitana Galán y Héctor del Saz**

Mayo 2011

Ministerio de Cultura-INAEM

CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 38

Primera edición: mayo 2011

© De la presente edición:

Compañía Nacional de Teatro Clásico

Edición al cuidado de Luis Navarro

Diseño de cubierta:

Antonio Pasagali

Maquetación:

Avant Garde Comunicación

Fotos:

Chicho

Impresión:

Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

Avda. de Manoteras, 54 - 28050 Madrid

Dep. Legal: M-19432-2011

I.S.B.N.: 978-84-87075-66-7

NIPO: 556-11-032-4

ÍNDICE

Cronología	6
Análisis de <i>Entremeses barrocos</i>	17
I. El viaje entretenido del teatro breve en el Siglo de Oro	18
II. La “folla” de entremeses de la Compañía Nacional de Teatro Clásico	26
III. El montaje producido por la CNTC. Año 2011	34
• Síntesis argumental	
• Los personajes	
• Entrevista a los directores de escena	
• Entrevista al autor de la versión	
• La escenografía	
• El vestuario	
• La iluminación	
• La música	
Actividades en clase	86
Bibliografía	89

CRONOLOGÍA

CALDERÓN, MORETO Y QUIRÓS

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1594 Nace Francisco Bernardo de Quirós.

Enrique IV, convertido al catolicismo el año anterior tras la entrada de Felipe II en París, es coronado rey de Francia. Se publica el primer censo de población de la Corona de Castilla, conocido como *Libro de los Millones*. Muere Alonso de Ercilla, el autor del extenso poema épico *La Araucana*.

1596

Nace Descartes. Tercera bancarrota de la Hacienda española.

1597

Muere Juan de Herrera, arquitecto del Escorial. Corral de comedias de la Rambla, en Barcelona.

1598

Muere Felipe II; le sucede Felipe III. Fin de la guerra francoespañola. Paz de Vervins entre España y Francia para aislar a Holanda. Nace Zurbarán.

1599

Se edita el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. Nace Velázquez. Gran epidemia de peste bubónica en España. El duque de Lerma se convierte en la persona de confianza de Felipe III.

1600 Calderón nace en Madrid, el 17 de enero.

Se publica en Madrid el *Romancero general*, en el que Lope de Vega se consagra como gran autor de romances nuevos.

1601

Nacen Baltasar Gracián y Alonso Cano. La Corte se traslada a Valladolid.

1602 La familia de Calderón se traslada a Valladolid, siguiendo a la Corte.

Shakespeare escribe Hamlet.

1603		Muere Isabel I de Inglaterra, y Jacobo I, heredero de los Tudor, comienza un reinado que dura hasta 1625.
1604		España firma la Paz de Londres con Jacobo I de Inglaterra. Segunda parte del <i>Guzmán de Alfarache</i> de Mateo Alemán. Devaluación de la moneda.
1605		Primera parte de <i>El Quijote</i> .
1606	La familia de Calderón regresa a Madrid, con la Corte.	Regreso de la Corte a Madrid. Nacen Rembrandt y Pierre Corneille. Se estrena <i>Orfeo</i> de Monteverdi.
1607		Nace Francisco de Rojas Zorrilla.
1608	Calderón ingresa en el Colegio Imperial de los jesuitas.	Nace Milton. Se publican las primeras ordenanzas sobre teatro.
1609		Felipe III expulsa a los moriscos de España: unas 275.000 personas, procedentes en su mayoría de Valencia, tienen que irse del país. Tregua de los Doce Años con los Países Bajos. Comienzan a construirse las Reducciones en Paraguay, misiones organizadas por los jesuitas en terrenos cedidos por la Corona para catequizar a los indígenas. Duraron hasta 1767, año en que la orden fue expulsada de España y las colonias. <i>Comentarios reales</i> del Inca Garcilaso de la Vega. Telescopio de Galileo. Kepler: <i>Astronomia Nova</i> .
1610	Muere la madre de Calderón.	El rey Enrique IV de Francia, pese a convertirse al catolicismo para acceder al trono en 1589 –con la famosa frase “París bien vale una misa”–, es asesinado por el ultracatólico François Ravaillac. En España

- 1614 Calderón inicia los cursos de Lógica y Retórica en la Universidad de Alcalá de Henares.
- 1615 Muere el padre de Calderón, dejando un testamento conflictivo, en el que conmina a nuestro autor a seguir la carrera eclesiástica. Empieza a cursar Cánones y Derecho en la Universidad de Salamanca.
- 1616
- 1618 Nace Agustín de Moreto y Cavana en Madrid, en el seno de una familia acomodada de origen italiano.
- 1619
- empiezan a verse las consecuencias de la definitiva expulsión de los moriscos decretada el año anterior. Galileo Galilei ve a través de su telescopio, por vez primera, los cuatro satélites más brillantes de Júpiter. Shakespeare escribe *Cuento de invierno*. Muere Caravaggio.
- Cervantes publica la segunda parte de *El Quijote* y sus *Ocho comedias y Ocho entremeses*.
- Mueren Cervantes y Shakespeare. Se editan póstumamente *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.
- El duque de Lerma es reemplazado por su hijo, el duque de Uceda, en el favor de Felipe III. Comienza la Guerra de los Treinta Años. Se publican *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y el *Marcos Obregón* de Vicente Espinel.
- Fallece Matías de Habsburgo, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Termina la construcción de la Plaza Mayor de Madrid. Se imprime *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega. Nace el dramaturgo y libertino francés Cyrano de Bergerac.

- | | | |
|---|---|---|
| <p>1620</p> <p>1621</p> <p>1622</p> <p>1623</p> <p>1624</p> <p>1625</p> <p>1626</p> | <p>Calderón participa en el certamen poético que se celebra en Madrid a raíz de la beatificación de San Isidro, organizado por Lope de Vega.</p> <p>Calderón, junto con sus hermanos Diego y José se ve complicado en un lance en el que resulta muerto un hombre. Entra al servicio del condestable Bernardino Fernández de Velasco.</p> <p>Calderón es premiado en el certamen poético con que se celebra la canonización de San Isidro.</p> <p>Calderón estrena en palacio su primera comedia: <i>Amor, honor y poder</i>.</p> <p></p> <p></p> <p></p> <p></p> | <p>Llega a Plymouth (en la costa oriental de Norteamérica) el <i>Mayflower</i> con los puritanos que iniciarán la historia de Estados Unidos. Bacon publica el <i>Novum organum</i>. Claramonte representa <i>La infelice Dorotea</i>, que firma con su seudónimo habitual, Clarindo.</p> <p>Muere Felipe III y sube al trono Felipe IV. El archiduque Alberto de Austria muere y la soberanía de los Países Bajos vuelve al rey Felipe IV. Se cierran los corrales de comedias. Aumentan los impuestos y tributos. Tirso de Molina, <i>Cigarrales de Toledo</i>.</p> <p>Lope de Vega interviene en las fiestas de canonización de San Isidro y publica <i>La juventud de San Isidro</i> y <i>La niñez de San Isidro</i>. Privanza del conde-duque de Olivares. Nace Molière.</p> <p>Urbano VIII es elegido papa y condena el jansenismo. Nace Blaise Pascal. Velázquez es nombrado pintor de cámara.</p> <p>Richelieu es nombrado primer ministro francés. Holanda se instala, tras luchar con los portugueses, en la ciudad de Bahía y otras posiciones de Brasil.</p> <p>Rendición de Breda. Carlos I, rey de Inglaterra. Los ingleses atacan Cádiz.</p> <p>Se publica <i>El Buscón</i> de Francisco de Quevedo. Claramonte muere en Madrid en la calle del Niño, donde vivía su admirado Góngora.</p> |
|---|---|---|

- | | |
|---|---|
| <p>1627 Se estrena <i>La cisma de Ingalaterra</i> y <i>La devoción de la cruz</i>, de Calderón.</p> <p>1628 Se estrenan <i>El purgatorio de San Patricio</i> y <i>Hombre pobre todo es traza</i>, de Calderón.</p> <p>1629 Calderón escribe <i>El príncipe constante</i>, <i>La dama duende</i> y <i>Casa con dos puertas mala es de guardar</i>, y se representa su obra <i>El jardín de Falerina</i> en el Real Sitio de la Zarzuela.</p> <p>1630 Calderón comienza una década de gran actividad dramática.</p> <p>1631</p> <p>1632</p> <p>1633 Calderón escribe <i>Amar después de la muerte</i> o <i>El Tuzaní de la Alpujarra</i>.</p> <p>1634 Se inaugura el Coliseo del Buen Retiro con <i>El nuevo palacio del Retiro</i>, de Calderón. Moreto ingresa en la Universidad de Alcalá.</p> | <p><i>Primera parte</i> de las comedias de Tirso de Molina. Muere Luis de Góngora. Se publica su obra y los <i>Sueños y discursos</i> de Quevedo.</p> <p>Se publica <i>Movimientos del corazón</i> de William Harvey, médico y fisiólogo inglés. Motines en Santarem y Oporto. Captura de la flota española por los suecos en Matanzas (Cuba).</p> <p>Motines en Vizcaya. Dieta de Ratisbona. Se inician las obras del palacio del Retiro. Paz con Inglaterra. <i>El burlador de Sevilla</i> de Tirso de Molina.</p> <p>Lope escribe <i>El castigo sin venganza</i>. Mueren Leonardo de Argensola y Guillén de Castro.</p> <p>Galileo publica el <i>Diálogo sobre los dos mayores sistemas</i>. Nacen Spinoza y Locke.</p> <p>Victoria española en Nördlingen contra los suecos. Quevedo publica <i>La cuna y la sepultura</i>. Velázquez pinta <i>La rendición de Breda</i>. Se inaugura el Coliseo del Buen Retiro.</p> |
|---|---|

- | | |
|--|--|
| <p>1635 Se nombra a Calderón director de las representaciones de palacio. Escribe <i>La vida es sueño</i> y <i>El médico de su honra</i>.</p> | <p>Comienza una guerra con Francia, que durará un cuarto de siglo y estará muy vinculada a las guerras de religión centroeuropeas. Fundación de la Academia francesa. Muere Lope de Vega.</p> |
| <p>1636 Se publica la <i>Primera parte</i> de las <i>Comedias</i> de Calderón. En ella se incluye <i>La dama duende</i>. De esta fecha o de poco antes datan <i>No hay burlas con el amor</i> y <i>La devoción de la cruz</i>.</p> | |
| <p>1637 Calderón entra al servicio del Duque del Infantado. Es nombrado caballero de la Orden de Santiago. Se publica la <i>Segunda parte</i> de sus <i>Comedias</i>.</p> | <p>Revueltas en Évora, Portugal. <i>Discurso del método</i> de Descartes. <i>Novelas amorosas y ejemplares</i> de María de Zayas y Sotomayor.</p> |
| <p>1638</p> | <p>Tropas francesas invaden España y ponen sitio a Fuenterrabía, hasta que el Almirante de Castilla, Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, levanta el asedio.</p> |
| <p>1639 Moreto se gradúa en Artes en Alcalá. Quirós publica unos versos laudatorios a la muerte de Juan Pérez de Montalbán.</p> | <p>Los holandeses hunden la flota española en el Canal de la Mancha. Nace Jean Racine. Muere Ruiz de Alarcón. Quevedo es detenido.</p> |
| <p>1640 Calderón participa en la guerra de Cataluña. Escribe <i>El alcalde de Zalamea</i> en los primeros años de esta década. Escribe <i>Las manos blancas no ofenden</i>.</p> | <p>Crisis en España: en medio de graves problemas económicos y tras severas derrotas en los Países Bajos, Portugal y Cataluña se sublevan buscando romper con la Corona. Gracián escribe el <i>Polifemo</i>.</p> |
| <p>1642 Calderón toma los hábitos menores de clérigo. Se le da licencia para abandonar la campaña y se le concede una pensión real de treinta escudos.</p> | <p><i>Agudeza y arte de ingenio</i> de Gracián.</p> |

- | | |
|--|--|
| <p>1643 Calderón reside en Toledo. Muere el padre de Moreto.</p> <p>1644</p> <p>1645 Calderón entra al servicio del duque de Alba. La muerte de su hermano José le impresiona profundamente.</p> <p>1646 Calderón traslada su residencia a Alba de Tormes.</p> <p>1647 Muere Diego, el hermano que le quedaba a Calderón. Nace su hijo ilegítimo Pedro José.</p> <p>1648 Se encarga a Calderón que escriba los autos sacramentales que se representarán en Madrid para la fiesta del Corpus. Escribe su primera pieza musical, <i>El jardín de Falerina</i>.</p> <p>1649 Calderón estrena <i>El gran teatro del mundo</i>.</p> <p>1650 Calderón ingresa en la Orden Tercera de San Francisco. Se representa en Sigüenza <i>El parecido en la corte</i>, de Moreto.</p> | <p>Sube al trono de Francia Luis XIV, el Rey Sol, con nueve años, bajo la regencia de su madre, Ana de Austria; gobernó con la ayuda del cardenal Mazarino. Luis XIV tomará el poder en 1661, a la muerte del prelado.</p> <p>Muere la reina Isabel de Borbón y se prohíbe la representación de las comedias durante un año.</p> <p>Muere Francisco de Quevedo.</p> <p>Muere el príncipe Baltasar Carlos, heredero de Felipe IV, y vuelven a suspenderse las funciones.</p> <p>Masaniello se rebela contra el virrey español en Nápoles, logrando que se instaure la Serenísima República Napolitana, que durará hasta el año siguiente. Muere el científico italiano Evangelista Torricelli.</p> <p>La paz de Westfalia pone fin a la Guerra de los Treinta años y a la hegemonía española en Europa. Los Países Bajos se independizan mediante el tratado de Münster. Muere Tirso de Molina.</p> <p>Felipe IV casa con Mariana de Austria, lo que permite que se reanuden las representaciones teatrales en palacio.</p> <p>Muere Descartes.</p> |
|--|--|

- | | |
|--|--|
| <p>1651 Calderón se ordena sacerdote. Se imprime por primera vez <i>El alcalde de Zalamea</i>, con el título <i>El garrote más bien dado</i>. Muere su hijo. Se representa <i>El lego del Carmen</i>, <i>San Franco de Sena</i>, de Moreto, en homenaje a la canonización de dicho santo. La obra se imprime al año siguiente.</p> | |
| <p>1652 Se representa en el Coliseo del buen Retiro <i>La fiera, el rayo y la piedra</i>, de Calderón.</p> | <p>Entra Luis XIV triunfante en París. Escocia e Inglaterra se unen.</p> |
| <p>1653 Calderón obtiene la capellanía de los Reyes Nuevos de Toledo. Se representa en palacio <i>La hija del aire</i>.</p> | <p>Felipe IV confirma los privilegios catalanes.</p> |
| <p>1654 Se publica la <i>Primera parte</i> de las comedias de Moreto, en la que aparece <i>El desdén con el desdén</i>.</p> | <p>Portugal consigue expulsar de Bahía al poder holandés, pero no recupera Curaçao y la Guayana.</p> |
| <p>1655 Se imprime el baile entremesado de Moreto <i>El rey don Rodrigo y la Cava</i>.</p> | <p>Los oficiales ingleses William Penn y Robert Venables, con la ayuda de la piratería caribeña, arrebatan Jamaica a los españoles.</p> |
| <p>1656 Se publican las <i>Obras de don Francisco Bernardo de Quirós y aventuras de don Fruela</i>. Moreto se traslada a Sevilla.</p> | |
| <p>1658 Se publica en Zaragoza el <i>Entremés del muerto</i>, <i>Eufrasia y Tronera</i>, de Quirós.</p> | <p>Los españoles pierden la ciudad de Dunkerque a manos de ingleses y franceses, lo que acelera el fin de la guerra franco-española.</p> |
| <p>1659 Se representa en palacio <i>No puede ser el guardar una mujer</i>, de Moreto.</p> | <p>Francia y España firman la Paz de los Pirineos.</p> |

- 1660 Calderón escribe *Celos aun del aire matan* y *La púrpura de la rosa*. Se representa en el corral de la Cruz *Lo que puede la aprensión*, de Moreto. Quirós es premiado en el Certamen poético de la Soledad.
- 1661 Calderón compone los dramas mitológicos *Eco y Narciso* y *El hijo del Sol, Faetón*. Moreto representa su entremés *El vestuario* en las fiestas del Corpus de Madrid.
- 1662 El cardenal arzobispo de Toledo toma a Moreto bajo su protección, lo que hace que el dramaturgo resida gran parte del tiempo hasta su muerte en esta ciudad. Se publican sus comedias *El lindo don Diego* y *Primero es la honra*.
- 1663 Calderón es nombrado capellán de honor del Rey y se traslada a la Corte. Ingresa en la Congregación de presbíteros naturales de Madrid. Se publica *El mágico prodigioso*.
- 1664 Se publica la *Tercera parte* de las Comedias de Calderón.
- 1665
- 1666 Calderón es nombrado capellán mayor de la Congregación de presbíteros naturales de Madrid. Se publica *El mágico prodigioso*.
- Muere Velázquez. Luis XIV se casa con María Teresa de Austria, hija de Felipe IV de España.
- Muere Zurbarán. Se funda la Compañía francesa de las Indias Orientales.
- Muere Felipe IV y se suspenden las representaciones palaciegas hasta 1670. Sube al trono Carlos II. Molière estrena *Dom Juan o el festín de piedra*.

1667		En Francia, Luis XIV conquista los Países Bajos. Finaliza la lucha contra el jansenismo.
1668	Muere Francisco Bernardo de Quirós, el 18 de noviembre.	Independencia de Portugal. Ataques del pirata Henry Morgan a posiciones españolas en el Caribe pese a los acuerdos de no agresión firmados entre España e Inglaterra. En cuatro años saquea Puerto Príncipe, Panamá y Maracaibo.
1669	Muere Agustín de Moreto a causa de una enfermedad prematura.	Muere Rembrandt. Creta es conquistada por los turcos.
1670	Se representa el auto de Calderón <i>Los sueños de Joseph</i> , que en su intermedio incluye el <i>Entremés de los degollados</i> . Se publica el entremés de Moreto <i>El cortacaras</i> .	
1672	Se publica la <i>Cuarta parte</i> de las Comedias de Calderón.	
1673	Versión definitiva del auto sacramental <i>La vida es sueño</i> .	Muere Molière.
1674		Se publica el <i>Arte Poética</i> , de Boileau.
1676	Se imprime por vez primera, póstumamente, <i>No puede ser el guardar una mujer</i> .	
1677	Se publica la <i>Quinta parte</i> de las Comedias de Calderón. Se publica la <i>Segunda parte</i> de comedias de Moreto.	

1678		Francia y Holanda firman la paz de Nimega.
1679		Los derechos individuales quedan protegidos en Inglaterra por el Acta de <i>Habeas Corpus</i> .
1680	Calderón escribe su última comedia: <i>Hado y divisa de Leonido y Marfisa</i> .	El imperio español alcanza su punto más bajo con la devaluación del “buen” vellón y una crisis económica y política que lo lleva prácticamente al colapso. Luis XIV empieza en Cévenne la persecución de los protestantes franceses.
1681	Calderón redacta su último auto sacramental. <i>El cordero de Isaías</i> . Muere el 25 de mayo cuando está escribiendo <i>La divina Filotea</i> . Se publica la <i>Tercera parte</i> de comedias de Moreto.	
1682		Newton formula la Ley de la Gravedad. Rusia proclama zar a Pedro el Grande.

Análisis de *Entremeses barrocos*



I. El viaje entretenido del teatro breve en el Siglo de Oro

Puede que el camino recorrido por el teatro breve en el Siglo de Oro, desde el Renacimiento hasta la decadencia del Barroco, sea más apasionante que el realizado por la comedia nueva, pues resulta un viaje mucho más agitado, con una notable evolución marcada por la mezcla y confusión de géneros, y se encuentra mucho más apegado a la identidad nacional, a los principales rasgos del carácter del pueblo español. El teatro breve será un teatro esencialmente popular hasta que, con Felipe IV, los dramaturgos pongan su foco de atención en la Corte y vayan abandonando al pueblo que aupó al teatro como el gran espectáculo que fue durante los siglos XVI y XVII.

Origen y evolución del teatro breve

El punto de partida de este viaje se encuentra en la Edad Media, en las fiestas callejeras medievales. En la celebración del Corpus Christi y del Carnaval el vulgo se echa a la calle y quiere disfrutar de unos pocos días de actitud lúdica y una cierta transgresión, del mundo al revés con el que la Cuaresma o la dureza de la vida cotidiana impiden fantasear. Los elementos que componen estas fiestas no son en principio estrictamente dramáticos, pero las mascaradas, los momos, los bailes, los carros en la plaza pública dan pie al fingimiento, a la teatralización de la fiesta, y con ella se van sentando las bases de los géneros menores

que se incluirán en el espectáculo teatral barroco, de los que el entremés es el más importante, aunque no el único, como veremos más adelante. De hecho, la palabra “entremés” con el sentido de diversión intercalada en un acto público y solemne ya se utilizaba, según nos explican Joan Corominas y José Antonio Pascual en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, a finales del siglo XIV en catalán y a mediados del XV en lengua castellana, aunque esto no significa que el género dramático estuviera establecido como tal. Esto no se verá hasta el siglo XVI, con los pasos de Lope de Rueda.

Sin embargo, antes de esto, desde el punto de vista de la literatura dramática, donde podríamos remontarnos al drama satírico o el teatro plautino como lejanas influencias entremesiles, tenemos un claro precedente del entremés en algunas obras de la primera etapa dramática de Juan del Encina, concretamente en el *Auto del Repelón*, un “juego de escarnio” típico de estudiantes, pero también en sus dos églogas carnalescas. Así lo sostiene Hannah E. Bergman, que asimismo afirma que la segunda época de este autor es el origen

de la comedia que triunfará con Lope dos siglos después¹. Además, el entremés se relaciona con la *commedia dell'arte*, con la que comparte un mundo de referencias común: el del carnaval.

Pero, como decíamos, es probablemente Lope de Rueda el creador de los entremeses, aunque éste los calificó como pasos. Al menos esto opinaba su editor, Joan de Timoneda, que publicó las obras del representante sevillano dos años después de su muerte, y afirman los principales estudiosos del entremés², aunque otros especialistas argumentan contra la identificación absoluta entre el paso de Lope de Rueda y el posterior entremés³ y por tanto es una discusión aún no cerrada. En cualquier caso, este autor dejó bien establecidas algunas de las características del entremés renacentista, entre ellas el cambio del verso a la prosa, aunque luego algunas de sus piezas no estuvieran vinculadas a una representación de comedia. Y su influencia en el siguiente hito del entremés es patente y reconocida además por su autor: Cervantes. Éste alcanza tal vez las mayores cotas artísticas en el teatro breve del Siglo de Oro con sus ocho entremeses nunca

¹ BERGMAN, Hannah E. (ed.) *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*. Madrid, Castalia, 1980, pp. 12-13.

² Véase ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*. Madrid, Gredos, 1971, 2.ª ed. revisada, pp. 41-62.

³ Es el caso de José Luis Canet Vallés. Véase su “Introducción biográfica y crítica” a la edición de los pasos de Lope de Rueda realizada para Castalia en 1992.

representados, pero sí publicados en un volumen con otras ocho comedias en cuyo prólogo rinde un merecido tributo a Lope de Rueda elogiándolo y reconociendo su influencia. Este autor es el máximo exponente del entremés renacentista, que se diferencia del barroco en algunos aspectos temáticos y formales. Este autor oscila entre el uso del verso y la prosa, pero predomina esta última, pues en el siglo XVI se consideraba que venía mejor al marcado realismo del teatro breve. La prosa prevalecerá hasta aproximadamente 1620, en que se abandona definitivamente por el verso –presente de todos modos en toda la trayectoria del género–, lo cual no es una cuestión meramente formal, sino que refleja un cambio clave en la estética entremesil. Las formas más usadas fueron el romance y la redondilla, sencillas y en arte menor, por lo que eran de declamación rápida; no obstante la silva también está bastante presente en numerosas piezas.

El entremés barroco va poco a poco despejándose del realismo señalado, abandona los tipos más habituales del XVI –el rufián, el pastor bobo, el vizcaíno, el negro, el villano– por otros estereotipos –el viejo, el sacristán, el estudiante, el alcalde–, se urbaniza –algunos autores acotan afirmando que se madrileñiza–, no acaba con tantos palos y tiende a una estilización y espectacularización. La causa de todo esto es el cambio del centro teatral que se opera a lo largo del siglo XVII. Cada vez importa menos la plaza pública, incluso el corral, y se presta más atención a los gustos de palacio, donde las representaciones ganan en efectos de tramoya y pierden en populismo.

Quevedo, gran entremesista también, representa un paso intermedio entre el teatro breve practicado por Cervantes y visto en muchos entremeses anónimos entre los dos siglos y el entremés plenamente barroco, cuya figura más destacable por dedicarse a él con profusión y profesionalidad es Luis Quiñones de Benavente. En el XVII, salvo excepciones notables como Calderón o Moreto, los autores dedicados al teatro breve suelen especializarse en él y no son famosos ingenios de comedias –el teatro breve se ha ido independizando poco a poco de la comedia a la que acompaña–. De hecho se trata de figuras cuya relevancia social es escasa o nula –grises funcionarios, aristócratas venidos a menos, clérigos de poca importancia y actores de comedia–, que acatan las reglas –bastante definidas– del género con escurpulosidad y a lo mejor sin excesiva creatividad, pero que se ganan el favor del público y dan a las distintas formas del teatro breve un dinamismo difícil de superar, hasta el punto de que los espectadores esperaban con impaciencia el entremés o la jácara de turno sin prestar especial atención a la comedia y a menudo abandonaban el teatro tras disfrutarlos.

El teatro breve, obsceno e irreverente, nunca gozó de la aceptación de moralistas y autoridades eclesiásticas –no en vano, el sacristán pícaro, glotón y promiscuo era una figura estereotipada del entremés–, pero, salvo en las obras impresas –que no fueron muy abundantes aunque los libreros, tras la *Jocosería* de Quiñones de Benavente, vieron sus posibilidades comerciales y se lanzaron a editar compilaciones–, no

podieron ejercer una censura eficaz, ya que era difícil censurar unos espectáculos con ciertas dosis de improvisación y mucha burla gestual –y por otro lado el público apoyaba masiva y entusiastamente, como hemos visto, estas piezas–. Pero ya en el XVIII, tal vez por el agotamiento de la fórmula o por la presión de los ilustrados, que sí lograron prohibiciones efectivas –y que no sólo se obcecaron con los entremeses; también consiguieron desterrar el auto sacramental–, el teatro breve fue desapareciendo de los escenarios lentamente hasta que al final de la centuria brillaba por su ausencia. No obstante, ya había sido sustituido por una forma novedosa, pero continuadora del entremés: el sainete. Este género perduraría en los siglos XIX y XX de la mano de autores como Arniches o los hermanos Álvarez Quintero y llevaría al género chico, que a su vez derivaría en fórmulas que manifiestan la pervivencia del gusto del pueblo español por lo grotesco y la burla, claves del entremés. Pues, ¿qué es la exitosa saga cinematográfica de *Torrente* sino una evolución, todo lo degradada que se quiera, del teatro menor áureo? Sin embargo, no puede dejar de señalarse que estos géneros, que fueron recuperados en los años de la República por loables iniciativas de acercar el teatro de calidad al pueblo, La Barraca y Las Misiones Pedagógicas, han tenido una influencia importantísima en manifestaciones vanguardistas de nuestro teatro como el esperpento valleinclanesco y las farsas de títeres de Lorca. Y su rastro se puede seguir en autores del teatro actual como Nieva, Jesús Campos o Miguel Romero Esteo.

Las formas del teatro breve

La representación teatral del Siglo de Oro estaba estructurada de manera que el interés del público no decayera en ningún momento. Desde el principio del espectáculo, en el que había que captar la atención de una audiencia bullanguera a toda costa, hasta el apoteósico fin de fiesta, debían rellenarse todos los huecos que dejaba la comedia, la pieza principal y la que vertebraba el espectáculo. Lo maravilloso de los elementos que acompañaban a la comedia en esta época es que fueron evolucionando hacia una mayor complejidad y dramatización, y se propició una simbiosis que ahora hace que no sea fácil distinguir si un texto pertenece a un subgénero u otro, pero que demuestra una concepción integral de la fiesta teatral que no ha vuelto a producirse en la historia del entretenimiento en España.

Así la loa, que en principio era un texto escrito por el autor de la comedia y recitado por un actor con la finalidad de elogiar al público –fuera popular o regio– y obtener su atención, se independizó y teatralizó sin perder su función de *captatio benevolentiae* y añadiendo personajes y temas hasta llegar a la complicación de las loas de Antonio de Solís –estas sí compuestas para sus propias comedias.

El baile era un elemento indispensable para el público, y solía rematar el entremés o aparecer en el fin de fiesta. Con el tiempo se va entremesando de tal manera que en algunos entremeses el baile es más

importante que la propia trama entremesil; es entonces cuando surge el concepto de “entremés cantado”, cuyo principal artífice fue Quiñones de Benavente.

La jácara también se fue entremesando. Inicialmente se trataba sólo de un romance sobre el mundo del hampa –los jaques, de donde deriva la palabra “jácara”, eran los rufianes que retaban atrevidamente, un reto igual al que se produce en el ajedrez cuando se compromete al rey–; en él, una actriz de la compañía cantaba con profusión de expresiones sacadas de la lengua de germanías las hazañas y pendencias de hampones y mujeres de mal vivir, lo que enardecía al público.

Mojiganga es un término cuya polisemia hace difícil definirlo como género, pues puede aludir a un personaje ridículo de la farsa, a un tipo de compañía de actores, a una mascarada carnavalesca donde destaca lo grotesco y a un tipo de farsa en el que el disfraz y la burla son los elementos predominantes. Este género en principio más festivo que dramático se fue como el resto teatralizando y así tenemos mojigangas creadas *ex profeso* por autores como Calderón o el conocido entremesista Vicente Suárez de Deza, a menudo como fin de fiesta idóneo para la representación.

El entremés, finalmente, era la pieza teatral más elaborada, la que más influyó en

el resto, aunque también fue contaminada por las demás, como se puede observar en el caso del baile. Y es que todos estos géneros de teatro breve comparten estética, lenguaje temas y personajes como una sola entidad en la que la risa del espectador era el único objetivo.

Temas y personajes del teatro breve

«El entremés sirve de correctivo a las convenciones de la comedia» dice Hannah E. Bergman⁴. Aunque esto cambiará en la segunda mitad del siglo XVII, en cierto modo el teatro breve acoge en su seno una serie de temas y figuras que no tienen cabida en la comedia. Así, frente a los caballeros, damas, incluso reyes y príncipes de la obra mayor, el teatro menor está protagonizado por personajes de baja extracción social y con más vicios que virtudes, y en contraposición a los grandes temas de la comedia nueva –amor, honor, justicia–, el entremés ensalza la burla, la infidelidad, el escarnio, etc.

La deformación grotesca de la realidad –Eugenio Asensio opina que el espectador contempla a los personajes, como en el esperpento de Valle-Inclán, desde arriba– y la burla del diferente –con lo que de discriminación y racismo conlleva esta actitud– se constituyen como los ejes temáticos sobre los que gira el teatro breve, pues son los que con más eficacia provocaban hilaridad

⁴ Ob. cit., p. 34.

en el espectador. Sobre ellos se organiza no sólo el hilo argumental sino la estructura de personajes que se va consolidando en el entremés barroco –y que ya estaba apuntada en los roles del renacentista–. Javier Huerta Calvo organiza los personajes estereotipados del entremés según su procedencia –rural, urbana, clerical o familiar– y su función dentro del mecanismo de la burla –agente o paciente–⁵. Así, el estudiante sería un agente urbano de la burla que puede descargar, por ejemplo, sobre el viejo, receptor de la burla en el ámbito familiar, ya que normalmente la padece en su casa y por medio de su esposa.

Los personajes, como afirma Huerta Calvo, no están hechos con un deseo de profundizar en su psicología y funcionan como meros signos –de picaresca, de vanidad, de abandono a los vicios, etc.–, lo que los vincula con las máscaras de la *commedia dell'arte*. Los principales roles del entremés son la mujer, a la que en el Barroco se contempla con una no disimulada misoginia al mostrarla como culpable de que su marido sea burlado; el viejo, el cornudo y apaleado de las burlas amorosas que paga por su avaricia y las pocas atenciones que tiene hacia su mujer; el sacristán, pícaro, movido por los apetitos más básicos –la comida y el sexo–, más culto que los demás –habla en latín macarrónico– y sujeto para la sátira anticlerical necesaria sobre todo en los

entremeses que acompañaban a autos sacramentales; el estudiante, pícaro y listo como el sacristán, pero además pobre y conocedor de los misterios de la alquimia, y el alcalde, sucesor del pastor bobo medieval y renacentista, el principal objeto de burla hacia el mundo rural, que suele estar orgulloso de su condición de cristiano viejo. Además hay que hacer mención especial a un personaje vinculado a un actor que, dado su éxito, se convirtió en un nuevo estereotipo: Juan Rana. Este rol, un bufón deforme y grotesco y con un amaneramiento que servía como coartada para la burla homofóbica, fue interpretado por el actor Cosme Pérez, que compartía los rasgos físicos de su creación. Los autores compusieron para él multitud de entremeses y loas que le hicieron trascender su época.

Vemos, por tanto, que en cuanto a temas y personajes, las diferencias con la comedia son explícitas, aunque hay especialistas como Eugenio Asensio que opinan que hay una continuidad con la comedia en todos los aspectos de la pieza teatral. Sin embargo, parece que el teatro breve también desarrollo de manera particular algunos elementos lingüísticos y estilísticos.

Lenguaje y estilo del teatro breve

En un principio, el teatro breve, representado en el corral y en la plaza pública,

⁵ Para una descripción detallada de los personajes del entremés, resumida a continuación, véase HUERTA CALVO, Javier, “Estudio preliminar”, en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Taurus, 1985, pp. 30-42.

tenía que ser muy expresivo y no entregarse a sutilezas. El lenguaje estaba marcado por interjecciones coloquiales, maldiciones e insultos y la presencia de abundantes dialectos e idiolectos que servían a la burla —el sayagués, el latín macarrónico de los sacristanes, la lengua de germanías, los modismos del gallego, el portugués, el vizcaíno, el moro o el negro, etc.—. Con el paso del siglo XVI al XVII, de la prosa al verso y de los corrales a palacio, la estilización del género también afecta al lenguaje. Se introducen figuras retóricas que en la calle, con el tumulto, se habrían perdido y se marca en el texto la espectacularidad que se quería imponer al montaje.

Formalmente, en el entremés se hace patente quizás en mayor medida que en la comedia la convención teatral, el tablado donde lo que se representa es ficción y no la vida⁶. Además, los recursos necesarios para

la representación son menores que los que precisa la comedia, al menos en el entremés renacentista; más tarde, los entremeses tendrán tanto aparato escénico como la comedia a la que acompañan. Pero en sus inicios se basaban en la palabra y el gesto, exagerados para llegar a todo el público y provocarle la risa. La brevedad de la composición obligaba además, aparte de a la no caracterización psicológica de los personajes que ya hemos señalado, a tramas resueltas rápidamente, sin una división clara en planteamiento, nudo y desenlace. El entremés, pese a que no acabe en golpes —cosa que al principio gustaba mucho a los autores, aunque Cervantes no lo compartía y Quiñones de Benavente acabó con ello—, es un puñetazo veloz en el estómago, es a la comedia lo que el cuento a la novela: un hermano pequeño preciso, punzante, irreverente y transgresor. Por eso, tal vez, tenía el favor del público.

⁶ Véase BERGMAN, Hannah E., *Ob cit.*, p. 41.



II. La “folla” de entremeses de la Compañía Nacional de Teatro Clásico

El montaje que presenta la CNTC sobre los entremeses barrocos contiene, en coherencia con la confusión de géneros propia del teatro breve en el Siglo de Oro, una mojiganga, entremeses, entresijos y varios bailes. Rinde homenaje así a las llamadas “follas” de entremeses que se organizaban en aquellos tiempos, espectáculos en los que se dejaba claro que el entremés se había independizado completamente de la comedia y no la necesitaba para armar unas representaciones locas y disparatadas –“folla” deriva de “folía”, voz que significa ‘locura’-. A continuación pasamos a comentar algunos aspectos interesantes de las diferentes partes de esta “folla” de hoy en día.

Mojiganga

El espectáculo comienza con un introito dramatizado. No es una loa, pues aunque cumple el objetivo de tratar de captar la atención del público, no elogia a la audiencia. El autor le ha puesto en cambio el acertado calificativo de mojiganga, pues comienza como un desfile de máscaras que sufren exageradamente de amor. Con esto se anuncia cuál será el tema de los entremeses que se verán a continuación y se critica la locura de amor, una enfermedad transformada en epidemia. La conclusión, trazada a vuela pluma y con los primeros elementos de comicidad típicamente entremesil, es que por mucho que

nos resistamos, todos acabaremos cayendo en las redes de la pasión. Hay que señalar además que en el texto se intercalan unas seguidillas sacadas del *Baile de las sacadoras* de Quevedo.

Entremés de los degollados, de Pedro Calderón de la Barca

Este texto, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (signatura 1229), y cuya atribución fue establecida por Enrique Rull⁷, se representó en 1670 acompañando a un auto sacramental de tema bíblico del propio Calderón: *Los sueños de Joseph*. En respuesta a la demanda sistemática del público de que las piezas breves que acompañaban a los autos sacramentales fueran especialmente irreverentes, Calderón desarrolla un caso de infidelidad en el que la mujer le “pone los cuernos” al marido con un sacristán, figura más adecuada para la sátira anticlerical que un sacerdote o un fraile –los principales objetos de ataque en el teatro de la Edad Media–, por no estar plenamente integrado en la Iglesia –aun así, no dejaba de desagradar a moralistas y autoridades eclesiásticas–. No es la única figura habitual del teatro breve que aparece en esta pieza. Hay también un alcalde bobo que demuestra su ignorancia en materia lingüística al distorsionar la fonética de las palabras y no entender el significado de la

terminología jurídica de la que debería estar al tanto como autoridad; un escribano letrado que hace de contrapunto al alcalde y se permite insultarle en su propia cara, y un villano igual de bobo o más que el alcalde, cornudo irredimible porque, aunque al principio quiere que el peso de la justicia caiga sobre su mujer y su amante, al final queda enternecido por sus palabras y perdona a ambos.

La mujer de este bobo que atiende al nombre de Zoquete está vista por Calderón con cierta negatividad muy frecuente en el entremés barroco, que peca de una considerable misoginia. Olalla es la que desencadena todo el conflicto al ser infiel a su marido y la que se burla de su simpleza manipulándolo para que no la deje en manos del verdugo y sea degollada junto con el sacristán –pues ésta es la intención inicial de Zoquete y proporciona título al entremés.

La comicidad aquí está por tanto en la burla de la mujer y su amante hacia el marido, con la que ridiculiza intelectualmente a Zoquete, que acaba echándose atrás en su propósito inicial de hacerles pagar por su delito, lo que dice muy poco sobre su integridad y coherencia moral. Con esto construye Calderón una parodia del mismo concepto del honor que en las comedias trata en serio, algo que según María Luisa Lobato es consustancial a su

⁷ “El entremés ‘Los degollados’ y su posible atribución a Calderón”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes-CSIC, 1983, pp. 203-210.

teatro breve⁸. El objetivo moralizante sería pues el mismo que el de la comedia pero los mecanismos dramáticos son en cambio totalmente distintos. Aquí se pone en juego, en romances y silvas, la deformación verbal, el exabrupto, las pullas; en definitiva el “disparate adrede”, expresión que Calderón introduce en el lúdico e imprescindible baile final⁹, un disparate que sólo funcionará si consigue agradar al público.

Entresijo primero

Este primer “entremés de entremeses” se basa en dos textos: el *Entremés famoso del paloteado*, anónimo, y el *Entremés de don Terencio*, atribuido a Juan de Matos, que es el mismo que el *Entremés del zapatero*, atribuido a Fernando de Zárate. La primera parte se relaciona con el introito por el tema del amor loco y con el entremés de Calderón previo porque el personaje del amigo se libra de la sogá como Olalla y el sacristán del degüello. El amigo quiere ahorcarse por su pasión incontrolable por Juana, la joven que establece la conexión entre la primera y la segunda parte del intermedio, que no es sino un chiste dialogado. Juana es emplazada por su padre, un vejete, a ser tan honrada como su

madre ya muerta, pero lo que cuenta el marido de ésta, sin ser consciente de ello, es precisamente lo contrario de la honradez. El espectador se sitúa por encima de los personajes y se ríe de ellos a causa de su ingenuidad.

El muerto, Eufrasia y Tronera, de Francisco Bernardo de Quirós

Poco se sabe de este autor que, según se cuenta, triunfó en los teatros con sus entremeses, aunque no tanto con sus comedias. Nacido en Asturias, tenía en Madrid un cargo público, Alguacil perpetuo de Corte, que lo coloca en la órbita de los otros entremesistas profesionales del Barroco: figuras con escasa o nula relevancia social que sin embargo sabían cómo calar hondo en el público por medio de la risa. Quirós publicó varios de sus entremeses en un volumen titulado *Obras... y aventuras de don Fruela* —que gozó de éxito entre sus contemporáneos y acabó prohibido por la Inquisición—, aunque no el que aquí nos ocupa, del cual se conservan varios manuscritos del siglo XVII en la Biblioteca Nacional y que pudo aparecer impreso por vez primera, con el título de *El muerto*, en el volumen recopilatorio *Teatro poético repartido en veinte y un entremeses nuevos escogidos de los mejores*

⁸ Véase “Mecanismos cómicos en los entremeses de Calderón”, en *Estudios sobre Calderón*, vol. II, edición de Javier Aparicio Maydeu. Madrid, Istmo, 2000, p. 795.

⁹ Y que María Luisa Lobato acierta a extraer como clave teórica del teatro breve calderoniano en el artículo citado.

ingenios de España, impreso por Juan de Ibar en Zaragoza en 1658.

Esta pieza basa su comicidad en un elemento que era muy del gusto de su autor, según algunos estudiosos¹⁰: la acumulación de mentiras y engaños. En este caso es de nuevo una mujer, Eufrasia, la que engaña a su simple hermano Lorenzo para que consienta las relaciones entre ella y un astrólogo. Para ello persuaden al pobre Lorenzo de que ha muerto y de que sólo un conjuro del astrólogo podrá resucitarlo.

El astrólogo funciona aquí como el estereotipo del estudiante, un rol joven, pícaro, que busca satisfacer su deseo hacia una mujer y que utiliza la alquimia y la magia, aun siendo fingida, para conseguir su objetivo. Y el hermano, como objeto de burla paciente en el ámbito familiar, resulta un trasunto del viejo avaro, pues protege a su familia con exceso de celo, aunque en este caso, lógicamente, no hay infidelidad de por medio.

A través de romances y silvas –y con una canción final que propicia el baile–, Quirós construye una obra cuya tensión cómica va *in crescendo* hasta el rápido desenlace. Para provocar la hilaridad del espectador, el entremesista recurre a la burla intelectual y a elementos estilísticos habituales como la distorsión del lenguaje –se usa por ejemplo

el latín macarrónico que el “muerto” confunde con expresiones vulgares–, las interjecciones y las maldiciones.

Entresijos segundo y tercero

El adaptador de este espectáculo, Luis García-Araus, coge el conocido *Entremés de los putos* de Jerónimo de Cáncer para rellenar los dos últimos huecos que dejan los entremeses principales y deja así la historia en el segundo intermedio a la espera de un desenlace, aunque el espectador probablemente no se espere que vuelvan a aparecer después los mismos personajes. Jerónimo de Cáncer procedía de una familia aristocrática venida a menos de Barbastro (Huesca). Conocía bastante bien los mecanismos de la risa y obtuvo notable éxito con sus comedias burlescas y entremeses como éste, en el que aparece un tema muy habitual en el teatro breve del Siglo de Oro: la sátira del afeminado. Aquí se introduce también –como en el entremés de Quirós– el tema de la magia y la alquimia, que sirve para la burla homofóbica. De este entremés se conservan varios manuscritos, uno de ellos de 1684, aunque antes se publicó en *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras escogidos de los mejores ingenios de España*, impreso en Madrid por Andrés García de la Iglesia en 1668.

¹⁰ Véase MADROÑAL, Abraham, “Quiñones de Benavente y el teatro breve”, en *Historia del Teatro Español*, dirigido por Javier Huerta Calvo. Madrid, Gredos, 2003, p. 1057. Este autor señala además la vinculación entre este texto de Quirós y *Los muertos vivos*, de Quiñones de Benavente, aunque con un desenlace novedoso.

Entremés del cortacaras, de Agustín de Moreto

La versión más antigua de este entremés se ha localizado en la *Primera parte del Parnaso nuevo, amenidades del gusto en veinte y ocho entremeses, bailes y sainetes de los mejores ingenios de España*, impresa por Andrés García de la Iglesia en 1670 en Madrid. En general se considera que Moreto, al igual que en la comedia, alcanza una gran altura literaria en el entremés, en el que fue bastante prolífico (se conservan unas treinta y cinco obras breves) y, a la vista de este texto, parece que tenía bastante claro el carácter carnavalesco de este género, pues lo que hace es darle la vuelta a la realidad y de paso a las normas aplicables a la comedia. Como apunta Tania de Miguel en su edición crítica del *Entremés del cortacaras*¹¹, mientras en la comedia el honor es una virtud innata del caballero, en este entremés la puede aprender un figurón como Lorenzo –nieto literario del *miles gloriosus* (soldado fanfarrón) de Plauto– con un par de lecciones de un maestro de hampones. La poco verosímil casualidad

hace además que su primera demostración de que ha perdido la cobardía por la que su amada Juana le rechazaba sea precisamente cortarle la cara con una navaja a la propia Juana. Pese a que esto era entonces señal de que la mujer con se dedicaba a la prostitución, Juana ve irracionalmente la agresión –que ningún hombre de los que rodean a ambos se ha atrevido a evitar– como una muestra de la valentía de Lorenzo y cae rendida a sus pies, después de lo cual la cosa termina en boda y en baile. El asunto no tiene ninguna lógica, salvo la de hacer reír al público, que debió de disfrutar bastante con esta historia más propia de una jácara que de un entremés.

Moreto, que en la comedia ha demostrado sobradamente su habilidad con el verso, emplea aquí la silva hasta que la acción se precipita rápidamente hacia el desenlace, momento en el que cambia al romance. Se introduce además una estrofa sacada de una jácara de Quevedo (“Ya está metido en la trena/ tu querido Escarramán”) y un estribillo final. Los versos de Quevedo remiten a la influencia principal de Moreto

¹¹ Véase DE MIGUEL MAGRO, Tania, “El cortacaras. Presentación y edición crítica de un entremés de Agustín Moreto y Cavana”, *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 22, 1, 2006, pp. 37-58.

al construir esta pieza: el romance de jácara y la lengua de germanías, que se utiliza con profusión junto con ingeniosos insultos y no pocas exclamaciones vulgares.

Hay que señalar también que en este texto se bromea con un tópico que ya se ha visto en piezas anteriores de este espectáculo: el del loco de amor que piensa que sólo le queda suicidarse si no puede conseguir el favor de su amada. Como Lorenzo es un figurón canónico –envalentonado y cobarde–, afirma: “Y tan desesperado/ que desde aquí me fuera luego a ahorcarme,/ si no echara de ver que era matarme”. Estos detalles de amor loco van conectando todos los textos aquí seleccionados y denotan un tratamiento del amor completamente opuesto al que se puede ver en la comedia.

El toreador, de Pedro Calderón de la Barca

Este entremés, del que se conserva un manuscrito del siglo XVII en la Biblioteca Nacional (signatura MSS/15.576), se representó según parece en las fiestas de Carnaval de 1658 –o un poco antes– para celebrar el bautizo de Felipe Próspero, vástago de Felipe IV, y apareció pronto publicado en dos colecciones de piezas breves que demuestran el interés de los

impresores y los libreros por el teatro menor áureo: *Laurel de entremeses varios repartido en diez y nueve entremeses nuevos escogidos de los mejores ingenios de España*, impreso en Zaragoza por Juan de Ibar en 1660, y *Tardes apacibles de gustoso entretenimiento, repartidas en varios entremeses y bailes entremesados escogidos de los mejores ingenios de España*, publicado en Madrid, en 1663, por Andrés García de la Iglesia.

Aquí el objeto de burla es el famosísimo Juan Rana que, interpretado por Cosme Pérez, acabó pasando de ser la personificación del estereotipo del bufón deforme a convertirse él mismo en un estereotipo para el que escribieron multitud de autores a mediados del siglo XVII y después.

La ridiculización de Juan Rana es física y moral y se pergeña por medio de la burla amorosa de Bernarda, de la que Juan Rana está perdidamente enamorado y la cual quiere probar la valentía de éste obligándole a lidiar un toro en la plaza y ante el rey. El bufón muestra primero su cobardía, pero luego se ve empujado por un caballero que dice ser familiar suyo –y que no quiere otra cosa que estafarle– y termina ridiculizado físicamente al ser embestido por el toro y acabar rodando por la arena. Según

María Luisa Lobato, “la torpeza provoca la risa, si no se sigue de ella un mal mayor”, y aquí Juan Rana, cuya figura ya es redonda de por sí, pues es bajito y orondo, no sufre ningún percance serio pero hace que estalle la carcajada en el público cuando termina rodando como una bola por el suelo¹².

En este texto se ve claramente cómo el entremés refleja la realidad de una manera no neutral, pues aquí, en palabras de Evangelina Rodríguez Cuadros, el escenario funciona como una ventana o atalaya desde la que observar una fiesta urbana o cortesana –por tanto desde arriba, como en el esperpento– y los personajes son versiones grotescas de los galanes y damas de la comedia¹³. *El toreador* parece a simple vista una pieza de marcado carácter costumbrista y sin embargo no se trata sino de una convención en la que vida y literatura quedan más distanciadas de lo que en principio podría pensarse. De nuevo, como en *Los degollados*, hay disparate adrede y tratamiento del honor desde la parodia; es decir, es inequívocamente calderoniano.

Hay que señalar además que, junto con las silvas y romances, aparecen varios estribillos cantados que denotan la mezcolanza propia de los géneros breves en el Barroco. También se intercala una canción a partir del *Baile de los extravagantes*, un baile entremesado. Su autor, Francisco de Monteser (c. 1620-1668) fue probablemente un funcionario de palacio que escribió famosas comedias burlescas y algunas obras en colaboración, por ejemplo con Antonio de Solís y Rivadeneyra. Aquí se utiliza su baile para resumir en un romance con estribillo las historias que han ido apareciendo a lo largo del espectáculo y reincidir en la idea inicial de que el amor se ha abandonado a la locura y se ha convertido en una epidemia extravagante, aunque finalmente se afirma que, de entre todos los males de la sociedad, “el renunciar al amor ¡es lo peor!”.

Comprobamos aquí en definitiva ese perfecto entrelazamiento genérico pues, sin ser un entremés cantado, el baile se funde con el texto de una manera asombrosamente natural.

¹² LOBATO, María Luisa, art. cit., p. 799.

¹³ Véase RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, “La gran dramaturgia de un mundo abreviado”, en *Estudios sobre Calderón*, vol. II, edición de Javier Aparicio Maydeu. Madrid, Istmo, 2000, p. 768.





III. El montaje producido por la CNTC. Año 2011

Este espectáculo de *Entremeses barrocos* contiene cuatro piezas principales dirigidas por otros tantos jóvenes directores vinculados en los últimos años a la Compañía Nacional de Teatro Clásico como ayudantes de dirección. El *Entremés de los degollados*, con el que Calderón de la Barca trata sus temas de siempre –amor, honor– bajo un prisma poco frecuentado en nuestros escenarios –el del humor ejemplificante y la crítica social–, está dirigido por **Pilar Valenciano**, que ha querido situarlo en un ambiente muy macarra, con rock duro de fondo y en primer plano. **Elisa Marinas** dirige *El muerto*, *Eufrasia* y *Tronera*, del entremesista profesional Francisco Bernardo

de Quirós, una pieza con la que ha querido destacar la magia del amor y que refleja muy bien asimismo la magia del teatro. El *Entremés del cortacaras*, de Agustín de Moreto, muestra con humor un ambiente de violencia y matonismo que su directora, **Aitana Galán**, ha localizado en una atmósfera romántica y española, en cierta medida goyesca, para retratar su propia visión del mundo del hampa. Por último, **Héctor del Saz** es el responsable de la puesta en escena de *El toreador*, también de Calderón, que presenta a un personaje imprescindible del Siglo de Oro, el cómico Juan Rana, en un espacio barroco, festivo y españolísimo: la plaza de toros.

Pero el espectáculo no ofrece sólo estos entremeses. De hecho comienza con la *Mojiganga de los infiernos de amor*, creada ex profeso por el autor de la versión textual del montaje, **Luis García-Araus**, que ha realizado una compleja labor de integración de los textos seleccionados por los directores y ha añadido infinidad de detalles que remiten al universo del teatro breve como seguidillas, bailes, canciones, etc. En los intermedios entre un entremés y otro se han colocado además unos entresijos que son extractos de otros conocidos entremeses y que se representan fuera del escenario, rompiendo la cuarta pared y acercándose al público. Estos entresijos hacen además que el ritmo no decaiga en ningún momento: el espectador está entretenido de principio a fin con un montón de historias divertidas.

El montaje cuenta con uno de los elencos de la CNTC, que ha participado esta temporada en *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís, con dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente, y con actores de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, que han hecho esta temporada en el Teatro Pavón *Todo es enredos Amor*, de Diego de Figueroa y Córdoba, con dirección de Álvaro Lavín. En total, más de veinte intérpretes para unos cuarenta personajes distintos que han contado con la asesoría en el verso de **Vicente Fuentes** y que se adaptan a los heterogéneos ejercicios de estilo propuestos por los directores.

La escenografía de **José Luis Raymond** se erige como espacio unificador con un telón

pintado y una propuesta escultórica en acero blanco y áspero que rodea el escenario como un patio y que refleja la luz transmitiendo impresiones diurnas o nocturnas adecuadas a cada entremés. La iluminación, diseñada por **Pedro Yagüe**, juega también un papel fundamental en la definición de las atmósferas. Y el vestuario, creado por **Ikerne Giménez** principalmente a partir de los archivos de la Compañía, también integra y aporta al mismo tiempo lecturas complementarias a las sugeridas por los directores del espectáculo con levitas, sombreros, flores y mucho color cuando lo requiere la acción. La música, compuesta por **Ángel Galán** a partir de referencias sonoras tan dispares como el rock duro, el blues vocal, el jazz *manouche*, los ritmos balcánicos, las folías renacentistas o el pasodoble, está presente de principio a fin y realiza un viaje apasionante y cohesionador del espectáculo que asienta sus raíces en lo popular, en la música de la calle, festiva y llena de matices. La interpretan en el escenario el propio Ángel Galán al piano y los músicos **Sergey Saprichev** (percusión), **Dolores Navarro** (clarinete) y **Héctor Garoz** (fagot). La música acompaña al movimiento, que en este montaje tiene también una enorme importancia y ha sido compuesto con las coreografías de **Marta Gómez** y una lucha escénica de **José Luis Massó**.

Todos ellos persiguen contar algo no siguiendo las huellas de los autores del teatro breve, sino buscando lo que éstos buscaron, y con un objetivo fundamental: divertir y entretener al público durante un par de horas.



Síntesis argumental del espectáculo

El espectáculo comienza a ritmo de swing con la *Mojiganga de los infiernos de amor*, casi un musical de Luis García-Araus en el que una serie de hombres y mujeres se quejan vehementemente de lo que sufren por amor. Juana se dirige al público anunciando que los entremeses que se van a representar a continuación van de amores y constatando que el amor se ha convertido en una enfermedad, una epidemia de la que nadie se libra. De hecho lo podemos comprobar in situ cuando un valiente se acerca a una mujer y le lanza requiebros con rudeza. Ella al principio se resiste, pero en cuanto él la coge en volandas, se abandona a la pasión.

La mojiganga da paso al *Entremés de los degollados*, de Calderón de la Barca, cuya acción, nocturna, se sitúa en un ambiente macarra y heavy. Zoquete ha descubierto que su mujer Olalla tiene tratos con el sacristán Torote. Por eso, tras maniatar a ambos, acude al alcalde de la villa con el objetivo de que le conceda una satisfacción que restaure su honra: degollarlos. Zoquete es simple, pero el alcalde aún más, así que accede a ver a los pecadores y enjuiciarlos. En el camino varios hombres que juegan a la pelota en la calle tratan de convencer a Zoquete, con una litrona,

de que rectifique, pero éste se ha encastillado en su decisión, que considera irrevocable. Aunque no lo será tanto, pues cuando se ponga de nuevo ante su amada Olalla, ésta le convencerá con tiernas palabras de que la perdone, lo cual consigue. Sigue no obstante teniendo entre ceja y ceja al sacristán, que parece condenado al degüello. Sin embargo, un simple “no lo haré otra vez” sirve para que Zoquete le perdone también a él. La salvación de los adúlteros es motivo de celebración y el entremés termina, como es habitual, con fiesta y baile, aunque de rock duro, pues lo que suena es AC/DC.

Quedan estos personajes en el escenario mientras la acción se traslada al patio de butacas, donde Lorenzo trata de evitar que un amigo se ahorque a causa de un amor desesperado. El amigo le confiesa que su amada es Juana y sentados en las escaleras que suben al escenario vemos a esta joven teniendo una importante conversación con su padre. Éste le aconseja a su hija que tome a su difunta madre como modelo de comportamiento, pero de las palabras del viudo deducimos que su comportamiento en absoluto fue ejemplar: sin enterarse, el padre de Juana fue un cornudo de cuidado. Juana toma buena nota de

los consejos de su progenitor y enseguida se marcha a seguir los pasos de su madre. Este entresijo da paso al entremés de *El muerto, Eufrasia y Tronera*, de Francisco Bernardo de Quirós, que transcurre de noche también en un glamouroso club de jazz en el que un pianista toca “Stormy Weather” y la joven Eufrasia canta con suma elegancia. Mientras interpreta la canción aparece un astrólogo de cuya extravagante figura queda prendada, pero su hermano Lorenzo, que la protege en exceso, lo echa del local con cajas destempladas. El astrólogo queda a un lado cantando otro blues, “Stormy Monday”, con el que expresa sus sentimientos. Entonces Eufrasia y Tronera, un amigo que bebe en el bar, con la complicidad del pianista, deciden tramar un engaño para que Lorenzo consienta las relaciones de su hermana con el astrólogo. Así, le hacen creer que está muerto. Lorenzo al principio no lo cree pero acaba persuadido de ello por la insistencia de los que le rodean. Su muerte no tiene remedio..., a menos que el astrólogo haga un conjuro para resucitarlo. Al principio el muerto se niega, pero luego le tira más la vida, por lo que accede a que Eufrasia y el mago se casen con tal de recuperarla. La cosa acaba de nuevo en ambiente festivo, en este caso a ritmo de rock and roll.

Vuelve el foco al patio de butacas donde Toribio ha adquirido a una hechicera un conjuro para obtener el amor de Menga. Está impaciente por que ella lo lea para enamorarse, pero no sabe leer, así que se

lo da a un sacristán con el que anda enredada –el mismo sacristán de la mojiganga inicial–, el cual, tras recitar las palabras mágicas “nichis, nochis”, cae rendido a los encantos de Toribio, que huye despavorido. Atraído por el escándalo aparece un escribano que lee también el papel y del mismo modo es hechizado. Toribio corre, pero los hipnotizados por su amor y Menga le siguen de cerca.

En el escenario da comienzo el *Entremés del cortacaras*, de Agustín Moreto, en un ambiente de un romanticismo exacerbado, entre unas ruinas iluminadas por la luna en las que se reúne el hampa. Aquí se han vuelto las tornas del primer entresijo: aquel Lorenzo que trataba de evitar el suicidio de un amigo por amor está ahora desesperado porque la susodicha Juana no le corresponde y es consolado por el amigo. Juana, que se mueve en el submundo más canallesco, le rechaza por ser un cobarde y el amigo le sugiere que se ponga a la altura de los delincuentes que rodean a su amada y vaya a recibir lecciones de valentía de un maeso. Así lo hacen y, mientras Lorenzo está aprendiendo, viene un hombre –que resulta ser el padre de Juana, al que vimos en el entresijo primero y que ya se ha dado cuenta del camino de promiscuidad que ha tomado su hija– a proponer un encargo al valiente profesional: tiene que cortar la cara a una mozuella que no es otra que la propia Juana. El maeso decide que es un buen trabajo para que Lorenzo se inicie. Éste tiene serias reservas que demuestran su considerable

cobardía, pero acaba envalentonándose y es empujado a cumplir el encargo. Cuando descubre que es Juana la víctima queda impactado, pero decide seguir adelante con su cometido y termina, después de varias tentativas frustradas, por herir a Juana, la cual, como ha comprobado la fiera de su pretendiente, decide casarse con él, por lo que la cosa acaba de nuevo en fiesta.

Entre el público, los hechizados del entresijo anterior continúan persiguiendo a Toribio, que sólo quería obtener el amor de Menga con un conjuro y ahora tiene a dos hombres hechos y derechos prendados de su figura. A los gritos acude el alguacil, que quiere meter a todos en la cárcel por escándalo público, pero también lee el conjuro y cae en sus redes. Con tres tipos ya enamorados locamente de Toribio, Menga, en el fondo rabiosa porque no le hacen caso, toma una determinación y rompe el papel del conjuro. En ese mismo momento el hechizo se rompe y sus víctimas, sacristán, escribano y alguacil, van de nuevo a por Toribio, pero esta vez para darle una paliza. Logrado esto se da paso al último entremés.

Se trata de *El toreador*, también de Calderón. Aquí estamos en pleno Barroco, ya de día, y con un personaje mítico de la época: Juan Rana. Este individuo anda

prendado de una dama que atiende al nombre de Bernarda. Pero no tiene su favor y no se atreve a solicitarlo, prefiere lamentarse en su casa mientras le cantan y le limpian los botines. En éstas aparece un caballero que dice ser su pariente cercano y heredero por línea directa, aunque más parece que viene a engañarlo. En cualquier caso el bufón queda convencido y le narra sus cuitas amorosas al recién estrenado primo, que le aconseja ir a ver a la dama a su casa. Tras la reja ella le dice que para ganarse su amor tiene que torear al día siguiente en la plaza y ante el Rey. Esto no le parece para nada una buena idea a Juan Rana, temeroso en extremo de que el toro lo voltee y lo mate, pero su primo el caballero le acaba persuadiendo de que debe lidiar al animal. Así que finalmente va a la plaza, en la que, antes de que comience el espectáculo, hay mucho bati-burrillo y suenan pasodobles. Cuando Juan Rana sale a la arena, hace un gracioso brindis a la familia real, que lo ignora, y a las damas del tendido y se enfrenta al toro. Bernarda y sus amigas lo observan con atención desde un balcón muy alto, el público lo vitorea y Juan Rana, antes de dar siquiera un pase es volteado por el toro y echa a rodar por el suelo. Por suerte no ha sufrido un daño grave y además a Bernarda le ha subyugado su coraje, por lo que le entrega su mano. De nuevo boda y baile.

Los personajes





Mojiganga de los infiernos de Amor

La mojiganga abre el espectáculo a ritmo de musical y los personajes cantan y bailan como si hubieran salido de Broadway o el West End. Varios hombres (**Francesco Carril, Héctor Carballo, Mon Ceballos, Carlos Jiménez-Alfaro** y **Julio Hidalgo**) y una mujer (**Mamen Camacho**) se quejan cantando de cómo los tortura el amor. Juana (**Paloma Sánchez de Andrés**), personaje que aparecerá en piezas posteriores, es la única que pone un punto de sensatez a todas estas lamentaciones y se dirige al público introduciendo el espectáculo y constatando que el amor es una epidemia de la que nadie puede librarse. Lo comprobamos con los requiebros que le lanza un valiente (Mon Ceballos) a una muchacha (Mamen Camacho). Él es chulo, lanzado, pero no resulta grosero ni machista. Ella al principio parece cabal, se enfrenta a él con bromas y le rechaza de plano, pero enseguida va desfalleciendo con las palabras de él y termina entregada a su hombre cuando éste la coge en volandas. El resto de individuos del género masculino presentes se quedan mirando sin saber qué hacer. Van de bravucones y se pelean entre ellos, pero no han hecho nada por evitar que otro se quede con la chica. En realidad son unos parados que se exaltan fácilmente pero se dejan arrollar por el más audaz.



Los degollados

Este entremés transcurre en un ambiente callejero muy macarra y está protagonizado por una pandilla de heavies. Olalla (**Eva Trancón**) es una tía muy borde, con mucho carácter, capaz de derribarte con su hombro si te cruzas en su camino. Pero al mismo tiempo es fogosa, disfruta del placer sexual y le gustan los movimientos pélvicos obscenos. Está casada con Zoquete (**Daniel Albaladejo**), pero se acuesta con el sacristán Torote (**Jesús Calvo**) que, como se puede comprobar en escena mientras suena “Hell Bells” de los AC/DC, le da lo que quiere. Zoquete y Torote también son unos tremendos macarras. Es cierto que a Zoquete su mujer le engaña, pero Daniel no construye a su personaje como un simple que no se entera de nada, ridiculizándolo. Antes bien, como el resto de los actores, se lo cree y lo juega desde la verdad. Zoquete es un tipo duro, que irrumpe en escena blandiendo un martillo y no tiene problema en agarrar por el cuello al que le está vacilando. Pero, como buen heavy, también es franco, sincero y buena persona, y por eso al final se enternecerá con las lágrimas de Olalla y verá en Torote más un colega que alguien que lo humilla. Torote por su parte es un canalla; no se le ve soltando latinajos y falsas erudiciones como los sacristanes del Siglo de Oro, sino imprecaciones y blasfemias. Camina por el lado salvaje de la vida, como Olalla, y de hecho, después de que Zoquete les haya atado vemos cómo disfrutan de un placer sadomasoquista fustigándose con las correas que les impiden escapar.

En cuanto al Alcalde (**Fernando Sendino**) y su Escribano (**Jesús Hierónides**), son como un par de Ángeles del Infierno a los que sólo les falta la Harley. Ninguno de los dos se queda en su interpretación en los estereotipos que se adjudicaban a estos dos roles en el siglo XVII. El Alcalde no es un tipo muy culto, pero tampoco es un tonto villano. Tiene una estética gótica y con su bastón de mando practica el kung fu. Él y el Escribano se enzarzan en una pelea, de nuevo acompañados por la música de AC/DC –en este caso “Back in black”–, con una pandilla de chavales que están jugando a la pelota en la calle y bebiendo unas litronas y que han molestado a Zoquete (**Julio Hidalgo, Héctor Carballo y Mon Ceballos**). En resumen, son todos unos tipos chulescos, que no tienen reparo en ejercer la violencia, pero que rebosan autenticidad y pasión por el rock duro.



El muerto, Eufrasia y Tronera

En este entremés la acción transcurre en un club de jazz y la escena se abre con Eufrasia (**Rebeca Hernando**) cantando “Stormy Weather” con voz de gran dama del blues y maneras elegantes. La elegancia, de hecho, se respira por todo el escenario, con un telón rojo de fondo, un pianista (**Ángel Galán**) que saca en todo momento melodías *cool* de su instrumento y una clientela, entre la que se encuentra Tronera (**Arturo Querejeta**), que está allí para relajarse con unos whiskies y el ambiente tranquilo. Es un momento mágico que perdura cuando entra el Astrólogo (**Íñigo Rodríguez-Claro**), pero que se rompe irremediabilmente cuando irrumpe Lorenzo (**José Ramón Iglesias**), el hermano de Eufrasia, desquiciado y empuñando una pistola con la que amenaza al Astrólogo y lo expulsa del local.

José Ramón construye un personaje con facetas muy distintas. Entra, como vemos, muy exaltado, a medida que progresa la acción se va calmando y, salvo un par de arrebatos, mientras piensa que está muerto demuestra una sensible docilidad –y se lo toma con bastante pragmatismo–. Finalmente, cuando es fingidamente resucitado, está feliz y vuelve a exaltarse, pero esta vez de una forma positiva, pues consiente el matrimonio de su hermana y quiere celebrarlo. Rebeca compone una Eufrasia inteligente y muy elegante. Sabe fingir tristeza por la muerte de su hermano pero no es histriónica –ninguno lo es en este entremés–. Sabe lo que quiere y hace lo que sea para conseguirlo, pero sin dañar a nadie. El Astrólogo es un personaje mágico, representa la magia del amor. Es un muchacho tímido, que tiene miedo de Lorenzo y expresa sus sentimientos cantando otro blues, en este caso “Stormy Monday”. Tronera por el contrario demuestra ser un tipo que ha vivido ya mucho; es un hombre tranquilo, sarcástico y con un punto escéptico, pero buen amigo de Eufrasia, a la cual ayuda en su engaño para conseguir que su hermano acepte al Astrólogo. También es un buen amigo el pianista y asimismo colabora en el plan que han tramado entre Eufrasia y Tronera. Además pone el acento a los sucesos del entremés con su piano. Por último aparece en esta pieza Marta (**Mamen Camacho**), una amiga de Eufrasia que participa en el enredo y que provoca una situación bastante cómica cuando va a amortajar a Lorenzo –que ha adoptado ya postura de enterrado.



El cortacaras

La acción transcurre en pleno Romanticismo. Lorenzo 2 (**Francesco Carril**) –no confundir con el Lorenzo del entremés anterior– es un romántico de libro, incluso en sus tendencias suicidas. Tiene un aire de erudito a la violeta y sufre mucho por el amor de Juana (**Paloma Sánchez de Andrés**), que, una vez que ha conocido lo que son los hombres, busca uno fuerte y valiente, el más macho de entre los que se reúnen en la plaza. Lorenzo no encaja desde luego con ese perfil. Es un poco cobarde y se entera de la misa la mitad, pero tiene un Amigo (**Carlos Jiménez-Alfaro**) más avisado que él, el cual le recomienda que acuda a un maestro en el arte de tener pendencias para ver si puede sacar algo de bravura de su carácter. El Maeso (**Francisco Rojas**) es un tipo duro, que apenas con su voz impone a sus interlocutores. Es como un capo de la mafia, se hace respetar apenas con su presencia y su forma de hablar, no necesita mancharse las manos de sangre. Sus secuaces (**Ángel Ramón Jiménez, Fernando Sendino y Jesús Calvo**) son en cambio, como en las películas de gánsters, mucho más mundanos y cada uno tiene una peculiaridad física, su tara, que lo hace reconocible frente a los demás. Esta gente es de la que se rodea Juana y la que a su Padre (**José Vicente Ramos**) no le gusta nada.

Paloma interpreta el papel de Juana con un deje rural en el acento y mucha sensualidad en los movimientos. Es una maja que seduce a los hombres agitando su melena. El Padre es consciente del atractivo que tiene su hija para los hombres y sufre por ello. Es él de hecho quien contrata los servicios del Maeso para que le corte la cara a su hija –lo que es sinónimo de que es una mujer de mala vida o una prostituta–, aunque según dice lo hace por encargo de su señor. Cuando Lorenzo recibe la orden de cumplir el encargo cambia su temperamento débil y se envalentona, aunque Francesco logra recrear este cambio de personalidad de su personaje sin dejar de ser el mismo de antes. En la escena final, en la plaza, todos se mueven coreográficamente y se muestran como quieren que se les vea: ellos como unos gallitos, ellas como unas seductoras.



El toreador

Aquí nos situamos en el Barroco, donde Juan Rana es un personaje mítico del teatro breve del Siglo de Oro. Bufón, físicamente deforme, ridículo, tachado de homosexual –algo despectivo en aquellos años–, está completamente estereotipado y tenía tanto éxito que se convirtió en un rol de la misma entidad que el estudiante, el viejo, el alcalde villano o el sacristán. Cosme Pérez, su intérprete principal, es objeto de estudios y artículos incluso a día de hoy. Pero a pesar de todo ese caudal de información y la caracterización casi fosilizada de su personaje, **Toni Misó** consigue componer una figura muy personal, que sin salirse de los márgenes exigidos por el personaje y por el género tiene su propia entidad. Su interpretación no es nada forzada, pese a que Juan Rana se pasa una mitad del entremés llorando por amor y la otra mitad muerto de miedo ante la perspectiva de ser volteado por el toro, cosa que al final sucede. Sin embargo, es de una comicidad extraordinaria, el público pasa todo el tiempo que dura la pieza entre carcajadas. Este personaje se come el escenario pero los demás actores saben aprovechar también su momento.

Daniel Albaladejo es un Caballero que afirma heredar por vía directa a Juan Rana como pariente más cercano. Posee una cierta distinción y con un tono de voz sosegado persuade a Juan Rana de qué es lo correcto para conseguir a su amada Bernarda (**Eva Trancón**). Bernarda es una mujer de carácter, que aparenta rancio abolengo, pero es también lujuriosa y, pese a que aceptará a Juan Rana como marido cuando éste demuestre su valentía y toree, no duda en coquetear con su primo el Caballero y dedicarle notorios gestos obscenos. Tan pronto está sentada con sus amigas (**Mamen Camacho** y **Rebeca Hernando**) en el balcón de la plaza de toros cual distinguida señora como utiliza el mantón de capote y saca la lengua al Caballero.

Jesús Hierónides, **Íñigo Rodríguez-Claro**, **Mon Ceballos** y **Julio Hidalgo** hacen de cantores para consolar a Juan Rana en su casa, de lacayuelos y de areneros en la plaza. Cumplen la función de dar ambiente a la escena con su presencia. **Víctor Rubio** y **Héctor Carballo** son los criados de Juan Rana. El primero –que también hace de toro con una carretilla– es sumiso con su amo y soberbio con el resto del mundo. El segundo es locuaz y también bastante obediente a los deseos de su señor.



Entresijos

Los personajes de los entresijos apenas están esbozados, pues sus apariciones son de una gran brevedad. Aun así, ya veíamos que los del primero –basado en dos entremeses, uno anónimo y otro de Juan de Matos o Fernando de Zárte– son personajes que luego volverán a salir a escena en el *Entremés del cortacaras*, por lo que su caracterización es un poco más elaborada. En el segundo y tercer entresijos, que son dos partes de una misma pieza, el *Entremés de los putos* de Jerónimo de Cáncer, vemos cómo Toribio (**Héctor Carballo**) se hace con un conjuro para enamorar a Menga (**Mamen Camacho**) pero lo que consigue es que queden hechizados uno tras otro un Sacristán (**Jesús Calvo**), un Escribano (**Jesús Hierónides**) y un Alguacil (**Mon Ceballos**). El Sacristán y el Escribano ya han aparecido en el *Entremés de los degollados*. El Sacristán sigue siendo un canalla, como en la primera pieza, y el Escribano también tiene algo de macarra. Ambos sin embargo, al caer en el hechizo, sin dejar de ser ellos mismos se transforman en sátiros tras las carnes de Toribio. Esto a Menga le hace rabiar por dentro. Cuando Toribio, un personaje inquieto que parece ir de un lado a otro arrastrado por el papel que contiene el conjuro, acude a Menga, ésta le trata con un desprecio enorme. Sin embargo, en el momento en que todos los hombres persiguen a su pretendiente, se enfada de manera patente, pues deja de ser el centro de atención, y en un arrebato rompe el papel, lo que hace que Sacristán, Escribano y Alguacil vuelvan a su ser.



Entrevista a Pilar Valenciano, Elisa Marinas, Aitana Galán y Héctor del Saz

directores de escena de *Entremeses barrocos*

Pilar Valenciano es licenciada en Dirección Escénica por la RESAD, donde ha dirigido *Camino de Wolokolamsk 1*, de Heiner Müller; *Pasos*, de Lope de Rueda; *Marat-Sade*, de Peter Weiss; *Inauguración*, de Václav Havel, y *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. Ha dirigido además *Dial*, de Claudio Cordero, y *Yo no soy un asesino*, de Floreal Peleato, lecturas dramatizadas para la SGAE, y *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, dentro del ciclo “Las mil caras de Don Juan”, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Desde el año 2005 ha trabajado como ayudante de dirección para la Compañía Nacional de Teatro Clásico en los siguientes montajes, *Viaje del Parnaso*, de Miguel de Cervantes, dirigido por Eduardo Vasco; *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente, dirigido por Ana Zamora; *El curioso impertinente*, de Guillén de Castro, dirigido por Natalia Menéndez; *El pintor de su deshonra*, de Calderón de la Barca, dirigido por Eduardo Vasco; *La estrella de Sevilla*, de Lope de Vega, dirigido por Eduardo Vasco; *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina, dirigido por Carlos Aladro, y *Un bobo hace ciento*, de Antonio Solís, dirigido por Juan Carlos Pérez de la Fuente.

Elisa Marinas es licenciada en Dramaturgia y Dirección Escénica por la RESAD y licenciada en Arte Dramático por el Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas de Asturias. Ha trabajado como actriz en *Puerta del Sol*, dirigido por Juan Carlos Pérez de la Fuente; *Como agua para chocolate*, dirigido por Garbi Losada; *El último canto de la cigarra solitaria de Avilés*, dirigido por J. M. Mora; *Ubú Rey*, de Alfred Jarry, dirigido por Carme Portacelli, y *Morir*, de Sergi Belbel, dirigido por Roberto Cerdá. Con la Compañía Teatro del Norte y bajo la dirección de Etelvino Vázquez ha participado en obras como *Antígona*, *Despojado*, *Sueños negros* y *Medea*. Con la Compañía Teatro Ajenjo y con dirección escénica de José Ajenjo ha trabajado en *El lagarto y la lagarta*, a partir de poemas de García Lorca, *El hombre de Asís* y *La poesía es un arma cargada de futuro*. Desde el año 2006 ha trabajado como ayudante de dirección para la Compañía Nacional de Teatro Clásico en los montajes *Romances del Cid*, *La noche de San Juan*, *La moza de cántaro* y *Todo es enredos Amor*.

Aitana Galán es licenciada en Dirección de Escena y Dramaturgia por la RESAD de Madrid y titulada en Interpretación por la Escuela de Cristina Rota (CNC). Entre sus trabajos como directora de escena destacan *La gran il.lusió*, de Eduardo de Filippo; *Tres formas de lenguaje*, de F. López; *No sé callar cuando sueño* y *Adiós a todos*, ambas de Luis García-Araus; *Castelvines y Montesés*, de Lope de Vega; *Víctor Bevch*, de Laila Ripoll; *La llamada de Lauren* y *Cachorros de negro mirar*, ambas de Paloma Pedrero;



Hasta el domingo, de M^a Inés Falconi; *Kalidoscope*, de varios autores, y *Vive como puedas*, *Segunda vida* y *Jugad, jugad malditos*, escritos por la propia Aitana Galán. Como dramaturga ha estrenado las siguientes obras: *De cerca nadie es normal*, escrita junto a Luis García-Araus, *Segunda Vida*, *Pero, qué me estás contando*, *Vive como puedas* y *Jugad, jugad malditos*. Como ayudante de dirección ha trabajado con la Compañía Nacional de Teatro Clásico en los montajes *La comedia nueva o El café*, de Moratín, *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, y *Sainetes*, de Ramón de la Cruz, además de diversas obras para el CDN y la compañía Teatro de Cruce, con Ernesto Caballero.

Héctor del Saz es licenciado en Dirección de Escena y Dramaturgia por la RESAD. Ha dirigido las obras *¡Ay, Carmela!* y *Perdida en los Apalaches*, de José Sanchis Sinisterra, y *El vertedero de flores* y *Edipo en Móstoles*, de José Carlos Payá. Desde 2006 ha participado como ayudante de dirección en los siguientes montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega, *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón de la Barca, *Del rey abajo, ninguno*, de Francisco de Rojas Zorrilla, y *Don Gil de las Calzas Verdes*, de Tirso de Molina. Además, ha realizado los diseños de iluminación para diferentes espectáculos, lecturas dramatizadas y distintos eventos y ha trabajado como director adjunto en *Los dos amigos de Verona*, de William Shakespeare, dirigido por Carlos Marchena; *Tres enredos de amor (o el ensayo de tonadillas)*, de Blas de la Serna, dirigido por Juanjo Granda; *Cien años para cien poemas*, bajo la dirección de Mario Gas; *Las bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de José M^a. Rodríguez Méndez, lectura dramatizada para el Día Mundial del Teatro, y *El dúo de la africana*, de Manuel F. Caballero y *La patria chica* de Ruperto Chapí, ambas dirigidas por Juanjo Granda.

1.- ¿Contadnos cómo surgió el proyecto?

Elisa: La idea surgió directamente de Eduardo Vasco, el director de la Compañía. Nos reunió a los cuatro y nos propuso hacer un espectáculo conjunto en el que cada uno iba a dirigir un entremés. Y nosotros obviamente estábamos encantados.

¿Y qué os planteó, textos concretos o la idea general?

Elisa: No, la idea general. Él nos pidió que eligiéramos cada uno el que quisiésemos de entre los muchos entremeses conservados y la verdad es que estuvimos leyendo muchísimo hasta que elegimos.

Aitana: También es interesante señalar que, aunque Eduardo Vasco nos proponía que hiciéramos cada uno un entremés y nos dio plena libertad, sí que quería que fuese un espectáculo de los cuatro, un espectáculo conjunto. Y, por supuesto, nos pareció bien la idea y lo trabajamos así.

Pilar: Y la única pauta que nos dio fue no elegir Cervantes, porque los entremeses de Cervantes están ya muy hechos, y tampoco Quevedo.

Héctor: También nos pidió que hubiera variedad en los autores elegidos.

Aitana: Sí, pero hubo libertad absoluta en cómo queríamos la puesta en escena en cada uno de los entremeses y en el espectáculo en conjunto.

2.– Contadme entonces cómo y por qué elegisteis vuestro entremés y cómo pensasteis la puesta en escena.

Elisa: Yo elegí el entremés de *El muerto, Eufrasia y Tronera* guiándome por que el texto aportase algo que me permitiese hablar de cosas que tienen que ver conmigo; es decir, no quería hablar de mí, pero sí de algo que me situase en un lugar en el que yo pudiese manejarlo con una estética o con un lenguaje que me dijese algo. Y, después de haber leído muchos, el entremés que elegí es el que más me movilizaba, el que más cosas me decía y me contaba. Esto, claro, es algo muy personal y depende de cada uno, pero a mí esta historia sí me contaba cosas que tenían que ver con un tema del que me interesaba hablar, que era la magia del amor y la magia del hecho teatral en sí, y en cierto

modo también de la magia que suponía para mí este proyecto. Una vez decidido el texto, como sabíamos con qué actores íbamos a trabajar, enseguida me vino el reparto a la cabeza. En eso consistió el proceso previo a la sala de ensayos. Luego, en la sala de ensayos, como todavía está muy cercano quizá no hay una distancia como para poder hacer un análisis objetivamente más interesante, pero hemos estado trabajando todo lo que hemos podido e intentando profundizar al máximo, dándole una coherencia a todo. Yo desde luego estoy muy contenta porque estoy haciendo con el entremés lo que quería. Tengo a los actores que quería y estoy hablando de lo que quería hablar. **Hablas de que habéis tratado darle una coherencia a todo. Leyendo el texto de la versión se ve que hay una especie de hilo conductor que es el amor como una enfermedad, una epidemia en la que todos acaban cayendo. ¿Eso cómo surgió?** Ése era el *leitmotiv* que surgió de manera natural al juntar los cuatro los temas de los que queríamos hablar. Y ahí Luis García-Araus, al autor de la versión, fue muy importante a la hora de clarificar cuál era realmente el motor común de cada uno. Porque yo por ejemplo en mi entremés, como te decía, quise hablar de la magia del amor, de la magia del teatro, de la magia que el rock and roll tiene para mí. Y Luis señaló el amor, el amor que para todos significaba algo y unía todos nuestros entremeses. En el batiburrillo personal de cada uno, más allá que nosotros, que estábamos más metidos en lo que nos movía individualmente, en por

qué habíamos elegido ese texto, de qué íbamos a hablar, él enseguida vio lo que unía nuestras propuestas. El espectáculo estaba visto desde cuatro prismas diferentes pero el amor es el ingrediente central. A partir de ahí él pudo hacer la dramaturgia con el hilo conductor que comentas: el amor como epidemia, pues sí que estaba esa epidemia en todos, habla de algo que te atrapa y de lo que no puedes escapar.

Pilar: En mi caso, después de la reunión con Eduardo —que se produjo a final de temporada y que fue una sorpresa porque yo sólo esperaba venir a preparar la temporada siguiente y nos encontramos con este regalo—, y después de tener como única premisa excluir a Cervantes y a Quevedo, me puse a leer entremeses como loca. Y también me llevé una sorpresa con el mundo de los entremeses, porque es muy apasionante, hay muchos textitos de los que se puede sacar partido, que tienen mucho jugo y son muy sugerentes. Al principio tuve serias dudas entre unos cuantos. Me decidí por Calderón y por *Los degollados* en concreto porque ese texto me impactó especialmente, sobre todo al venir de Calderón. *Los degollados* tiene como tema central el honor y alguno de los críticos que he leído y que analizan someramente el texto hablan de que es una burla del tema del cornudo y del tema del honor. Afirman que Calderón trata el tema de una forma burlesca, pero no me parece así. Creo que hay un par de momentos en los que Calderón se toma muy en serio lo que escribe y lo que hace es ejemplificar a través del personaje de Zoquete. Me sorprendió que Calderón,

que ha sido especialmente denostado como un autor un poco nacional-católico, conservador, haga de repente una lectura que tiene mucho que ver con nuestra visión actual del tema que trata. Y me interesó mucho por eso, porque un entremés, que es una cosa pequeñita y sobre todo una especie de ejercicio de estilo, podía tener también un poso de lectura contemporánea, la cual fue para mí determinante a la hora de decidirme por este entremés.

Héctor: Pues como decía Pilar, fue un momento muy bonito cuando Eduardo nos lo propuso y empezamos a indagar en todo el mundo del entremés, empezamos a compartir textos unos con otros y comprobamos que es mucho, es tan vasto mundo que no creo que ninguno llegáramos a leer todo lo que hay, pero sí compartimos y estuvimos viendo posibilidades. A mí me llamó la atención mucho *El toreador* porque aparecía un personaje de la época por el que tenía predilección: Juan Rana, que era un figurón cómico, en realidad un personaje que fue hecho por distintos personajes cómicos, entre los que el más habitual fue un tal Cosme Pérez. Hay mucha historia sobre ese personaje y hay cincuenta y tantos entremeses dedicados a él. A partir del personaje empecé a buscar sus entremeses y encontré uno, que era éste de Calderón, que me encandiló y para el que además veía que contaba con el actor que podía hacer ese figurón (Toni Misó). También influyó en mi decisión la valoración del entremés como esparcimiento para los escritores. Lo que había descubierto leyendo a distintos escritores en

obras mayores de pronto lo descubría en un entremés y veía cómo se les suelta la pluma. En el entremés todo puede ser mucho más crítico, más ácido, más irónico con la sociedad y se permitían muchas licencias que en las obras grandes no se atrevían a incorporar. *El toreador*, por ejemplo, se hizo para la celebración del bautismo real de uno de los hijos de Felipe IV y se nota que Calderón lo hace como un espectáculo, como un *show*, y que lo que estaba buscando, fuera de todo el planteamiento teórico que había en sus obras, era la diversión del espectador. Eso fue fundamental a la hora de decidirme por él. Y lo mismo en cuanto a la propuesta escénica. Algo que marqué con los actores y que tenía muy claro desde el principio es un dicho que hay por ahí: “Para ser fiel a los clásicos, no sigas sus huellas, busca lo que ellos buscaron”. Aquí se ve que Calderón ha buscado que el público se lo pase bien, que disfrute, es una celebración. Es la primera vez que diría que utilizo el texto como pretexto para divertir. Nunca lo habría dicho antes, pero en este caso sí que lo digo porque creo que así lo planteó también Calderón.

Aitana: Pues a mí, al igual que a ellos, me hizo una gran ilusión cuando Eduardo nos propuso esto y me puse a leer compulsivamente entremeses. Y también tuve muchas dudas porque, claro, es muy difícil elegir sólo un entremés. Si vas a hacer un espectáculo tú solo de entremeses hay mucha variedad y puedes contar algo. Pero en un entremés tan cortito, tan pequeño, que no tiene ni siquiera la entidad de un

sainete, contar algo de ti, algo que tú encuentres, algo que además vaya a tener un punto en común con los de los demás, es muy difícil y a mí me costó mucho decidirme. Pero *El cortacaras* fue un descubrimiento, porque además creo que no está ni siquiera en una edición accesible –lo cogí de la edición facsímil–. Me interesó por lo que cuenta, porque habla mucho del mundo del hampa, del mundo de la violencia, de las relaciones de amor basadas en el maltrato a la mujer, que es un tema muy visible ahora, y que lo ha estado siempre, como vemos. Así pues, me parecía que tenía ese punto contemporáneo, podía interesarle mucho al público de hoy, como a mí me ha interesado mucho. Además es un entremés raro. A mí me recuerda mucho a Goya, aunque Goya sea posterior, pero retrata fielmente este mundo español del lumpen, de los gitanos, con mucha gracia. Todo esto hizo que me decidiera por este entremés de Moreto. Antes me había pasado uno Pilar que me gustaba mucho, el *Entremés de los putos*, que finalmente también está incluido en el espectáculo. Y eso está muy bien porque muchos de los que estuvimos sopesando forman parte luego del espectáculo. El texto en este caso sí que lo he tocado bastante con Luis García-Araus, porque aprovechando un poco la coyuntura del reparto, con personajes que salían en unos entremeses y en otros, se nos ocurrió dar a alguno una cierta continuidad que a mí me venía bien y por eso hay cosas que no aparecen en el texto de Moreto. Pero sí mantenemos el espíritu. Y luego, como

decía Héctor, yo no diría tanto que utilizo el texto como pretexto pero sí he buscado en los actores y en la puesta en escena lo lúdico, que todo sea un juego, lo que en el caso de la violencia es difícil. Aun así he intentado que sea violento pero que no dañe al espectador, que tenga sentido del humor a la vez, pues así es como lo está contando Moreto.

3.- Lejos de formular un planteamiento arqueológico al afrontar estos textos, habéis optado por ubicarlos en espacios sorprendentes y en algún caso actualizar. ¿Con qué fin?

Pilar: Yo creo que en eso la clave la ha dado Aitana antes. Si el punto de partida hubiese sido hacer un espectáculo de entremeses de un solo director, quizá sí hubiese sido interesante conservar el estilo y trabajar sobre todo el espíritu un poco arqueológico del entremés. Pero al ser un trabajo de grupo y pequeñito, lo interesante fue poder hacer un ejercicio de estilo e intentar darle la vuelta y sacar una cosa única, conservando no obstante el espíritu festivo.

Elisa: A mí por ejemplo no me interesa hacer teatro desde un ejercicio arqueológico. Es más lo que dice Héctor, buscar qué pretendía conseguir el autor antes que intentar reproducir cómo se hacía aquello. Yo eso no lo sabría hacer y considero que el teatro está muy relacionado con quien lo hace en la época en que lo hace. Es un arte completamente vivo y efímero, así que no te puedes abstraer de lo que te rodea, a veces incluso lo haces inconscientemente.

Aitana: Es que yo creo que más que actualizar –que a mí es una palabra que no me gusta mucho porque parece que lo quieres poner en el ahora y el hoy y tampoco es el caso– se trata de hacer una lectura de ese momento y ver cómo contar lo que cuenta el entremés, jugando con todos los elementos disponibles, de manera que al público de ahora le llegue mejor, lo entienda, conecte con lo que está pasando en el escenario. Eso es algo muy importante; en el teatro podemos hacer un ejercicio maravilloso de museo pero, si no traspasa la butaca, hemos fracasado. Ése al menos es mi punto de vista sobre la relación con el espectador. En ese sentido lo que de alguna manera nosotros hemos buscado es recurrir a elementos de aquí y de allá que nos sirvieran para contar esa historia de manera que enganche con la gente de hoy.

Elisa: Totalmente de acuerdo.

Héctor: Yo creo que todos estamos en eso. En mi caso me decidí a cogerlo con una ambientación más de época pero siempre buscando qué quiero contar y cómo esto que quiero contar le puede interesar al público actual. Eso es fundamental; luego la ambientación puede ser más clásica o una propuesta puede ser más deconstructivista, meter más cosas, o algo más depurado, más limpio, pero eso es simplemente la ambientación.

Aitana: El mío está ambientado en el XVIII, en el Romanticismo, que tampoco es el mundo de hoy, pero me venía muy bien para retratar todo este mundo del hampa, de los que se matan, de la violencia y del amor violento.

Héctor: Yo creo que al final cada uno ambienta según lo que quiere contar. Lo mío es una parodia claramente y la época en la que se hizo, durante el reinado de Felipe IV, es tan ridícula, da tanto juego por lo ridícula, que no necesito nada más para contar lo que quiero. Ahí Luis García-Araus nos ha ayudado mucho a hacernos una pregunta, que era: pero, ¿qué quieres contar que te afecte a ti o que te toque?

4.– La relación con Luis García-Araus, por lo que contáis, ha sido realmente constante y muy estrecha. No se ha limitado a escribir el texto sino que éste ha ido evolucionando, ¿no?

Aitana: Sí, del mismo modo que la dramaturgia ha evolucionado cuando han empezado los ensayos y cuando hemos visto todos un poco lo que cada uno necesitaba y cómo podía hacerlo. Luis ha ido a los ensayos, ha participado; ha sido una pieza fundamental.

Héctor: Fundamental. Tanto Luis como Juan Ollero, nuestro ayudante de dirección, han sido piezas fundamentales en algo en lo que somos cuatro y que de repente hay que unificar.

Aitana: La propuesta escenográfica también ayudó en esto. Todos fuimos contándole uno a uno lo que queríamos a José Luis Raymond y después él nos hizo una propuesta para el conjunto del espectáculo que unificó mucho.

Héctor: Y el trabajo de Ikerne Giménez con el vestuario. Los colaboradores han tenido que estar conectados con el equipo porque somos cuatro y hay que aunar, hacer encaje de bolillos.

5.– ¿Y cómo habéis logrado hacer coincidir vuestras cuatro propuestas distintas con la necesaria unificación en algunos aspectos como la escenografía o el vestuario?

Pilar: La clave ha sido Raymond, que nos facilitó mucho la labor porque estuvo mucho tiempo con nosotros, primero individualmente y luego en conjunto, intentando meterse en nuestras cabezas y ver qué queríamos contar cada uno, cómo lo queríamos contar. Es muy importante además su experiencia y su buen hacer porque ha tenido mucha intuición, y aunque a nosotros nos haya costado explicarnos y clarificar, él desde el principio nos ha captado muy bien a todos y nos ha ofrecido un espacio maravilloso que es muy práctico para contar las cuatro historias y que tiene una mecánica muy ágil, lo que nos facilita mucho contarlas.

Aitana: Y además de una estética determinada. Raymond ha creado un espacio donde es posible que pueda pasar esto que pasa, que aparezcan personajes de una época y luego aparezcan de otra...; que cada uno pueda contar lo suyo.

Elisa: Y es un espacio además muy vivo, va evolucionando porque es muy dinámico. El espacio en sí nos ayuda a contar porque es capaz de contener todo eso pero no es sólo un continente.

Aitana: Y además siendo de apariencia sencillez, limpio.

Héctor: Hay que destacar la figura de Raymond como colaborador artístico. Su sabiduría ha creado un espacio polivalente que nos vale a todos y que sirve perfectamente para contar lo que queremos.

Pilar: Sí, mucha sabiduría, porque es un espacio que es capaz de crear muchas atmósferas distintas, de ubicar muchas épocas. Y la verdad es que es muy sencillo, a mí me parece una obra maestra, propia de alguien como Raymond.

6.- ¿Cómo ha sido la composición de la música y el diseño de vestuario en cada uno de vuestros entremeses?

Aitana: Pues yo, como te decía, tengo el entremés situado en el primer romanticismo español, y va con un poco de fantasía. Mi idea era tratar a los valientes casi como mafiosos, como gente muy elegante aunque sean capaces de partirti la cara. Y en las mujeres quería huir del vestuario de época, de esas faldas tan anchas, tan tapadas. Sobre eso Ikerne me trajo unos figurines muy bonitos con un poco de fantasía, incluso a partir de las épocas pero sin ser arqueológico. Ha sido esencial para crear el ambiente. Y luego Ángel Galán, el músico, que también nos unifica un poco a todos, ha trabajado con música tipo Goran Bregovic, música de los gitanos de Transilvania en la que la percusión es muy importante, pues es la que está marcando todo. Yo quise un percussionista desde un principio, ya que siempre pensé que la idea de golpear tenía mucho que ver con la calle. Es, por tanto, música gitana pero no sólo española sino que mira también hacia otras culturas, lo que nos venía muy bien en el Romanticismo. Es música romántica y popular que encaja con el mundo de la plaza, el mundo de la chica de la que está enamorado el protagonista, que es el submundo más tirado,

más terrible –porque ella quiere un tío que sea el más fuerte de todos, el más valiente–. Estoy encantada con Ángel, porque ha compuesto una música estu-penda que además se ha ido trabajando sobre los ensayos.

Héctor: Efectivamente, hay que destacar la figura de Ángel, que da unidad a esto, pues cada uno estamos con nuestra música en la cabeza y él desde el principio, cada vez que yo le planteaba una música concreta pensaba en cómo unirlo con las demás. La música tiene mucha importancia en todo mi espectáculo y le planteé a Ángel que el recorrido empezaba con una música barroca que ambientara un poco toda esa época donde queríamos localizarlo, pero acababa en una plaza de toros con “Paquito el chocolatero”, es decir, con una música muy populachera. Ese recorrido lo teníamos claro los dos desde el principio. Además tengo un intermedio en el que Luis, el autor de la versión, hace recuento de lo que ha pasado en los entremeses. Al principio no sabíamos muy bien por dónde tirar y a partir de una frase que se repite, “Oh, qué extravagante amor”, empezó a salir una música con Ángel que ha derivado en un gran espectáculo musical cantado por todos y con una parte narrada. En cuanto a Ikerne también ha habido un trabajo arduo, duro, de recopilación, en el que ha tenido además la dificultad de partir de algo ya hecho. Siempre es mucho más fácil poder realizar tu diseño de vestuario y mostrar ahí tu faceta artística con un desarrollo del personaje analizado con el director. Pero el resultado ha sido satisfactorio.

Pilar: Bueno, pues en mi caso la música es un motor importante de la composición estilística del entremés, porque me he ido al universo del heavy metal, lo cual no es algo gratuito, es un mundo que me parece que encajaba con todo. Primero porque Calderón siempre me ha parecido muy heavy y luego por muchas gracias que iban surgiendo, como el tema de los cuernos, que es un saludo de los heavies y aparece como motivo argumental en la obra. También porque la historia parece que al principio va a ser muy sangrienta, muy violenta, y al final termina siendo una historia de amigos que se perdonan todo después de una peripecia lujuriosa. Todo eso me parecía que encajaba con el universo heavy y a la vez le daba este espíritu festivo, lúdico, al entremés, que considero muy importante en un trabajo de este tipo. El vestuario también ha sido clave porque hemos ironizado sobre la estética heavy utilizando un estilo del XVIII, un poco rococó, jugando con esta cosa hortera del heavy metal, con levitas, tachuelas, cinturones, pelos cardados con mucha laca... Es una referencia plástica muy importante dentro de la historia.

Elisa: En mi caso la música es muy importante ya en mi vida, tengo una relación muy estrecha con la música, con lo que supone tocar. Y me gusta contar las cosas con música. Incluso, en cuanto leí el texto, me vino a la cabeza el personaje del pianista, que no existe en el original y todo se fue encauzando hacia una ubicación musical. Lo mío sucede en un club de jazz, con lo cual, imagínate, la música era fundamental. Elegí las canciones del entremés de entre las que he escuchado desde siempre

y que me podían decir algo sobre el estado de ánimo de los personajes. Incluso la canción final ha sido durante toda mi vida una canción de celebración, de manera que el cierre del entremés es algo festivo. Así que le pasé las canciones a Ángel, que además era el pianista de mi historia, y ha hecho un grandísimo trabajo con los actores para ayudarles a cantar, y también a la hora de trasladar las canciones para que suenen sólo con piano, pues a mí me interesaba no meter más instrumentación, que la música saliera del pianista, con la excepción de la canción final, que no es en directo porque hay una ruptura. Luego con Ikerne, a la que ya conocía y con la que tengo muy buena relación, sabía que si yo le proponía mis imágenes, unas imágenes muy concretas, ella iba a ser muy capaz de enriquecerlo, porque es una artista. Ha sido capaz de saber qué quería y reinterpretarlo siempre para bien, enriquecerlo y ayudarme también a contar a través del vestuario quiénes son estos personajes, qué les pasa.

Aitana: Ángel, por cierto, también ha colaborado conmigo en la mojiganga inicial, que se ha convertido en un musical. Todo es música original suya, con los actores cantando y son diez minutos de un auténtico *hit parade*.

Pilar: La verdad es que nos ha salido casi un musical.

7.- De hecho el entremés acabó siendo en el XVII una amalgama de géneros en la que el baile estaba muy presente. ¿Están vuestros entremeses muy coreografiados?

Aitana: Sí, el mío sí, pero no al uso. Tiene que ver con la acción, con la situación.

Marta Gómez, la coreógrafa, ha trabajado mucho conmigo más para recrear la plaza, para recrear los personajes, que para hacer un baile aislado de la acción.

Elisa: En mi caso concreto no hay coreografía pero porque la acción no me llevaba a hacer un baile. No quería meterlo por meterlo porque estamos huyendo de todo eso.

Pilar: Y en mi caso, en *Los degollados*, no hay una coreografía en toda regla, pero sí que Marta ha hecho un trabajo considerable en el *Entremés de los putos*, que dirijo también y que es uno de los entresijos, donde los personajes tienen una composición tipo muy concreta y hay entradas, salidas, movimiento. Marta ha estado ahí como una pieza clave también.

8.– Vamos a ir terminando. Después de haber hecho una inmersión tan profunda en el terreno del entremés, ¿cuál es vuestra opinión acerca del teatro breve del Siglo de Oro, su ideología y su relación con la comedia?

Héctor: Hay algo que me parece alucinante y lo tengo muy claro después de haber leído tantos y es cómo el entremés es un antecedente de cosas como el esperpento de Valle-Inclán y el sainete, el pasodoble y la copla. Además es un lugar de esparcimiento de los autores, a los que se les suelta la pluma y se dan licencias que no se permitirían en la comedia. Cuando indagas en él te das cuenta de que es importantísimo. Todo está mucho más mezclado y con muchos menos complejos que hoy en día.

Aitana: Yo creo que se explayaban, eran mucho más críticos con la sociedad, con el mundo. Además salían los temas que

estaban pasando; de pronto por ejemplo hay entremeses de indianos.

Elisa: También es un espacio de libertad para ellos, para hablar de lo que pasa y criticarlo. Era su vehículo para hacerlo en ese momento.

Héctor: Tenían también la frescura y la inmediatez. Es como un corto. Al ser más breve y tener menos tiempo, de repente no te da para exponer, pero te da para poderlo jugar muy rápido, que sea mucho más actual y poder hacer una crítica.

Elisa: Yo he tenido la sensación en mi entremés de lo que dice Héctor, que es como un corto. A los actores les decía que estábamos haciendo un corto porque me venía más a la cabeza esta cosa que tiene el corto de contar una anécdota y con lo que te quedas de la anécdota desarrollas el discurso.

Pilar: A mí me parece totalmente una válvula de escape para los autores, me parece que les permitía poder decir libremente lo que pensaban, además incluso en palacio, en una fiesta como un bautismo real. Y pasaba lo que sigue pasando con el humor, que diciendo las cosas de una manera soterada y cómica se puede estar hincando el aguijón de la crítica y de la libertad de pensamiento. Yo personalmente en este proceso me quedo con el hecho de descubrir otra faceta de Calderón que me agrada mucho. Los ingleses adoran a Shakespeare y lo defienden a muerte, los franceses hacen lo mismo con Molière y nosotros siempre estamos tirando piedras contra Calderón, aunque creo que cada vez menos, y pienso que nosotros como directores jóvenes estamos intentando cambiar un poco ese chip.

9.- ¿Y qué pensáis que tiene este espectáculo para enganchar a la gente joven?

Pilar: De todo. Variedad, diversión, música... Va a ser muy lúdico y va a tener mucho trabajo de actores.

Elisa: Incluso los temas. Imagínate, Aitana hablando de algo tan vigente como la violencia, que es algo que nos interesa mucho a todos.

Aitana: Ese impulso de que hay que ser el más macho o hay que estar con el más machote en la adolescencia es muy común, así que está bien verlo en tono de comedia, a ver qué pasa con el más machote y qué pasa con la chica que tiene al más machote.

Héctor: Y luego la propuesta en sí, el hecho de que sea fragmentada, creo que se hace muy digerible ahora que estamos en un mundo tan rápido. Y eso es algo que ayuda, al final son pequeños momentos de

divertimento y creo que para un público joven puede ser muy ameno.

Aitana: Y que seamos cuatro directores también puede tener su gracia, porque seguro que cada cosa que sale es muy distinta, no es estar en el mismo tono todo el tiempo. Y además para sus estudios, para tener una idea de lo que pasaba en el Siglo de Oro y para que los profesores puedan contarlos, es mucho mejor con un ramillete de entremeses y entresijos que con una sola función. Y el lenguaje también es más asequible, se entiende todo.

Héctor: Lo que tenían de popularidad lo siguen manteniendo en gran medida.

Aitana: Los personajes son populares en general, de la calle, humanos. Son seres humanos a los que les pasan cosas y no las resuelven bien, se equivocan, se ve la torpeza. Y con eso enganchan muy bien los jóvenes. Es un mundo menos elevado que la visión que pueden tener del clásico y eso se lo acerca mucho.



Entrevista a Luis García-Araus,

autor de la versión de *Entremeses barrocos*

Licenciado en Dramaturgia por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (2002) y en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid (1994), ha sido profesor de Literatura Dramática, Teoría teatral y Escritura Dramática en la Escuela de Teatro y Cine El Submarino de Madrid, socio fundador del grupo Matadero Tr3s Teatro y redactor de *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*. Entre su obra teatral estrenada destacan *De cerca nadie es normal*, dirigida por Marta Álvarez; *Siempre fiesta*, *Ojos y cerrojos*, *Rebeldías posibles*, *Panzarriba* y *Panzabajo* y *Café*, dirigidas por Javier García Yagüe; *No sé callar cuando sueño* y *Adiós a todos*, dirigidas por Aitana Galán, e *Higiene de los recuerdos*, *Recinto Hipermercado* y *Muñecos*, dirigidas por Carlos Manzanares. Entre sus adaptaciones y versiones para teatro destacan *Don Gil de La Mancha*, obra anónima del siglo XVII, *Donde hay agravios no hay celos y amo criado*, de Francisco de Rojas Zorrilla, y *El servir con mala estrella*, de Lope de Vega, dirigidas todas por Nacho Sánchez Pascual; *El hechizado por fuerza*, de Antonio de Zamora; *La velada en Benicarló*, de Manuel Azaña, lectura dramatizada dirigida por José Antonio Cuartas, y *El aumento*, versión castellana de *L'augmentation*, de Georges Perec. Ha dirigido los montajes *Un marciano sin objeto*, *La Odisea* y *La cosa humana*, de José Ricardo Morales; *Con la sangre de Venecia*, de Federico Castro, y *P.O.E.*, espectáculo basado en textos de Enrique Amigó.

1.- ¿Cómo surgió tu participación en el proyecto de *Entremeses barrocos*?

Cuando me llamaron, en agosto, estaban reunidos Eduardo y los cuatro directores. Eduardo les había propuesto hacer un espectáculo a partir de cuatro entremeses. Cada director tendría que elegir uno. Y mi participación se decidió por consenso entre los cinco. Yo tendría que ocuparme de versionar los cuatro entremeses y de crear un texto que les diera coherencia, que los hilara de alguna manera. Es decir, el espectáculo final no podía ser una mera

sucesión de entremeses, sino un espectáculo que los englobara y fuera más allá. En esto estábamos de acuerdo los directores y yo. A partir de ahí nos dimos unas semanas para escoger entremeses. Elisa Marinas eligió enseguida *El muerto*, *Eufrasia* y *Tronera*, debía de llevar tiempo queriendo hacerlo; Pilar Valenciano también eligió pronto *Los degollados*, y Héctor del Saz, *El Toreador*. Ignoro cuál fue su proceso de selección. Aitana Galán tardó más en decidirse. Nos fuimos sugiriendo textos que nos gustaban hasta decantarnos por



El Cortacaras, que es un texto peculiar por su violencia, el ambiente que describe, el mundo de los jaques, matones y pendencieros. Es un texto algo peculiar entre los entremeses del XVII. **¿Y cómo surgió el concepto de espectáculo?** El concepto de espectáculo surgió tras haber considerado varias opciones: en principio quise enlazar los entremeses, dar continuidad a personajes de un entremés a otro, desarrollar tramas... Pero cada director tenía que dirigir su entremés, no podía convertirlos en una obra larga. La gran dificultad era encontrar algo en común, aparte de la métrica. De los cuatro entremeses, tres son urbanos y uno rural; dos de interiores y dos de exteriores; dos de prueba de valor, uno de burla y otro de venganza; y cada director quería ambientarlo en una época distinta. Al principio estaba totalmente desorientado. No hacía más que leer y leer entremeses, bailes y mojigangas con la esperanza de encontrar algo que me sirviera para unirlos, aunque sabía que era improbable. Así que, creo, ya tenía la mezcla en la cabeza: había dedicado tanto tiempo a leer textos variados, seleccionar los fragmentos que me parecían más interesantes, darles vueltas colocándolos en distinto orden, que mi inconsciente estaba preparado. Y surgieron, sin más, estos dos versos: “Señoras y señores,/ aquestos entremeses van de amores”. Ciertamente era lo único que tenían en común. Pero no

era obvio, porque en realidad no van de amores, van de celos, venganza, engaños... El amor está de refilón. Y son unos amores muy ridículos, muy tontos, muy extravagantes. Como había leído muchos textos en los que el amor se representa también de refilón de manera parecida, empecé a seleccionarlos para ver cómo encajaban. Y los primeros versos me daban la pista: se habla directamente al público y de manera desenfadada. Se parecía a un cabaret, a una revista. El hilo conductor sería el tema, pues. Aunque no había por qué olvidarse de dar cierta continuidad a los personajes de los entresijos.

2.– Una vez clara la idea inicial, ¿cómo fue el trabajo con las fuentes?

Uno empieza siempre por lo que tiene más a mano, que es la biblioteca personal. Pero hay que decir que el entremés no está lo suficientemente publicado. Hay antologías de autores, antologías por épocas, pero eso no basta para hacerse una idea. Lo que puede encontrarse en la mejor de las librerías es insignificante. Así que hay que acudir a bibliotecas especializadas y al maravilloso enjambre de internet, donde pueden encontrarse reproducciones facsimilares de las mejores colecciones de entremeses. No siempre están perfectamente escaneadas y el ejemplar puede presentar roturas, lagunas, pueden faltar las primeras letras de un borde... Luego habrá que buscar

ediciones críticas, si las hay; y acudir al original. Pero para empezar a buscar es una herramienta maravillosa. La mejor colección de antologías de entremeses puede encontrarse en www.cervantesvirtuales.es. Pero, ¿por qué hay que ir al original? Porque no siempre las ediciones, por mucho cuidado que ponga el editor, y por eminente que sea, son del todo satisfactorias. Los textos del XVII se componían a mano, poniendo uno a uno los tipos, diseñando la página con muy diversos criterios y a veces con mucha prisa y poca precisión. De manera que a menudo no sabe uno dónde empieza y acaba un verso. No es raro encontrarse versos fuera de su lugar lógico. Hay que pensar que el autor escribía a mano y los versos estarían bien compuestos, así que hay que prestar mucha atención a esas partes que no se adaptan al esquema métrico. Casos hay de ediciones que afirman que hay versos sueltos o con otras medidas y, al comprobarlo en el original, se descubre que moviendo una línea se recompone la métrica y la rima. Otros casos son más difíciles de resolver, y el editor tiene que elegir una interpretación entre las posibles. Cuando hay lagunas y no existen otras ediciones con las que comparar el texto, completar esos versos es pura especulación, es un trabajo de recreación, de creación. Cuando ya se han elegido los textos, se ha dado con su estructura correcta, hay que analizarlos desde distintas perspectivas. La primera, desde el punto de vista lingüístico. Suele haber expresiones que no conocemos, propias del habla del XVII. Otras que, pudiendo significar hoy una cosa, en su época significaban otra distinta.

Hay que estudiar la métrica, la rima, porque son elementos que conforman la estructura. También hay que realizar un análisis histórico, sociológico, conocer mejor cómo era el mundo que retrataban. Los textos cómicos suelen deformar la realidad, acentuando aspectos determinados, pero remiten normalmente al mundo más terrenal, a lo cotidiano. Es curioso observar la cantidad de hambre que hay en las páginas del Siglo de Oro. Y hay estudios maravillosos sobre esa época tan llena de contrastes, tan vital, tan desmesurada. También es interesante conocer a los autores. No siempre aporta mucho, a veces no hay apenas información. Pero es bueno saber si el autor tenía éxito o no, si se dedicaba profesionalmente al teatro, o hacía incursiones como aficionado; si estaba al servicio de alguien, si escribía para la corte o para los corrales; su ideología, su relación con lo religioso, su personalidad. Es cierto que lo que importa para el espectáculo es sólo el texto que ha quedado, pero esos datos nos pueden aportar matices muy ricos, ayudar a verlo desde otro punto de vista. Finalmente hay que hacer un análisis teatral, es decir, conocer bien qué es lo que pasa, quiénes son los personajes, las situaciones, qué los impulsa a hacer lo que hacen y cuándo y cómo sucede eso.

3.- ¿Qué modificaciones has realizado con respecto a los textos originales y con qué objetivo?

La mayor ha sido juntar los entremeses en un solo espectáculo, porque estaban concebidos para ser representados entre dos jornadas de una comedia, no uno detrás de

otro. Entre los añadidos más importantes, además de la *Mojiganga de los Infiernos de Amor*, el arranque del espectáculo, que es de nueva creación, está el monólogo inicial de Olalla en *Los degollados*. Esto es porque la comicidad del entremés se basa en el doble sentido de la palabra “sacristán”. Pero hoy difícilmente conocemos el significado de esa prenda que servía para ahuecar los vestidos. Así que había que explicarlo. Además, con ello conseguí dar más relevancia al personaje de Olalla. Una de las sustituciones de texto más drásticas también ha sido la de la escena de *El cortacaras* en que los valientes “preparan” a Lorenzo para ser valiente. Fue a sugerencia de Aitana Galán. Era una escena similar a una anterior del propio entremés y similar también a otra de *El toreador*. Así que, manteniendo la estructura, decidimos que en vez de ayudarle a vestirse de “valiente”, le dieran una paliza por quitarles el trabajo, apuntando los beneficios que obtendría para su nueva profesión si se presentaba como ya bregado en esos menesteres.

Con los “entresijos”, que así acabamos llamando a esas partes más breves que sirven de paso de un entremés a otro, unificamos personajes, haciendo que personajes distintos fueran uno solo, y algunos de ellos tuvieron continuidad, sobre todo en *El Cortacaras*, donde el personaje del Padre de Juana era un criado. Para que se entendiera esa relación, hubo que añadir algunos versos.

4.- ¿Crees que hay diferencias entre los conceptos de versión y adaptación?

Es un poco sutil, y en cualquier caso, la diferencia puede resolverse añadiendo un

adjetivo. Ni los especialistas ni los dramaturgos se ponen de acuerdo. Yo creo que es una distinción un tanto arbitraria, y sobre todo, de grado. Hay muchas maneras de intervenir el texto: se pueden cortar pasajes farragosos, traducir a otra lengua, trasladar la acción de un lugar o de una época a otro, manteniendo o adaptando los referentes a la realidad del público, añadir o suprimir personajes, situaciones, tramas... Y se puede construir una función nueva a partir de un texto existente convirtiéndolo en otra cosa –a esto suelen referirse los especialistas con “adaptar”–. Cuando el texto existente ya es una obra de teatro –no una novela, por ejemplo– los límites entre versionar y adaptar son muy difusos. **¿Y en este espectáculo?** En este espectáculo ha habido creación de textos nuevos, se han adaptado fragmentos de otros con fines distintos a los originales y se han versionado los entremeses. Está en el espíritu del espectáculo esa mezcla de todo.

5.-¿Consideras el texto dramático algo estático o algo maleable en función de su representación o de los ensayos?

Para mí, el texto teatral siempre es material de trabajo. Me cuesta mucho concebir un texto cerrado y me asombra que haya autores a los que no se les puede mover una coma. Ciertamente, cuando uno crea el texto, se hace una idea de cómo son los personajes, cómo hablan, cómo dicen, cómo se mueven. Pero luego hay que ponerlo en escena. Esos personajes los encarnan actores reales de carne y hueso, con su físico, su manera de moverse, su

voz, y las diferencias que se establecen entre ellos influyen en las relaciones entre sus personajes. Creo que a menudo es más adecuado adaptar el texto a la realidad de la sala de ensayos para permanecer fiel al espíritu de la obra que intentar que se produzcan otro tipo de cambios. Mi filosofía es poner el texto a favor de los actores, de la escenografía, del vestuario y del maquillaje, trabajar con lo que hay, trabajar en equipo. El texto es muy importante, claro. El texto es el generador de todo un proceso que viene detrás. Pero hay que permitir que ese proceso tenga un desarrollo, participando en él, asumiendo las dificultades. El texto no es sagrado, es material de trabajo. Así que, naturalmente, los ensayos han influido en la conformación definitiva del texto. Había un texto completo. Mi propuesta de espectáculo. Luego los directores añaden su visión, se va trabajando en ella, poniéndola en pie. Y en el proceso surgen cambios, se introducen elementos no textuales, se encuentra una manera distinta de contar desde la escena. Eso no desmerece en absoluto al texto. El texto inicial cumple su función. Y el texto final recoge en cierta medida esa transformación que ha sufrido en la sala de ensayos.

6.– ¿Qué aspectos consideras reseñables de los elementos formales de estos textos?

La variedad métrica de todos los entremeses, en general, no sólo los utilizados aquí,

es bastante pobre en comparación con las comedias. Se usan casi exclusivamente dos tipos de estrofa, las silvas –casi en su totalidad de pareados– y el romance, aderezadas con alguna canción o seguidilla. La estructura también suele ser muy similar, compuesta por dos cuadros breves: en el primero se plantea la situación y en el segundo se resuelve. Formalmente, el entremés concluía con un baile, y a menudo el texto no es más que una excusa para enlazar una sucesión de canciones y bailes. De hecho, el entremés fue derivando siempre hacia este aspecto musical y acabó evolucionando en tonadilla. Por eso la música tiene tanta importancia en este espectáculo: el texto la pide.

7.– ¿Habías trabajado antes con textos del Siglo de Oro español? ¿Qué opinión te merece esta etapa de nuestro teatro?

Si no recuerdo mal, ésta es la quinta versión o adaptación que hago de un texto clásico. Con anterioridad estrené *El servir con mala estrella* de Lope, *Donde hay agravios no hay celos* o *Amo criado* de Rojas y *Don Gil de La Mancha*, anónima, dirigidas por Nacho Sánchez Pascual, y *El hechizado por fuerza* de Antonio Zamora, dirigida por Rafael Cea. No siempre me ha interesado el teatro clásico. Creo que no accedí a él hasta los veintitrés o veinticuatro años, cuando empecé a leerlo compulsivamente. Es un lenguaje distinto que hay que conquistar. Pero una vez ganado, es un universo maravilloso.

Animo a todo el mundo a hacer el esfuerzo de leer las obras sin prejuicios, a dejarse llevar por el lenguaje, los versos, las situaciones. El repertorio de obras es tan apabullante que no puede abarcarse en una vida. Y si uno da con una obra que se le hace demasiado farragosa, mi consejo es: si te aburres, pasa a otra. ¡Hay tanta sabiduría teatral ahí condensada! A veces, de una obra me interesa una trama secundaria, un personaje, un soneto o una cancioncilla. En el teatro clásico aparecen las mayores barbaridades y las sutilezas más deliciosas. Tenemos un patrimonio cultural que hay que conocer y proteger. Ahí están nuestras raíces culturales. Ahí se desarrolló con toda su plenitud esta maravillosa lengua. El teatro más vanguardista y la literatura más innovadora siempre han bebido en las fuentes de nuestros clásicos.

8.— Por último, ¿qué crees que tiene espectáculo para enganchar a los jóvenes?

Este espectáculo muestra una cara del teatro clásico normalmente olvidada. Porque al teatro “menor”, al teatro breve, se le suele tratar con cierto desprecio: no tiene la altura intelectual de las grandes tragedias, no es sutil como las grandes comedias, a menudo es zafio, tosco, bruto e irreverente. Los moralistas de la época se escandalizaban y cada dos por tres cerraban los teatros. Estas piezas cómicas entusiasmaban al público; aparecían los personajes más ruines y vulgares, mostraban enredos inverosímiles, sugerían comportamientos inaceptables, denunciaban la hipocresía, ridiculizaban a la autoridad, y aunque hoy nos parezcan ingenuos, eran altamente subversivos. En fin, qué más se puede pedir.

Entrevista a José Luis Raymond,

escenógrafo de *Entremeses barrocos*

Inicia su formación artística en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco, cursando estudios de postgrado sobre Escultura y Espacio Escénico en Varsovia y en Ámsterdam. En la actualidad es profesor titular de Espacio Escénico en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Como pintor y escultor ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas, y tiene obra en colecciones y museos de Polonia, Holanda, Alemania, Suiza y España. Ha expuesto en el Museo de Arte Contemporáneo de Unión Fenosa en La Coruña (MACUF); y su colección fotográfica *Bestia contra bestia* se ha presentado en Madrid, Almagro y Almería, en España, y en Washington y Nashville (Estados Unidos). En 1981 funda y dirige la Compañía de teatro Intervalo Teatro Studio de Bilbao y en 1983 la Escuela de Teatro de Getxo. Ha sido director de escena de *La traición oral*, de Mauricio Kagel; *La raya en el agua*, de J. L. Turina; *El teatro musical*, de Tomás Marco; *Grita, un espectáculo en tiempos de sida*, y *La cama o tumba del sueño*, de José Bergamín. Ha diseñado las escenografías de *El señor Ibrahim y las flores del Corán*, con dirección de Ernesto Caballero, para el CDN; *Don Quijote en la niebla*, dirigido por Jesús Cracio; *El motivo de Anselmo Fuentes* y *El Rey Negro* (Premio de Escenografía de la ADE), con dirección de Eduardo Vasco; *El examen de maridos*, de Ruiz de Alarcón, con dirección de Vicente Fuentes, producida por la RESAD y la CNTC; *Sueño de una noche de verano*, con dirección de Helena Pimenta (finalista al premio Caudí de escenografía de la ADE); *Travesía*, dirigida por Fermín Cabal, y *Ello dispara*, dirigida por Ángel Ruggiero. Sus últimos trabajos en este campo han sido *Arizona*, *El guía del Hermitage*, *Las visitas deberían estar prohibidas por el Código Penal*, *La tortuga de Darwin*, *Presas*, *Cien metros cuadrados*, *Tejido abierto* y *El auto sacramental de Madrid*, de Calderón de la Barca. Para la CNTC ha hecho las escenografías de *Sainetes* y *La comedia nueva o El café*, ambas dirigidas por Ernesto Caballero.

1.– En primer lugar, cuéntanos cómo surgió tu participación en este proyecto

Fue Eduardo Vasco, el director de la CNTC, quien me llamó por teléfono para preguntarme si me apetecía trabajar en este espectáculo de *Entremeses barrocos*. Yo ya había colaborado con la Compañía

en *Sainetes* y en *La comedia nueva o El café*, ambos montajes dirigidos por Ernesto Caballero. En este caso la propuesta implicaba hacer los entremeses con cuatro nuevos directores, que han estado previamente de ayudantes de dirección aquí en la casa, y yo encantado,



porque al fin y al cabo han sido mis alumnos en la RESAD y con alguno ya había trabajado antes. Era además un reto lograr que cuatro directores con cuatro entremeses completamente diferentes de autores distintos se unificasen en un único espacio, en este caso para el Teatro Pavón.

¿Fue idea tuya concentrarlo todo en un solo espacio? No, fue una decisión entre los directores y yo. Normalmente, cuando tratas con un solo director, ambos –director y escenógrafo– deciden a través de los bocetos del escenógrafo y de los conceptos que el director quiere desarrollar. En este caso nos encontramos con que cada uno quería el espacio de una manera diferente y de una época diferente. Entonces, a partir de las primeras reuniones que tuve con los directores, ellos ya me empiezan a plantear cuáles son sus estilos o sus necesidades de cara al montaje y empiezo a trabajar en las primeras ideas a partir de esos apuntes iniciales que me han hecho. Cuando empecé a leer los cuatro entremeses y los estilos y épocas que ellos querían teníamos dos posibilidades: cerrar telón y hacer cuatro obras independientes –pero no creo que fuera eso lo que requería la obra y si hubiésemos usado ese elemento, no hubiésemos unificado el espectáculo y habríamos estado todo el rato cerrando y abriendo como si fuera una función de colegio–, o conseguir que en un único espacio hubiese pequeños elementos de

cambio que definiesen distintos tipos de espacio y sirvieran a los cuatro montajes.

¿Y qué querían los directores? La primera directora quería su entremés situado en los años ochenta, en un concierto de rock; la segunda directora lo quería en un antro de un bar de jazz americano; el tercero lo quería de un romanticismo casi de Drácula, del siglo XVIII, y el cuarto director lo quería en época barroca. Era una auténtica locura integrar cuatro propuestas tan diferentes, pero les ofrecí varias opciones y eligieron la del espacio único.

2.– ¿Cómo es entonces ese espacio?

Es como una especie de escultura contemporánea, porque a mí, que vengo de las artes plásticas, de la pintura y la escultura, me interesa que el espacio sea siempre muy escultórico, que no se convierta simplemente en un elemento decorativo. Y ese elemento escultórico es en este caso un gran patio de acero blanco con remaches blancos. Todo tiene una altura de tres metros –y falta, lógicamente, la cuarta pared, que da al público– y lo que representa es el mundo de la frialdad, porque los tres primeros montajes suceden por la noche, un mundo más frío, como lo es el metal blanco. El último entremés es el ambientado en el Barroco y utiliza también el acero como un elemento dorado, pues necesita mucho reflejo y es muy fácil pasar de la plata al oro a través de la luz.

Después, como todo tiene textura, los textos, el vestuario, la música, el movimiento, quise que ese metal no fuese lineal, ni plano, ni limpio; que no fuese minimalista, sino que tuviese arrugas. Así que todo está machacado, oxidado, laminado, con una lámina encima de otra, de modo que esas planchas reflejan la superposición de ideas y de conceptos que representa toda la obra. Por último, al margen de lo que unifica, la propia escenografía tiene elementos que se abren y se cierran y que pueden servir para los distintos procesos de la obra. Para diferenciar un poco entre uno y otro entremés teníamos que buscar algunos elementos que nos pudieran servir para dos o tres de ellos. Así, en el primero, al ser en los años ochenta casi en un concierto de AC/DC, prácticamente sólo utilizamos la luz, elementos musicales y la propia escenografía. Pero a partir del segundo aparece una luna, en un telón que está a ras de los tres metros del acero blanco, una luna que representa la nocturnidad y que también aparece en el tercer entremés como un elemento dramático del romanticismo, un elemento incluso divertido, porque es una luna de Tim Burton, una luna de cómic. Esa luna también está en el comienzo del último entremés, pues de alguna manera el elemento nocturno también podía desaparecer y eso nos podía servir para anunciar el día. En el tercer entremés asimismo aparece un gran ventanal, casi de gran palacio, que está roto, destrozado, tras el cual se encuentra la luna, remitiendo también a ese mundo de Tim Burton.

3.- ¿Has tenido en cuenta referencias artísticas concretas a la hora de diseñar la escenografía?

No. De todas maneras, y ya con los años y después de dar clases constantemente y de haberme dedicado siempre al mundo del arte en general, las referencias vienen ya implícitas, no son unas referencias conscientes. Sí me gusta mucho por ejemplo Richard Serra, esas esculturas que te rompen la visibilidad. Además, en el teatro tienes que jugar. Personalmente no me gusta el elemento de lo falso, pero también hay que tener en cuenta las circunstancias. Es decir, yo no quiero un panel pintado de mármol cuando puedo tener una plancha de mármol, pero igual eso me hunde el escenario. Ahí se encuentra mi contradicción entre recrear o falsear para hacer un decorado de la realidad o buscar un elemento real. Intento siempre que el espacio sea más real, más conceptual, aunque eso no implica que después haya elementos decorativos.

4.- ¿Y cómo se ha resuelto el tema de los entresijos y de las escenas que abren y cierran el espectáculo?

A nivel espacial se planteó la idea de hacer un juego, que el espacio no fuera sólo el espacio escénico frontal, como en un teatro tradicional, sino que también el patio de butacas y todos los elementos que hay en él, entre el público, se vieran como un lugar de representación. Y eso lo que hace es que el público pueda estar mirando de un sitio a otro; los entremeses se hacen en el escenario y los entresijos se

hacen en el patio de butacas, lo que rompe el espacio tradicional y permite que el público asuma que esos textos están muy cercanos.

5.– ¿Cómo ha sido el proceso de fabricación de la escenografía?

Normalmente, como siempre se trabaja más o menos con las mismas empresas, no hay problema. Yo en este caso con Mambo y con Jesús de Sfumato me llevo muy bien. Incluso como ellos son tan creativos, hay una parte de lo que yo les planteo que dejo abierta, no para que ellos me la solucionen sino para que me hagan comentarios y aportaciones,

por lo que se establece un diálogo muy enriquecedor.

6.– Por último, ¿qué crees que tiene este montaje para enganchar a los jóvenes?

En este caso hay muchas variantes. Por una parte encontramos que estas obras están dirigidas por gente muy joven y eso hace de alguna manera que tengan una impronta contemporánea en la producción. Por otra parte, yo también, por mi experiencia en la enseñanza más real, más contemporánea, creo que el joven va a reconocer esos elementos que están en escena como algo que puede ver en la calle y por tanto le serán cercanos.

Entrevista a Ikerne Giménez,

diseño de vestuario de *Entremeses barrocos*

Licenciada en Arte Dramático, especializada en Escenografía por la RESAD. Ha trabajado como utilera y maquinista en las temporadas programadas por la ABAO en el Palacio Euskalduna de Bilbao. Ha trabajado en el departamento de vestuario y teleférico del espectáculo *Quidam*, de la compañía Cirque Du Soleil. En 2006 realizó las escenografías para los spots de Paramount Comedy, así como espacios para la manipulación de marionetas en el programa *La hora chanante*. Ha realizado el diseño de escenografía y de vestuario para espectáculos de Carlos Alonso Callero, Rolando San Martín, Andrés del Bosque, Luis Blat, Alfonso Rodríguez, Miguel del Arco, Luis D'Ors, Carlos Marchena, Jesús Salgado, Ernesto Caballero, Jorge Eines, Josep Maria Mestres, Ana Zamora, Roberto Cerdá y Aitana Galán. Ha recibido el premio Max a la Compañía Revelación en 2006 y el Premio Max de Figurinismo 2010 por *Avaricia, Lujuria y Muerte*, además del Premio Adriá Gual de Figurinismo 2009.

1.– ¿Es la primera vez que colaboras con la CNTC?

Como figurinista sí, pero estuve como ayudante de Juan Sanz y Miguel Ángel Coso en el diseño de vestuario que hicieron para *Romances del Cid*, dirigida por Eduardo Vasco. En este caso fue José Luis Massó quien se puso en contacto conmigo y me ofreció participar en *Entremeses barrocos*. En un principio había que hacer una coordinación de vestuario pero luego, como en realidad había tanta complejidad de personajes y de cambios entre los entremeses y los entresijos, se consideró que había que hacer bastante realización y además bastante trabajo sobre el vestuario rescatado del archivo de la Compañía, que está en Arganda. Y eso es finalmente lo que he hecho. **¿Entonces hay dos tipos de labo-**

res, una de creación de vestuario nuevo y otra de reciclaje de nuestro archivo? Sí, sobre todo de reciclaje, casi al noventa y nueve por ciento. Se han realizado sólo los personajes que yo no podía sacar del archivo. Por otra parte, para no hacer cambios de vestuario muy complicados, porque las transiciones entre los entremeses y los entresijos son muy rápidas, y que hubiera una buena coordinación, se han incorporado personajes de unas piezas a otras. Así, por ejemplo en el entresijo primero hay personajes que luego aparecerán en el *Entremés del cortacaras*.

2.– Cada uno de los directores te ha pedido algo distinto, ¿no?

Sí, Pilar Valenciano quería unos personajes que fueran de la actualidad, heavies,



algo bastante personal, y me encontré con un estilo que me resultaba poco teatral y que desentonaba con las otras épocas que habían escogido los otros directores. Por eso le propuse que utilizara el rococó, pues hoy en día hay grupos de metal que se visten del rococó y lo mezclan con plataformas y con moda gótica y resultan muy teatrales. He intentado ponerles además mucho cuero, necesitaba que los personajes fueran muy masculinos, muy seguros de sí mismos, como son los heavies, y el cuero me llevaba a hablar de la gallardía de los personajes, del personaje que podría ser perfectamente un adolescente con mucha feromona. Eso a Pilar le valía y a mí me resultaba más clásico y me ayudaba a dar unidad a todos los entremeses. Porque al final, aunque los cuatro están ambientados en épocas diferentes –Romanticismo, Rococó, Siglo de Oro y años cuarenta–, entre sí tienen muchas cosas en común. Si pones a cada uno de esos personajes de distintos entremeses juntos en escena, todos son muy teatrales, tienen colorido, tienen volúmenes exagerados, quizá con la excepción del entremés dirigido por Elisa Marinas, el de los años cuarenta, que es un poquito menos teatral. El entremés de Elisa fue muy sencillo, pues ella me pidió un ambiente de cabaret, de mucho humo, de mujeres que cantan y he utilizado también un poquito los colores de la época, o por lo menos

como guía. En el tercero, Aitana quería un mundo de vampiros, de oscuridad, de cementerios, de villanos y ahí sí que he podido realizar un poco más y mis referencias han sido cinematográficas, muchas películas de vampiros, aparte de la pintura de Goya, la pintura oscura de la época de la Ilustración, aunque los hombres son del archivo de Arganda. En el caso de Aitana Galán he utilizado mucho el color oscuro, la piel y el cuero. Y me queda hablar por último de Héctor del Saz, con el que he tenido un poquito más de libertad, porque es Siglo de Oro y tenía más por dónde tirar a mi gusto. Aquí lo que he hecho es proponer un mundo floral en el vestuario y he utilizado muchas aplicaciones florales y metálicas, esto último en consonancia con la escenografía.

3.– ¿Y qué complementos u objetos te han pedido?

La verdad es que no me han pedido mucho, pero aquí he metido de todo porque son los toquecitos en los que yo más he podido intervenir, donde he podido darle a todo esto una impronta personal. Necesitaba hacer un trabajo plástico interesante, al margen de la investigación en el archivo, y en ese sentido todo el trabajo no sólo de los complementos, que también, sino de la ambientación, todo el trabajo con aplicaciones, dorados y luego con el color sobre esas prendas recopiladas es

una parte muy importante. Mi trabajo artístico está ahí. Hay además mucha capa, en el Romanticismo y en el siglo XVII. También mucho sombrero porque a mí me gustan mucho y creo que ayuda al actor.

4.– ¿Con quién has trabajado en la elaboración del vestuario?

Con Miguel Crespi. Es quien ha realizado los trajes nuevos. Y es estupendo, porque yo no soy una figurinista que dibuja veintitrés botones y quiero que me hagan veintitrés botones, no soy de corte y confección; soy de formación plástica y Miguel entiende muy bien lo que quiero e incluso se inventa cosas que nos quedan muy bien.

Y también trabajo con María Calderón en el taller de ambientación y teñidos, fundamental en mi trabajo. Sin ellos desde luego no quedaría bien.

5.– Por último, a través de lo que tú percibes de estos montajes, ¿crees que el espectador se va a divertir?

Yo creo que sí. Además como los entremeses son unos chistecitos –no lo digo en el mal sentido– yo creo que va a ser muy bonito de ver. Y es muy entendible, lo cual ayuda. Además, los directores están haciendo apuestas muy personales, incluso íntimas, y el resultado seguro que va a gustar, también a la gente joven.



Entrevista a Pedro Yagüe,

iluminador de *Entremeses barrocos*

Se inicia como técnico de iluminación en 1995 y a partir de 2006 es coordinador técnico del Festival de Almagro. En el Teatro de La Abadía ha sido jefe de departamento de Iluminación y director técnico. Ha colaborado con los directores Jaime Chávarri, José Luis Gómez, Josep Maria Flotats, Gerardo Malla, César Oliva, José Carlos Plaza, Àlex Rigola, John Strasberg y Ana Zamora. Como iluminador ha firmado trabajos con José Manuel Guerra, Valentín Álvarez, Carles Alfaro y Paco Azorín. Entre sus diseños de iluminación destacan *Pequeños Paraísos* (Enrique Cabrera), *La Ilusión* (Carlos Aladro), *Nada es como es, sino como se recuerda* (José Luis Gómez), *La señorita de Trevélez* (Mariano de Paco), *El astrólogo fingido* y *La vida es sueño* (Gabriel Garbisu), *Hamelin y Urtain* (Andrés Lima), *Naque, o de piojos y actores* (José Sanchis Sinisterra y Carlos Rodríguez) y *Don Juan, el burlador de Sevilla* (Emilio Hernández). Con la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha trabajado en el montaje: *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina, dirigido por Carlos Aladro. Recibió el premio ADE 2007 por *La Ilusión* y fue finalista al Premio Max en 2008 por *Pequeños Paraísos*.

1.- ¿Cómo te embarcaste en este montaje de *Entremeses barrocos*?

La participación surge de una llamada que me hace Pilar Valenciano, un poco porque es la persona con la que más confianza tengo de los directores de *Entremeses*. Ella me hace la primera propuesta de participar en el proyecto y a partir de ahí entro en contacto con el jefe de producción de la Compañía y llegamos al acuerdo, después de lo cual contacto también con la oficina técnica y me pongo a trabajar.

2.- ¿Qué te pidió cada uno de los directores y cómo se ha ido encajando todo eso en el conjunto del espectáculo?

Cada uno tiene su idea espacial y también de iluminación, pero lógicamente tenemos que partir de la base general entendiendo que el espacio es el mismo para todos con algunos

cambios de elementos de atrezzo o de escenografía, pero muy pequeños. Yo siempre, cuando hago un trabajo de iluminación, por lo primero que pregunto es por la escenografía, que junto con el vestuario es fundamental para trabajar con la luz, porque al final es con lo que consigues la textura y los volúmenes. A Raymond lo conocía desde hace tiempo, aunque no había trabajado con él aún. Me pasaron un dossier con todo lo relativo al espacio escenográfico, con la idea de la chapa metálica en las paredes, de los elementos que salen y entran y de los telones, y lo utilicé como punto de partida. En cuanto a las puestas en escena de los directores, Pilar por ejemplo habla de un espacio más abierto, más duro, que va un poco relacionado también con el tipo de vestuario que se va a utilizar y con el tipo de música, tendente al heavy; así que hay



una luz más dura, más blanca, más definida. Lo de Elisa es un cambio brusco respecto a Pilar porque ella lo que quiere es crear un ambiente de club de jazz; además hay un elemento de la escenografía que baja, un telón rojo, y se ilumina una mesa, un par de sillas y poco más. Aitana habla de un espacio más abierto; es una especie de cementerio, con un telón al fondo que baja también y que tiene una pintura de una luna y unos árboles, y ella lo que realmente quiere es que a los actores se les vea, así que es una luz más general. Por último Héctor habla sobre todo de luces puntuales para algunos personajes, aunque el entremés de Héctor acaba en un espacio más abierto, que es la plaza de toros.

3.- ¿Cómo se resuelve la iluminación de los entresijos, que se representan fuera del escenario, en el patio de butacas?

El Teatro Pavón es un poco complicado para iluminar en el patio de butacas por el hecho de que tiene un anfiteatro justo encima. Ellos trabajan mucho la columna que hay justo en el centro del pasillo en el patio de butacas. Los ángulos de luz para entrar ahí son complicados porque la infraestructura de este patio es compleja, pero se han buscado los mejores ángulos. Realmente lo que sucede en el patio de butacas ocurre principalmente en la embocadura, donde hay una especie de escalinata –una ampliación–, en el pasillo central y en dos tarimas laterales que hay también de ampliación de la escena, además

de alguna entrada y salida por alguna de las puertas laterales. La columna va a tener una luz más o menos definida para los dos o tres entresijos y el resto no supone excesivo problema, es una iluminación más general.

4.- ¿Hay algún elemento especial de la iluminación en este espectáculo?

Hay un cañón que necesitan tres de los cuatro directores para iluminaciones puntuales. Vamos a utilizar unos proyectores móviles también para momentos concretos y para crear unos ambientes. Y luego el resto son realmente proyectores convencionales. También hay gobos, pues yo suelo utilizarlos en casi todas las iluminaciones que hago, pero tampoco es un elemento que pueda considerarse especial, por lo menos para mí. Además hay una máquina de niebla, que crea un ambiente cargado sobre todo para el primer entremés, en el que hay una luz más dura, y luego para el club de jazz, con el fin de intentar marcar un poco los haces, algo que también suelo utilizar bastante en las iluminaciones que hago, pues los espacios quedan más definidos.

5.- Por último, ¿qué crees que tiene este espectáculo para atraer a la gente joven?

Fundamentalmente yo creo que es un montaje ágil, al tratarse de piezas cortas. Son historias diferentes y además muy divertidas, y en algunos casos los temas pueden estar relacionados con la actualidad que viven los jóvenes.

Entrevista a Ángel Galán,

composición musical de *Entremeses barrocos*

Ángel Galán ha cursado estudios en el Conservatorio Profesional de Música de Ávila, obteniendo el título de Profesor de Piano. En 2001 supera las pruebas de acceso del Conservatorio Superior de Música de Salamanca, entrando a formar parte de la cátedra de piano Miriam Gómez-Morán. Forma dúo con la cantante Mar Codina, realizando habitualmente recitales de Lied. Con la CNTC ha trabajado en las siguientes obras: *Todo es enredos Amor*, de Diego de Figueroa y Córdoba, dirigida por Álvaro Lavín; *La noche de San Juan*, de Lope de Vega, dirigida por Helena Pimenta; *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente, dirigida por Ana Zamora; *La moza de cántaro*, de Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, *Romances del Cid* y *Las bizzarrías de Belisa*, de Lope de Vega, todas ellas dirigidas por Eduardo Vasco.

1.- ¿Cómo surgió tu colaboración como compositor en este espectáculo?

Yo llevo trabajando ya con la Compañía unos cuantos años, pero siempre lo he hecho como músico. En este tiempo, después de cinco años, seis montajes y cientos de funciones, he ido aprendiendo mucho con Eduardo Vasco, sobre todo de su forma de concebir espacios sonoros. Y, bueno, supongo que también era mi oportunidad, como la están teniendo los directores, de poder llevar a cabo mi propio diseño de espacio sonoro.

2.- Las dramaturgias de los cuatro directores son muy distintas entre sí. ¿Cómo has afrontado musicalmente lo que ellos te han pedido?

Le he dado muchísimas vueltas y por un lado creo que los entresijos nos van a servir para contar toda la historia unificada

con componentes musicales que sirven de recordatorio y que van haciendo un pequeño paseo por el espectáculo. Por otro lado, la concepción musical está creada y diseñada para lo que quiere contar cada entremés. El planteamiento de inicio es que hay cuatro atmósferas diferentes y las hemos defendido con una música adecuada para cada una de ellas. El elemento unificador viene dado porque todas las músicas tienen una raíz común: lo popular, no entendido como música pop sino como la música que se hace en la calle. Vamos a olvidarnos de los Mendelssohn, de los Liszt, de los clásicos, y vamos a centrarnos en la música que escucharíamos tú y yo en un mp3 ahora mismo, aunque puedas llevar en él algunos clásicos. El género por tanto es el que unifica. No obstante, hace un largo viaje de principio a fin del espectáculo.



3.– ¿Y cómo es ese viaje musical que nos propones?

Pues empezamos en la mojiganga inicial por el swing y el jazz *manouche* de Django Reinhardt, todo este universo de los gitanos que están en la calle tocando y que se apoderan de un género que está surgiendo. Después seguimos con los *heavies*, en el *Entremés de los degollados*, el único momento donde habrá música grabada, entre otros *tracks* el “Back in black” de AC/DC, del que también haremos una versión en directo. Luego, con el entremés de *El muerto*, *Eufrasia* y *Tronera* entramos en el Cotton Club, con el blues vocal “Stormy weather”, pasamos por un ragtime y llegamos, en el *Entremés del cortacarras*, al mundo romántico, al que le hemos dado una pincelada de gitanos del este, balcánico, húngaro, muy zíngaro. Otra vez unos gitanos, pero en el este de Europa. Y por último, con *El torreador*, volvemos a los gitanos, esta vez de la península y con el corte popular que teníamos y tenemos nosotros en la ambientación del pasodoble. Está diseñado todo con la cadencia andaluza y de ahí he sacado folías que me sirven para un universo barroco-renacentista, con música muy antigua, que viene bien a este entremés. Ahí está el viaje completado y la raíz está clara. Además, aunque parezca increíble, está generado todo con cuatro acordes, y entonces es cuando te das cuenta de lo que aglutina todo. ¿Por qué se juntan B. B. King y Raimundo

Amador? Porque están trabajando con materiales idénticos, lo que pasa es que los usan de diferente forma. Pero el material es el mismo, siguen siendo doce notas que los dos conocen de la misma forma. Un fa para un africano es como para un occidental europeo y eso es lo que nos ha hecho aunar el espectáculo en la parte musical. Luego hay músicas que aluden a un personaje concreto y que, al verle en otro entremés o en el entresijo, nos sirven para contar de donde viene ese personaje. Es el típico juego de música-personaje, un *leitmotiv* aclaratorio.

4.– ¿Has trabajado sobre piezas ya creadas o a partir de los estilos que antes has comentado has compuesto música nueva?

Predomina lo segundo, pero el espectáculo está lleno de cosas recurrentes de cada estilo y que te pueden sonar a algo conocido. Salvo excepciones, como el swing inicial de Django Reinhardt, es música escrita por mí pero con muchas influencias. Al sentarme a componer, han salido cosas de todos los sitios, y creo que ha quedado una música muy bonita, porque a la gente le está gustando mucho. Habrá quien no haya escuchado a Django Reinhardt y no se dé cuenta, pero si tú sí lo has escuchado, vas a identificarlo. Y vas a tener muchos momentos en los que vas a recordar cosas y a lo mejor algo te suena a Goran Bregovic o a Kusturica y otra cosa te va a sonar a lo mejor a un jazz de Nueva Orleans.

5.- ¿Y cómo ha sido el trabajo en los ensayos?

Hay que decir que los músicos vamos a estar sobre el escenario en una especie de tarima alta que sobresale en la parte izquierda, una posición bastante buena. Yo he estado desde el principio de los ensayos y llevo con los directores desde que se gestó el proyecto. Los músicos llegaron apenas un mes antes del estreno porque habían estado haciendo *Un bobo hace ciento*. Yo había hecho ya el trabajo de marca, de medir los tiempos, y cuando llegaron les estuve pasando partituras. He querido además trabajar con niveles de alerta para recrear atmósferas. Hay tres niveles, cada uno con materiales diferentes. En el nivel uno tenemos un material muy esencial, un fondo musical; en el nivel dos sumamos materiales más virtuosísticos o más melódicos que ya hemos comprobado que funcionan, y el nivel tres es el

de apogeo, en el que tenemos muchas notas, virtuosismo, mucha melodía. Esto deja cierto margen a la improvisación, se va a generar cada día una atmósfera diferente a nivel musical y para los músicos eso es una cosa importantísima, porque si no, llegas a la función cincuenta y estás hecho polvo, porque llevas cincuenta funciones ejecutando la misma partitura.

6.- Por último, ¿qué tiene este montaje para atraer al público juvenil?

Este montaje yo creo que es un cañón para los jóvenes porque tiene una frescura brutal, es muy musical y está jugando muy bien a la comedia. Los entremeses tienen ese punto de que hay una cosita muy pequeña que contar y se va al grano. Todo está generado por la acción y hacia adelante. Además, tiene actores muy buenos defendiendo la comedia, con lo cual la risa está asegurada.



Actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno pedagógico de *Entremeses barrocos* y el texto de la versión, proponemos reflexionar y debatir en clase sobre los aspectos relacionados a continuación, como preparación al espectáculo que se va a ver o después de haber asistido a la representación.

- ◆ Leer el texto de la versión realizado por Luis García-Araus y reflexionar sobre las semejanzas y diferencias temáticas y formales entre las diferentes piezas incluidas en el espectáculo, incluidas las de los entresijos y las que lo abren y lo cierran. ¿Se podría hablar a la vista de este pequeño pero representativo ejemplo de unidad en el entremés del Siglo de Oro?

- ◆ Profundizar en el estudio del teatro breve del Siglo de Oro. ¿Cuáles son sus características fundamentales? ¿Qué divisiones genéricas se han establecido? ¿Qué peso tienen la música y el baile en estas piezas? ¿Cómo se relaciona con la comedia? ¿Qué representan, desde el punto de vista

sociológico, el entremés y el resto de formas consideradas menores por su extensión?

- ◆ El humor es esencial en el entremés barroco. Analizar tanto en el texto como en el espectáculo los mecanismos y herramientas utilizados para provocar la risa en el espectador.

- ◆ En este espectáculo hay un gran número de personajes que tienen en general papeles breves, algo que viene forzado por los rasgos formales del entremés. Analizar la caracterización que se hace de estos personajes. ¿Son meros estereotipos o con un par de pinceladas se va más allá?

- ◆ Hay un personaje, no obstante, que destaca sobre los demás: Juan Rana. Investigar en internet sobre este rol, símbolo del teatro breve del XVII y aclamado por el público de su época siempre que aparecía en escena, y tratar de encontrar figuras similares en el teatro de otras épocas y otros países, especialmente en la

actualidad (donde también pueden hallarse en el cine o la televisión).

◆ Buscar información sobre los tres autores principales de este espectáculo (Calderón, Moreto y Bernardo de Quirós) y estudiar su relación con el teatro breve y con la comedia áurea. En el caso de Calderón y Moreto tratar de dilucidar en qué medida los temas e ideología de sus comedias pueden estar presentes en sus entremeses.

◆ Estudiar la métrica de los textos. Describir las formas más usadas e indagar sobre las canciones o estrofas populares que salpican el texto cada cierto tiempo. ¿Se emplea la misma versificación que en la comedia?

◆ Se leerá la entrevista con los cuatro directores de *Entremeses barrocos*. Cómo se ha enfrentado cada uno de ellos a su texto. ¿Qué nos pueden decir sus propuestas escénicas de su visión del teatro clásico y del arte dramático en general?

◆ La escenografía ha sido un elemento fundamental para dotar de integridad al espectáculo. ¿Cómo ha conseguido José Luis Raymond, el escenógrafo, respetar las diferentes puestas en escena de los directores con una única propuesta estética? ¿Qué sensaciones transmiten los materiales utilizados en el escenario?

◆ La iluminación se ha realizado en relación muy estrecha con el diseño de escenografía y de vestuario. ¿Cuáles son los rasgos fundamentales de la propuesta de Pedro Yagüe? ¿Cómo ha resuelto el hecho peculiar en este montaje de que parte de la acción sucede en el patio de butacas, entre el público?

◆ ¿En qué se ha basado, por lo que se deduce de su entrevista, el diseño de vestuario de Ikerne Giménez? ¿Cómo ha resuelto con el material de que disponía ambientaciones tan distintas como el heavy de los ochenta, el jazz de las primeras décadas, el romanticismo o el casticismo de una corrida de toros?

◆ La música ha sido compuesta –e interpretada al piano en directo, junto con otros músicos– por Ángel Galán. En su entrevista habla de que ha creado una música a partir de multitud de referencias sacadas de todas partes del planeta que coinciden en su carácter popular, de música hecha en la calle. Qué géneros y estilos se pueden identificar en su escucha a lo largo del espectáculo. ¿Cómo se interrelacionan la música y la interpretación de los actores?

◆ Realizar en clase un taller teatral basado en la dramaturgia breve del siglo XVII. Seleccionar varias obras de entre las publicaciones antológicas disponibles en las librerías. Intentar armar con ello un espectáculo conjunto como el que se puede ver en la CNTC y tratar de adaptarlo a un equipo reducido de intérpretes, de manera que todos participen en todas o casi todas las obras. El resto de alumnos se pueden dedicar a los aspectos técnicos, a la adaptación de los textos o a la puesta en escena.

◆ Debatir en clase sobre las posibilidades de lo breve en la era de internet. ¿Qué funciona mejor hoy día, piezas cortas como los entremeses o piezas extensas como las comedias? Reflexionar sobre lo que puede suponer culturalmente renunciar a las obras artísticas más complejas.



Bibliografía

AA VV, *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, edición e introducción crítica de Hannah E. Bergman. Madrid, Castalia, 1980.

AA VV, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, edición y estudio preliminar de Javier Huerta Calvo. Madrid, Taurus, 1985.

AA VV, *Teatro y Carnaval*, dirigido por Javier Huerta Calvo. Cuadernos de Teatro Clásico, 12. Madrid, INAEM-Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999.

AA VV, *Estudios sobre Calderón*, vol. II, edición de Javier Aparicio Maydeu. Madrid, Istmo, 2000, pp. 761-805. (Artículos de Evangelina Rodríguez Cuadros, Antonio Tordera y María Luisa Lobato).

ADDÉ, Amelie, “El lenguaje dramático del entremés”, en *Actas del Congreso “El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio”*, vol. I, coordinadores Carlos Mata Induráin y Miguel Zugasti. Pamplona, Euns, 2005, pp. 93-104.

ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*. Madrid, Gredos, 1971, 2.^a ed. revisada.

BERGMAN, Hannah E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*. Madrid, Castalia, 1965.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Entremés para el auto Los sueños de Joseph, que se representó en el año 1670* (manuscrito que incluye *Los degollados*). Madrid, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, c. 1665, Ms. 1229-7.

Los degollados, en *Entremeses y mojigangas de Calderón para sus autos sacramentales*, edición de Agustín de la Granja. Granada, Universidad de Granada, 1981.

El toreador, en *Laurel de entremeses varios repartido en diez y nueve entremeses nuevos escogidos de los mejores ingenios de España*, Zaragoza, imprenta de Juan de Ibar, 1660.

El toreador, en *Entremeses, jácaras y mojigangas*, edición de Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera. Madrid, Castalia, 1983, pp. 185-199.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid, Casa Editorial Bailly/Baillière, 1911. (Disponible online en <http://www.archive.org/details/coleccindeentr0101cotauoft>)

FERNÁNDEZ OBLANCA, Justo, *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1992. (Disponible online con vista previa en Google Books)

HUERTA CALVO, Javier, *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

JACK, William S., *The Early Entremés in Spain: The Rise of a Dramatic Form*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1923.

LOBATO, María Luisa, “Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto: estado de la cuestión”, en *Actas del Congreso “El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio”*, vol. II, coordinadores Carlos Mata Induráin y Miguel Zugasti. Pamplona, Euns, 2005, pp. 1037-1054.

MADROÑAL DURÁN, Abraham, “El entremés en la época de Felipe II y su relación con el entremés barroco”, en *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1998*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 137-162.

MARTÍNEZ LÓPEZ, María José, *El entremés, radiografía de un género*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

MORETO, Agustín, *El cortacaras*, en *Primera parte del Parnaso nuevo, amenidades del gusto en veinte y ocho entremeses, bailes y sainetes de los mejores ingenios de España*. Madrid, imprenta de Andrés García de la Iglesia, 1670.

El cortacaras, en DE MIGUEL MAGRO, Tania, “*El cortacaras*. Presentación y edición crítica de un entremés de Agustín Moreto y Cavana”, *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 22, 1, 2006, pp. 37-58. (Disponible online en <http://hdl.handle.net/10171/6719>)

QUIRÓS, Bernardo de, *Entremés del muerto*, en *Teatro poético repartido en veinte y un entremeses nuevos escogidos de los mejores ingenios de España*. Zaragoza, imprenta de Juan de Ibar, 1658.

El muerto, Eufrasia y Tronera, en *Antología de entremeses del Siglo de Oro*, edición de Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés. Madrid, Espasa (col. Austral), 2006.

RULL FERNÁNDEZ, Enrique, “El entremés ‘Los degollados’ y su posible atribución a Calderón”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes-CSIC, 1983, pp. 203-210.







Teatro de la Comedia

(cerrado por reforma integral del edificio)

Dirección artística y gestión

Calle Príncipe nº 14 (Metro Sevilla y Sol)

28012 Madrid

Teléfono: 91 532 79 28

Fax: 91 522 46 90

Web: <http://teatroclasico.mcu.es>

Representaciones y taquilla

Sede temporal de la Compañía: Teatro Pavón

Calle Embajadores nº 9

(Metro La Latina y Tirso de Molina)

Teléfono de taquilla: 91 528 28 19



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA