

COMPañÍA NACIONAL DE TEATRO CLASICO presenta:

la entretenida

MIGUEL DE CERVANTES

Realización de escenografía y atrezzo ATJ Instalaciones

y montajes, Gerriets España, Jesús Manuel

Pinto García, Mambo Decorados, Odeón Decorados,

Pint'os y Talleres Juárez

Realización de vestuario Cornejo, Peris Hermanos,

Salvador Mateu y Tomi Ballet

Fotos Chicho

Diseño Antonio Pasagali y Alicia García

Ayudante de vestuario Susana Sanz

Ayudante de escenografía Carolina González

Ayudante de dirección Celia Pérez

Asesor de verso Francisco Rojas

Diseño de sonido Eduardo Vasco

Iluminación Miguel Ángel Camacho (A.A.I.)

Vestuario Rosa García Andújar

Escenografía José Tomé

Versión **Yolanda Pallín**

Dirección **Helena Pimenta**

Reparto por orden
de intervención

Ocaña

Joaquín Notario

Cristina

Montse Díez

Quiñones

Javier Mejía

Don Antonio

José Luis Santos

Marcela

Pepa Pedroche

Don Francisco

Jordi Dauder

Cardenio

Miguel Cubero

Torrente

Toni Misó

Muñoz

César Sánchez

Dorotea

Ione Irazábal

Don Ambrosio

Juan Meseguer

Sereno, cartero

Jorge Gurpegui

Don Silvestre

Emilio Buale

Clavijo

Rodrigo Arribas

Don Pedro

Paco Paredes

Camarero

Xavi Montesinos

Director

Eduardo Vasco

Directora adjunta

Paloma de Villota

Director de producción

Antonio Díaz Martínez

Director técnico

Miguel Ángel Camacho

Gerente

Isabel González

Coordinador de proyectos internacionales

Miguel Angel Alcántara

Jefa de prensa

María Jesús Barroso

Jefa de publicaciones y act. culturales

Mar Zubieta

Ayudante de dirección

José Luis Massó

Jefa de sala

Graciela Andreu

Adjunto a producción

Santos Juzgado

Coordinador de medios

Javier Díez

Cajera-pagadora

Mercedes Domínguez

Secretario de dirección

Juan Antonio Somoza

Ayudantes de producción

Esther Frías

Belén Pezuela

Oficina técnica

José Luis Martín

Susana Abad

Víctor Navarro

Francisco M. Pozón

Administración

Marisa García

Víctor Sastre

Ayudante de publicaciones y act. culturales

Ángeles Rodríguez

Administración de taquillas

Nieves García

Maquinaria

Daniel Suárez

Juan Francisco Martín

Brígido Cerro

Julián Iglesias

Enrique Sánchez

Ismael Martínez

Oswaldo Habibi

Carlos Javier Lozano

Francisco José Mayorga

José María García

Alberto Vicario

Juan Francisco Guerrero

Juan Ramón Pérez

Eduardo Cubo

Lucía Ortega

Raúl Sánchez

Electricidad

Manuel Luengas

Pablo Sesmero

Francisco Javier Sarrión

José María Herrera

Juan Carlos Pérez

César García

José Vidal

José Ramón Bugallo

Jorge Juan Hernanz

Santiago Antón

María López Santiago

Marina Muñiz

Alfredo Bustamante

Tomás Pérez

Isabel Pérez

Robert Cebada

José Manuel Román

Audiovisuales

Ángel M. Agudo

José Ramón Pérez

Alberto Cano

Neftalí Rodríguez

Ignacio Santamaría

Jesús Ramón Tejido

Utilería

Pepe Romero

Emilio Sánchez

Adriana Veyrat

Arantza Fernández

Pedro Acosta

Rafael Tevar

Ana Quiroga

Sastrería

Adela Velasco

Cristina Ortega

María José Peña

Rosa María Sánchez

Beatriz Sanz

Raquel Martínez

Peluquería

Enrique Acosta

Pilar Borja

Antonio Román

Eva Ortiz

Maquillaje

M^a del Carmen Martín

Marta Somolinos

Apuntadora

Blanca Paulino

Regiduría

Rosa Postigo

Dolores de la Torre

Elena Sanz

Oficiales de sala

Jesús Castro

José Luis Molinero

Rosa María Varanda

Rufino Crespo

Taquillas

Julia Vega

Cristina González

Julián Cervera

Conserjes

José Luis Ahijón

Atilano Gómez

José Luis Martínez

Limpieza

Soldene S.A.

Recepción

y mantenimiento

Gesteatral S.L.

Seguridad

Securitas Seguridad

España S.A.

Impresión programa de temporada

Gráficas Luis Pérez

N.I.P.O

556-05-010-7

Dep. Legal

EEEEEEEEEEEEEE



ÍNDICE

<i>Cronología</i>	4
<i>Cervantes, su época y su obra</i>	10
Análisis de <i>La entretenida</i>	17
Circunstancias y fuentes del texto	17
Acción, lugar y tiempo	18
Síntesis argumental	19
Los personajes	22
<i>El montaje producido por la CNTC, año 2005</i>	26
Entrevista a la directora de escena	28
La versión	34
La asesoría de verso	40
<i>Actividades en clase</i>	44
<i>Bibliografía</i>	47

CRONOLOGÍA

VIDA Y OBRA DE CERVANTES

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1547 Nace en Alcalá de Henares, Madrid.

Mueren Francisco I de Francia y Enrique VIII de Inglaterra. Carlos V vence a los protestantes en la batalla de Mühlberg. Nace Mateo Alemán.

1551 Rodrigo de Cervantes traslada su familia a Valladolid.

1554

Felipe, hijo de Carlos I de España, casa con María Tudor. Se publica *El Lazarillo de Tormes*.

1555

Paz de Augsburgo.

1556

Carlos I abdica en su hijo Felipe II.

1557

Victoria sobre Francia en la batalla de San Quintín. Primera bancarrota de Felipe II.

1558

Mueren Carlos I y María Tudor. Subida al trono de Isabel de Inglaterra.

1559

Se firma la paz con Francia.

1561

Se fija la capital de España en Madrid. Nace Luis de Góngora.

1562

Félix Lope de Vega y Carpio nace en Madrid. Reina en España Felipe II. La Corte reside en Madrid. Comienza la construcción de El Escorial. Se reanuda el Concilio de Trento.

1563

Fin del asedio turco de Orán.

1564 La familia Cervantes vive en Sevilla.

Nace William Shakespeare. Muere Miguel Ángel.

VIDA Y OBRA DE CERVANTES

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1565	Luisa, hermana de Miguel, ingresa en el convento de Alcalá.	Se crea la cofradía de la Pasión con el fin de explotar comercialmente los teatros madrileños. Muere Lope de Rueda. Santa Teresa de Jesús escribe <i>El libro de mi vida</i> .
1566	La familia Cervantes se instala en Madrid.	Felipe II envía el ejército a los Países Bajos.
1567	Miguel de Cervantes escribe sus primeras poesías.	Felipe II nombra secretario de Estado a Antonio Pérez, partidario del príncipe de Éboli y contrario al duque de Alba.
1568	Comienza sus estudios con Juan López de Hoyos.	Sublevación de los moriscos en las Alpujarras.
1569		Nace Guillén de Castro.
1570	Viaja a Roma y comienza a servir al cardenal Acquaviva, iniciando su carrera de soldado.	Expulsión de los moriscos de Granada. Ocupación de Chipre por los turcos.
1571	Lucha en la batalla de Lepanto donde es herido, perdiendo la movilidad de la mano izquierda. Convalece en Mesina.	Tiene lugar la Batalla de Lepanto. Legazpi funda la ciudad de Manila.
1572	Participa en la campaña naval española a las órdenes Juan de Austria.	Publicación en Amberes de <i>La Biblia políglota</i> bajo la dirección de Arias Montano. Noche de San Bartolomé: matanza de 20.000 hugonotes en Francia. Revuelta generalizada de los Países Bajos.
1573		Nace el poeta Rodrigo Caro. Don Juan de Austria toma Túnez.
1574		Nace Antonio Mira de Amescua.
1575	Vive en Nápoles. A su regreso a España, unos corsarios turcos le toman preso llevándole a Argel.	Segunda bancarrota de la Hacienda española.

-
- 1576 Primer intento de fuga.
- 1577 Su hermano Rodrigo es liberado. Segundo intento de fuga.
- 1578 Tercer intento de fuga
- 1579 Cuarto intento de fuga.
- 1580 Los frailes trinitarios le rescatan de su cautiverio, y regresa a España.
- 1581 Viaja a Lisboa.
- 1582
- 1583 Posiblemente escribe *Numancia*.
- 1584 Nace su hija Isabel de Saavedra de la relación con Ana Franca de Rojas. Se casa en Esquivias con Catalina de Salazar y Palacios, mucho más joven que él.
- Nace Rubens. El Greco se instala en Toledo. Teresa de Jesús escribe *Las Moradas*.
- Ercilla escribe la segunda parte de *La Araucana*. Muere don Juan de Austria. Nace el futuro Felipe III de España. Felipe II acepta la división de Flandes. Muere el rey don Sebastián de Portugal en la batalla de Alcazarquivir.
- Nacen Tirso de Molina y Luis Vélez de Guevara. Antonio Pérez es detenido; condenado a muerte, huye a Francia. Se nombra al cardenal Granvela secretario real.
- Nacen Quevedo y Ruiz de Alarcón. Se imprimen las *Obras de Garcilaso*, con anotaciones de Fernando de Herrera.
- Las Cortes de Tomar reconocen a Felipe II como rey de Portugal.
- Nace el conde de Villamediana. Muere Santa Teresa de Jesús. Coalición de Holanda, Inglaterra y Francia contra España.
- Se imprimen *La perfecta casada* y *De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León y *Camino de perfección* de Santa Teresa de Jesús. Se impone el uso del calendario gregoriano.
- Finalizan los trabajos de construcción de Juan de Herrera en El Escorial.

VIDA Y OBRA DE CERVANTES

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

- | | | |
|------|---|--|
| 1585 | Publica la primera parte de su novela pastoril <i>La Galatea</i> . Muere su padre. | Guerra entre España y Francia, que durará hasta 1598. Góngora comienza a parodiar los romances de Lope. San Juan de la Cruz, <i>Cántico espiritual</i> . |
| 1587 | Viaja a Sevilla, donde desempeñará el cargo de comisario de suministros de la Armada Invencible. | Guerra entre Inglaterra y España. |
| 1588 | | La Armada Invencible fracasa. El Greco acaba <i>El entierro del conde Orgaz</i> . |
| 1589 | | Se publica en Huesca la <i>Flor de varios romances nuevos y canciones</i> , incluyendo varios poemas juveniles de Lope. |
| 1590 | Solicita al Consejo de Indias viajar a América. Escribe la <i>Novela del Cautivo</i> . | |
| 1591 | | Mueren Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. |
| 1592 | Le encarcelan en Castro del Río por irregularidades financieras en su trabajo. Contrato con Rodrigo Osorio. | |
| 1593 | Muere su madre, doña Leonor. | Felipe II entra con sus tropas en París. Enrique IV se convierte al catolicismo, anulando las pretensiones de Felipe II al trono francés |
| 1596 | | Nace Descartes. Tercera bancarrota de la Hacienda española. Posible fecha de <i>La malmaridada</i> , de Lope de Vega. |
| 1597 | Nuevo encarcelamiento en Sevilla. | |
| 1598 | | Muere Felipe II; le sucede Felipe III. Fin de la guerra francoespañola. Nace Zurbarán. Lope de Vega publica <i>La Arcadia</i> . |
| 1599 | | Se edita el <i>Guzmán de Alfarache</i> , de Mateo Alemán. Nace Velázquez. Gran epidemia de peste bubónica en España. |

1599		El duque de Lerma se convierte en la persona de confianza de Felipe III.
1600	Su hermano Rodrigo muere en la batalla de Dunas.	Pedro Calderón de la Barca nace en Madrid. Se publica el <i>Romancero General</i> . Probablemente entre 1600-01 Shakespeare escribe <i>Hamlet</i> .
1601		Nacen Baltasar Gracián y Alonso Cano. La Corte se traslada a Valladolid.
1602		Lope de Vega publica <i>La Dragontea</i> .
1603		Muere Isabel I de Inglaterra. Sube al trono Jacobo I. Probable fecha de <i>Otelo</i> , de Shakespeare.
1604	Miguel se traslada, junto con la corte, a Valladolid. Enfrentamiento con Lope de Vega.	España firma la Paz de Londres con Jacobo I de Inglaterra. En Zaragoza se publican <i>Las comedias del famoso poeta Lope de Vega</i> . Segunda parte del <i>Guzmán de Alfarache</i> de Mateo Alemán. Devaluación de la moneda.
1605	Se publica la Primera parte de <i>El Quijote</i> .	
1606	Regresa a Madrid, siguiendo a la corte. Isabel de Saavedra se casa con Diego Sanz.	La Corte vuelve a Madrid. Nacen Rembrandt, Pierre Corneille y Rojas Zorrilla.
1607	Nace Isabel Sanz, nieta de Cervantes.	
1608	Muere Diego Sanz e Isabel de Saavedra vuelve a contraer matrimonio con Luis de Molina.	Nace Milton. De este año es probablemente <i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i> .
1609	Cervantes ingresa como cofrade en la Congregación de los Esclavos del Santísimo Sacramento. Mueren su hermana Andrea e Isabel, su nieta.	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. Telescopio de Galileo. Kepler:

- 1609 *Astronomía Nova*. Lope de Vega publica en Madrid *El arte nuevo de hacer comedias*.
- 1610 Enrique IV, rey de Francia, es asesinado, y sube al trono Luis XIII. Muere Juan de la Cueva. Tiene lugar el proceso más importante de la Inquisición: se quema a seis personas del Valle de Zugarramundi en un Auto de Fe. Galileo publica *Siderius mundi*.
- 1611 Muere Magdalena, su hermana. *El Quijote* se difunde en Europa. *Tesoro de la lengua* de Sebastián de Covarrubias.
- 1612 Frecuenta los círculos literarios de la capital. Se cierran los teatros por la muerte de la reina Margarita.
- 1613 Cervantes ingresa en Alcalá en la Orden Tercera como novicio. Publica sus *Novelas ejemplares*. Lope de Vega escribe *La dama boba* y probablemente *El perro del hortelano*. Posible fecha de la muerte de Mateo Alemán. Se difunden el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora.
- 1614 *Viaje del Parnaso*. Se publica una falsa segunda parte de *El Quijote* con el seudónimo de Avellaneda. Muere el Greco. *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. Quiebran los banqueros de la corona.
- 1615 Se publican *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* y la Segunda parte de *El Quijote*. Luis XIII de Francia casa con Ana de Austria, hija de Felipe III.
- 1616 Profesa en la Venerable Orden Tercera de San Francisco. Termina *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, que dedica a Lemos. Muere en Madrid el 23 de abril. Muere Shakespeare.
- 1617 Se publica su obra póstuma, el *Persiles*.

Cervantes, su época y su obra



Hay varias circunstancias que hacen especial la biografía de Cervantes: es un autor que cuenta con el desprecio o el silencio de sus contemporáneos, lo cual contrasta con el éxito de *El Quijote*, y sólo se empieza a dar noticia de su vida a partir del XVIII, en la primera de una serie de biografías con las que hay que ser muy cuidadoso, porque algunos autores vienen a sustituir los datos por conjeturas y la documentación por falsificaciones. Como dice Jean Canavaggio, tenemos pocos datos sobre Cervantes y la oscuridad es mucha, e incluso lo que el autor dice de sí mismo tiene que tratarse con cuidado; frecuentemente delega sus facultades de narrador en los personajes de ficción para desautorizarlos después a la primera ocasión, y él no escribió ninguna clase de epistolario, ni conservamos manuscritos de sus obras, al menos de su mano. En vez de datos sobre su intimidad o sus ideas, (excepto los que aporta en el prólogo del *Persiles* y otros prólogos y dedicatorias), disponemos únicamente de algún documento mercantil, que no texto literario, para reflejar lo que le fue sucediendo y el mundo que le rodeó de cerca. Tampoco se le conoce un retrato cierto: sólo contamos con la descripción que hace de sí mismo en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*. Américo Castro afirma que su biografía es “escasa de noticias y llena de sinuosidades”, incluyendo datos escabrosos como su relación con la justicia o las circuns-

tancias de su cautiverio en Argel, de difícil interpretación; no sabemos nada sobre su infancia y adolescencia, ni sobre los auténticos motivos que le llevaron a participar en la campaña de Lepanto, o sobre su matrimonio con una mujer jovencísima y su rápido abandono del domicilio común, incluso sobre la razón de que volviera a escribir después de veinte años de inactividad, y especialmente sobre la contradicción tan expresiva entre su desprecio sutil de los valores establecidos y la defensa de posiciones vitales ortodoxas...

Para hacer frente a esta situación han surgido, como es lógico, muchas leyendas sobre sus encarcelamientos, sus amores, su especial situación familiar, su relación con el poder y los poderosos y su auténtica vinculación con el teatro. A veces sus admiradores y detractores menos escrupulosos, convertidos en biógrafos, han completado los vacíos con anécdotas de su invención, pretendiendo construirle una vida sin sombras y estorbando la tarea de hacer comprensible su obra, uniendo así la manipulación a la falta de datos. Llama la atención que su primera biografía, de 1737 y firmada por Gregorio Mayans y Siscar, se escribiera a instancias de la reina Carolina de Inglaterra, que tenía una importante biblioteca sobre libros de caballerías en la que no faltaba *El Quijote*, traducido al inglés en 1612.

Miguel de Cervantes nace en 1547 en Alcalá de Henares, donde es bautizado el 9 de octubre. Un año éste importante en la historia española, porque la muerte de Enrique VIII en Inglaterra y de Francisco I en Francia recomponen el equilibrio de poder europeo, claramente a favor de Carlos I de España, que ese mismo año vence a los protestantes en Mühlberg. A pesar de que el emperador español no tenía en sus cálculos unificar sus múltiples dominios europeos, es uno de los fundadores del Estado moderno, al tiempo que heredero de la tradición medieval y respetuoso con las culturas de sus distintos países. La muerte de los soberanos europeos intranquiliza a dos pueblos poderosos, y a ellos, y a la amenaza que para un Imperio unido bajo la misma fe suponen los turcos y la Reforma, dedica el emperador Carlos todos sus esfuerzos. Castilla, con el correr de los años, pasó a convertirse en cabeza y motor de las pretensiones del monarca, bien sustentada en una economía y demografía florecientes e instituciones ya consolidadas por los Reyes Católicos. Es una nación joven, a la que le ocurren al mismo tiempo varias cosas: por un lado mira a Europa, por otro mira al Nuevo Mundo, y además ha sido capaz de crear en la Edad Media un modelo original de convivencia, inventado por los judíos, moros y cristianos, que supera y aprovecha sus diferencias. Cuando finaliza la Reconquista el equilibrio entre razas, culturas y religiones se rompe, estableciéndose una nueva línea que divide a la gente entre cristianos viejos y cristianos de ascendencia musulmana y judía, en cuya conversión no se cree jamás. Especialmente los judíos, que habían sido en el pasado inmediato los cuadros técnicos dirigentes del país y gozaban del favor real, aunque fueran

cristianos por convicción en su mayoría desde hacía generaciones, son vistos con odio especial por gente envidiosa de su éxito intelectual y social, gente que consigue legitimar e instaurar la delación y la persecución, precisamente a partir de 1547, en que el cardenal de Toledo logra que se aprueben unos *estatutos de limpieza de sangre*. Estas medidas discriminatorias se generalizarán bien pronto, a pesar del criterio del Rey y del Papa, con el apoyo de la Inquisición, consiguiendo que aflore la España que Pierre Chaunu llama la “España de las negaciones”.

Con respecto a Cervantes, y no obstante el claroscuro que le acompaña siempre, éste es posiblemente el debate más abierto por la crítica en torno a su circunstancia vital. Las peripecias de su bisabuelo, de su abuelo e incluso de su padre podrían indicarnos, al margen de lo que su obra declara, el origen *converso* de esa familia, pero... cristiano viejo o cristiano nuevo, el artista que es Miguel de Cervantes siempre está por encima de cualquier otra consideración; la defensa y la crítica que hace de los valores de su época no hacen más que llenar de riqueza su obra que, más contemporánea para nosotros que la de muchos otros autores del Siglo de Oro, trasciende sin duda los designios del escritor. Sus orígenes, explícitos o no, nunca nos darán la clave plena de su capacidad creativa y de las sugerencias que su obra tiene para los lectores de hoy, propias del genio que era.

Como **novelista** y creador de la narrativa moderna Cervantes posee un lugar indiscutible en la literatura universal, concretando su trabajo en 1605 en la Primera parte de *El Quijote* y en 1615 en la Segunda parte, desarrollando un camino que abarca *La Galatea*, de 1585, las *Novelas ejemplares*, de 1613, y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, editada en 1617 y quizá la novela en la que puso más cuidado e ilusión, y en la que trabajó los últimos meses de su vida.

Como **autor teatral**, podemos distinguirle tres etapas. La primera comprende desde 1580 a 1585, es decir, desde la vuelta de su cautiverio en Argel hasta que muere su padre, Rodrigo de Cervantes, y en ella compone *Los tratos de Argel*, *La Numancia* y *La batalla naval*, hoy perdida. La segunda etapa abarcaría en tiempo hasta el año 1606, que son sus años como recaudador de la Hacienda Pública en Andalucía, tan llenos de sinsabores y conflictos; escribe *La Casa de los celos*, *El laberinto de amor* y *El rufián dichoso*. Y a la tercera etapa, viviendo ya en Madrid, pertenece la edición de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, comedias entre las que se cuenta *La entretenida*, una comedia de enredo y de costumbres, junto a tres de tema oriental (*La gran sultana*, *Los baños de*



Argel y El gallardo español); dos comedias novelescas, *El laberinto de amor* y *La casa de los celos*, de intriga complicada e inspiradas en fuentes italianas y temas caballerescos, (quizá lo más flojo del teatro cervantino), y otras dos más, una comedia de santos, *El rufián dichoso*, obra inspirada en la vida de Cristóbal de Lugo, un hampón que se convierte e ingresa en un convento, y una comedia de tema picaresco, *Pedro de Urdemalas*, sobre un personaje de tradición popular; ambas seguramente son lo mejor de su teatro junto a los *Entremeses*, en los que es un maestro insuperable.

Curiosamente, sólo se ocupó de imprimir el volumen de las *Ocho comedias*...ya muy tardíamente. Como **poeta** tiene una obra extensa repartida entre su novela, alguno de sus entremeses y por supuesto su teatro, y además poesías sueltas que circularon en los Cancioneros de la época, escritas tanto en el verso tradicional de romances y villancicos, como en versos italianistas, los sonetos y églogas, o las octavas reales del *Canto a Calíope*, con el que Cervantes inicia la crítica literaria de los poetas vivos de su tiempo, que adquiere un tono irónico, satírico y desengañado en los tercetos de *Viaje del Parnaso*. Como en otras ocasiones, sin embargo, la agudeza al enjuiciar a sus contemporáneos no le hace perder el tono humano y bienhumorado que distingue siempre a Cervantes. Sus opiniones sobre los literatos del XVII, en este caso los dramaturgos, sobre el teatro y sobre sí mismo están igualmente recogidas en el magnífico prólogo que escribe para sus *Ocho comedias*, y que transcribo a continuación, en el que, como veremos, habla con gran conocimiento de Lope de Rueda, Navarro y Lope de Vega, de Mira de Amescua y Vélez de Guevara, adjudicándose él mismo el papel de renovador del teatro español, reduciendo en *La batalla naval* los actos o jornadas de cinco a tres.

Prólogo al lector, de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados.*

**Miguel de Cervantes
Saavedra***



“No puedo dejar, lector carísimo, de suplicarte me perdones si vieres que en este prólogo salgo algún tanto de mi acostumbrada modestia. Los días pasados me hallé en una conversación de amigos, donde se trató de comedias y de las cosas a ellas concernientes, y de tal manera las sutilizaron y atildaron, que, a mi parecer, vinieron a quedar en punto de toda perfección.

Tratóse también de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas, y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. Fue natural de Sevilla y de oficio batihoja, que quiere decir de los que hacen panes de oro; fue admirable en la poesía pastoril, y en este modo, ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja; y, aunque por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho; y si no fuera por no salir del propósito de prólogo, pusiera aquí algunos que acreditaran esta verdad.

En el tiempo deste célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cua-

* *Texto tomado de Obras completas de Miguel de Cervantes, edición de Florencio Sevilla, Castalia, 1999, Madrid.*



tro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmas; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo. Murió Lope de Rueda, y por hombre excelente y famoso le enterraron en la iglesia mayor de Córdoba (donde murió), entre los dos coros, donde también está enterrado aquel famoso loco Luis López.

Sucedió a Lope de Rueda, Navarro, natural de Toledo, el cual fue famoso en hacer la figura de un rufián cobarde; éste levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles; sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, y hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos o otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas, pero esto no llegó al sublime punto en que está agora.

Y esto es verdad que no se me puede contradecir, y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas. Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con

la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las ha visto representar, o oído decir, por lo menos, que se han representado; y si algunos, que hay muchos, han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él sólo.

Pero no por esto, pues no lo concede Dios todo a todos, dejen de tenerse en precio los trabajos del doctor Ramón, que fueron los más después de los del gran Lope; estídense las trazas artificiosas en todo extremo del licenciado Miguel Sánchez, la gravedad del doctor Mira de Mescua, honra singular de nuestra nación; la discreción e innumerables conceptos del canónigo Tárraga; la suavidad y dulzura de don Guillén de Castro, la agudeza de Aguilar; el rumbo, el tropel, el boato, la grandeza de las comedias de Luis Vélez de Guevara, y las que agora están en jerga del agudo ingenio de don Antonio de Galarza, y las que prometen *Las fullerías de amor*, de Gaspar de Ávila, que todos éstos y otros algunos han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope.

Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño, quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y así, las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada; y, si va a decir la verdad, cierto que me dio pesadumbre el oírlo, y dije entre mí: “O yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho; sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos”. Torné a pasar los ojos por mis comedias y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. Aburríme y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece. Él me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad, sin tener cuenta con dimes ni diretes de recitantes. Querría que fuesen las mejores del mundo, o, a lo menos, razonables; tú lo verás, lector mío, y si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel mi maldiciente autor, dile que se emiende, pues yo no ofendo a nadie, y que advierta que no tienen necedades patentes y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen; y que, para enmienda de todo esto, le ofrezco una comedia que estoy componiendo, y la intitulo *El engaño a los ojos*, que, si no me engaño, le ha de dar contento. Y con esto, Dios te dé salud y a mí paciencia.”

Análisis de La entretenida

Circunstancias y fuentes del texto



No podemos fechar con precisión el texto de *La entretenida*; Cervantes la incluye, junto a otras siete comedias y ocho entremeses *nunca representados*, si hacemos caso al título, en un volumen que edita en 1615, ya casi al final de su vida. Como tantas otras particularidades de don Miguel, no deja de sorprendernos que, cuando se decide a dar su teatro a la imprenta, lo reúna bajo la circunstancia de no haber sido nunca llevado a la escena, algo que contrasta con la costumbre general de la época que seguía el proceso contrario: el dramaturgo vendía su manuscrito al *autor* o propietario de una compañía de cómicos para su representación, y sólo al cabo de un cierto tiempo, generalmente a la vista de las corrupciones de texto y de situación que las sucesivas representaciones ocasionaban, o de los beneficios *piratas* que algún editor sin escrúpulos se metía en el bolsillo, se ocupaban personalmente de la impresión de sus manuscritos, evitando además que se los atribuyera algún otro escritor, como fue el caso de Lope de Vega y la Primera parte de sus comedias, de 1604. Parece que Cervantes, harto de que no se escenificara su teatro, decidió imprimirlo, como resumen de una vida que no había tenido demasiado en cuenta agrandar a los poderosos y a los empresarios ni el gusto predominante en la época, más favorable a los usos de Lope.

En cualquier caso, en la *Adjunta al Parnaso*, fechada en 1614, Cervantes nos dice: “Seis tengo, con otros seis entremeses”, lo cual parece indicar que en un año compuso o refundió, o rescribió, dos títulos más de cada uno de los géneros. ¿Pudo *La entretenida* estar entre estas comedias finales del autor, o *Pedro de Urdemalas*, o alguna otra? En general los estudiosos de Cervantes sitúan *La comedia entretenida* en torno a 1613, argumentando razones métricas y de fondo, por sus coincidencias con obras del autor situadas en torno a esa fecha, (*La guarda cuidadosa*, *El celoso extremeño* y los capítulos XXI y XXV de la Primera parte de *El Quijote*). Canavaggio señala que colocar la acción en Madrid (residencia del autor en ese momento) y el amplio conocimiento que Cervantes tiene de la comedia nueva abonan también la posible escritura tardía de *La entretenida*.

Como afirma Cotarelo, parece además que *La entretenida* tuvo cierta influencia en otras comedias del XVII, influencia por supuesto no declarada expresamente por sus autores, que respetaron todos ellos las convenciones del género en cuanto al desenlace: Moreto, en *El parecido en la corte*, Tirso de Molina, con *La villana de Vallecas* y Hurtado de Mendoza, en *Los empeños del mentir* la tuvieron muy presente.

Acción, lugar y tiempo

La **acción** de esta comedia se plantea en dos niveles, paralelos y complementarios: señores y criados, y el primero de ellos se desarrolla por dos vías paralelas también: de un lado, la pasión que la no aparecida Marcela Osorio despierta en Don Antonio de Almendárez, y el hecho de llamarse igual que su hermana, originará equívocos y confusión en ésta, que la malinterpreta como pasión incestuosa, y en Don Ambrosio, que enamorado también de la Osorio, cree que Don Antonio la oculta en su casa. Por otro lado tenemos la artimaña que Muñoz, el chófer de los Almendárez, propone a Cardenio, un pícaro torero sin demasiado futuro, para que pueda conseguir la mano de Marcela: suplantar a Don Silvestre, un primo riquísimo de ella que vive en el Perú con el que tiene apalabrado casamiento. En el nivel de los criados, la acción se polariza en Cristina, la doncella de la casa, que se resiste a las pretensiones de Ocaña, el mecánico de sus amos, interesado en formalizar más seriamente su relación. La aparición de Torrente, el compañero de desventuras de Cardenio, también atraído por la bella criada, creará un triángulo de celos, rivalidad y complicidades entre los dos -o tres- pretendientes.

El enredo, por tanto, gira en torno a tres centros de atención: Cristina, que lo es para Ocaña, Quiñones y Torrente, abriendo y cerrando la acción; Marcela Almendárez, que ocupa a Cardenio y a Don Silvestre, y Marcela Osorio, núcleo de interés para Don Antonio y Don Ambrosio. Y se desarrolla de manera independiente en el nivel de los criados y de los señores, de forma que tanto unos como otros son actores de sus problemas y escuchantes de los de los demás; lo que tienen en común es el desenlace, porque todos fracasan en sus pretensiones y deseos, y se quedan tan solos como al principio. Esa imposibilidad adorna a la obra de una cierta melancolía que, contrastada con el humor, da una enorme densidad y actualidad a los personajes y a la acción.

La obra transcurre en su totalidad en **Madrid**; la ciudad funciona como otro de los protagonistas de la comedia, aludiendo el texto a varias iglesias madrileñas como lugares concretos que refuerzan el verismo espacial de la comedia: Nuestra Señora de Atocha, San Ginés, San Sebastián y San Jerónimo. La acción exterior sucede en sus calles y plazas, mientras que los interiores son siempre en la casa de los Almendárez.

En cuanto al **tiempo**, por las alusiones del texto y la continuidad de la acción, y más concretamente por lo que declara Torrente al final de la obra, cuando le reprocha a Cardenio: “Tres días ha, desventurado, / que por no querer hablar, / te has de ver, a bien librar, / en el trullo y azotado”, podemos deducir que la duración total de la obra es precisamente de esos tres días.



Síntesis argumental

El texto de Cervantes se divide en tres jornadas; la dirección de escena presenta este espectáculo de *La entretenida* en un solo acto, sin intermedio, con una duración aproximada de una hora cuarenta y cinco minutos.

La función se abre en un salón en casa de Don Antonio Almendárez. Ocaña, mecánico y hombre para todo de la familia, aborda a Cristina, criada de Marcela, la hermana de Don Antonio. Ella le rechaza por su pobre oficio y él, celoso al sentir su desprecio, la acusa de tontear con otros, y más concretamente de querer a Quiñones, mayordomo de la casa, que entra en escena en ese momento y queda ridiculizado por su antagonista. Cristina niega querer al mayordomo, y es verdad, porque no está enamorada de nadie, sólo espera a alguien que le saque de su situación de criada. Aparece en escena Don Antonio, amante platónico de una dama, causante de su desventura amorosa, cuyo nombre se resiste a contar a su hermana Doña Marcela. Termina confesándole que es alguien que se llama igual que ella y que se le parece mucho en hermosura, creándole la confusión de un amor incestuoso que la mujer, afligida, confiesa a su criada Dorotea. Don Francisco, amigo de Don Antonio, ha intentado descubrir para él el paradero de su amada, pero sus pesquisas no han dado resultado; únicamente sabe que una noche su padre se la llevó, pero ignora dónde.

Nos hallamos en una calle de Madrid. Cardenio, torero frustrado, y Torrente, su representante, esperan a Muñoz, chófer de los Almendárez; el primero querría enamorar a Marcela y hacerse con su dinero para mejorar su situación personal, y confía en el chófer para introducirse en casa de los hermanos. Convienen entre los tres que, dado el carácter firme e inabordable de la mujer, la mejor estrategia para acceder a Marcela será hacerse pasar por Don Silvestre, un hombre



muy rico que vive en Perú, primo suyo y con el que van a casarla. Cardenio dirá que es él, justificando lo pobre de su aspecto y pertenencias con el naufragio del buque que le traía, junto con su criado, del Perú a España.

Ambrosio, un personaje misterioso, le da a Cristina una nota para su señora, porque él también está enamorado de Marcela Osorio y la confunde con la Almendárez. Mientras, Cardenio y Torrente abordan a Antonio y le cuentan su embuste, con un éxito total. El caballero no tiene ninguna duda de que Cardenio se trata de su primo Don Silvestre y como tal le trata, invitando al torero a ir a su casa para residir allí y conocer a su hermana como futura esposa. Marcela también cree a los embaucadores, sin que su prometido le agrade demasiado, tal como confiesa a Dorotea; y Torrente empieza a interesarse por Cristina para desesperación de Ocaña, que quiere atraer la complicidad del peruero haciéndole saber el amor que siente por la criada. Don Ambrosio vuelve a conversar con Cristina, y la criada le informa de que su señora Marcela tiene marido en un primo de Perú que acaba de llegar después de sobrevivir a un naufragio, deshaciéndose y creándose equívocos continuamente. Don Ambrosio se desespera e increpa a todo el mundo, haciendo creer a Muñoz que ha sido descubierto; el chófer se deshace en protestas de inocencia. Ambrosio habla finalmente con Antonio, cae en la cuenta de su confusión

y se marcha, sin saber que el dueño de la casa es su competidor. Marcela, a su vez, tiene por fin la certeza de que no es a ella a quien quiere su hermano.

Torrente se encara con su amigo, haciéndole ver que la situación de acercamiento a Marcela no progresa por su lentitud y frialdad; si no le habla, ¿qué puede esperar? Y Muñoz también se impacienta por la tardanza en conseguir el oro que espera. Aparece Cristina y, contra lo prometido a Ocaña, Torrente empieza a piroppearla; ella, intrigante, dice que le corresponderá si da una paliza al mecánico. Como Ocaña estaba escondido escuchándolo todo, al darse cuenta Cristina tiene que disculparse con él, haciéndole ver que se trataba de una broma y asegurándole que iba a avisarle enseguida; naturalmente, Ocaña no acaba de creérselo. Hace bien; la criada sólo quería librarse de dos importunos pretendientes a la vez...

Francisco, amigo de Antonio, se ha encontrado al padre de la Osorio por la mañana al salir de misa en San Jerónimo, ha conseguido hablar con él, y visto el interés que tiene el caballero en su hija, le trae a su amigo el mensaje de que se la pida por mujer. Cristina y Doña Marcela solicitan a su hermano permiso para organizar una fiesta esa noche, con un baile y un entremés; Don Antonio, contento ante las buenas nuevas recibidas, está de acuerdo. Mientras, Torrente y Ocaña discuten por la intrigante criada, pero se confiesan mutuamente que los dos tenían el mismo encargo, pegarse, y se ponen de acuerdo en contra de Cristina. Sale ella, que sigue sin aclararles a quién de los dos prefiere, y comienza el entremés, actuado por Dorotea, Cristina, Torrente y Ocaña. A pesar de ser una ficción, teatro dentro del teatro, todos descubren a través de la pieza sus auténticas intenciones: las mujeres, el poder que las confidencias de las amas dan a las criadas; Torrente y Ocaña se pelean por Cristina, y el mecánico muere. Los espectadores no saben distinguir realidad y actuación, y una vez que Ocaña deshace el engaño, se suspende la fiesta. Para aumentar la confusión, entran el auténtico Silvestre de Almendárez y Clavijo, su compañero, que parecen más de mentira que el propio entremés o el engaño en el que todos viven. A pesar de todo, se descubre el fraude; Marcela echa a Cardenio y a Muñoz de casa, y a Don Silvestre no le conceden dispensa para casarse con Marcela; por su parte, Ocaña y Quiñones se vengan de Cristina negándose a ser ninguno de ellos su marido. Finalmente, uno a uno, los personajes se van despidiendo de los espectadores, lamentando su suerte y más o menos resignados a seguir su vida como la tenían: solos, sin casarse ni mejorar su situación.

Los personajes

Los personajes de esta comedia pertenecen a dos clases sociales; son amos y criados. Tanto unos como otros buscan ser más felices, pero todos por separado, desde la distancia del nivel social y la incomunicación, familiar y personal, mirando su modelo en la ficción, de tal manera que sus motivos y sus pretensiones son completamente actuales: lo que entonces sería la literatura, el teatro dentro del teatro, ese entremés que con el fingimiento pone de relieve las verdaderas intenciones de los criados, motor de la acción, hoy sería el cine, la publicidad...

Ocaña, que en el texto de Cervantes era un lacayo, es mecánico de automóviles y



Joaquín Notario

criado polivalente, un chico para todo, como se suele decir; en esta puesta en escena se le ha dado un oficio más concreto y reconocible desde la perspectiva de hoy que el que le adjudicaba el autor. Ocaña es un *currito* que hace todo tipo de labores en la casa de su amo: igual arreglar una tubería, que un enchufe, que el coche; él se ocupa de todo. Consciente de su condición social, pero también de su valor, sabe cuál es su lugar en la casa, a veces para él el garaje, y está enamorado de la criada Cristina, que hace un trabajo más refinado y más cercano al ambiente de los señores.

Montse Díez



Cristina es una superviente. Ha decidido que tiene derecho a su propia felicidad,

y a construísela con las armas que la vida le ha dado, en este caso la seducción; no está dispuesta a vivir para los objetivos de sus amos, y no entiende por qué su nacimiento le excluye de tener su propia vida. Es una mujer con un sentimiento de libertad y una alegría de vivir naturales, y no tiene la oportunidad de demostrar si es buena o mala; no tiene ninguna malicia, pero sí un montón de estrategias. Es compleja pero libre, sin la responsabilidad de clase que tienen sus señores. Naturalmente no está enamorada de Ocaña, y tampoco le corresponde con claridad porque su aspiración en el mundo es emparejarse con alguien que le de la oportunidad de vivir como una dama. Pero mientras eso llega, la vida cotidiana le hace aceptar una parte de Ocaña, como también de Quiñones.

Quiñones es el mayordomo de la casa, por tanto tiene una clase social un poquito más elevada que sus otros compañeros. También corteja a Cristina, que se mueve entre los dos criados, entreteniéndolos, sin perder ni a uno ni a otro, pero sin darles una respuesta concreta.



Javier Mejía



César Sánchez

Muñoz, es un hombre ya mayor y otro de los criados de la casa. Trabaja como chófer de la familia, de Marcela concretamente, y su experiencia le dice que las cosas en la vida no le van a ir a mejor. En un momento dado se desespera tanto por mejorar de situación, que ya no le valen unos pequeños hurtos aquí y allá para salir del paso; empieza a pensar que tiene que tramar algo que definitivamente cambie para bien sus circunstancias y su estado, y piensa en una estafa a sus amos aprovechando la aparición en escena de Cardenio y Torrente.

Miguel Cubero

Toni Misó



Cardenio y Torrente son dos personajes de la calle; no viven en la casa. Cervantes presenta a Cardenio como un estudiante, pero en el montaje se le ha visto mejor como un aprendiz de torero, un maletilla que todavía está a medias y aspira a más. Torrente, que le acompaña como amigo de confianza, empresario y hombre de negocios, es en definitiva su representante. Torrente tiene el ingenio y la habilidad de engañar y negociar, y Cardenio pone la planta y la vocación; se complementan mutuamente. Al encontrarse con Muñoz planean estafar a Antonio y a Marcela, casándola con Cardenio, que quiere conquistarla para hacerse con su dinero, obligándola a hacer un matrimonio que luego se descubriría como timo, pero que a él le permitiría mejorar su situación. Los tres forman un grupo de embaucadores que se las ingenian para entrar en la casa y llevar adelante su timo; y les hubiera salido bien si no fuera por el error de Cardenio, que se enamora en realidad de la mujer y

Los personajes

siente debilitado su deseo de engañarla. Él se creía capaz de todo, pero se comporta como un torero fracasado, que cuando le dan una oportunidad y le ponen frente al toro se viene abajo. Para remate, Muñoz, que a escondidas se atreve a traicionar a sus amos, cuando aparece el primer indicio de que todo aquello se va a descubrir, es dominado por el temor, que supera su ambición, y se acobarda.

Don Antonio es un hombre ocioso, con muy poco o nada que hacer, algo que Cervantes subraya especialmente como la razón de que esté metido en esos sentimientos tan complicados por una mujer, que llama simplemente Marcela, y que le obsesiona por completo. Ese amor, que es platónico, literario, porque nunca tiene curso en la realidad, le hace sufrir muchísimo, y le hace perder a los ojos del lector o del espectador cualquier idealización que pudiera tener, cualquier capacidad heroica... Cervantes no le maltrata, pero le critica suavemente con su característica humanidad, igualándole través del sufrimiento con el resto de los personajes, revelándonos que no es el típico galán de la comedia nueva, enamorado con éxito.



José Luis Santos
Pepa Pedroche



Marcela Almendárez es la segunda representante en *La entretenida* de esa clase social privilegiada que es la nobleza, y participa también de la ociosidad de su hermano; a través de sus dudas y confusión sobre la mujer que es objeto del amor de Don Antonio se desliza en la obra el delicado tema del incesto. Como él sólo habla de una Marcela, y hasta muy avanzado el argumento no sabemos que se trata de una tal Marcela Osorio y no Almendárez, ella empieza a sospechar que es la amada de su hermano, y también sufre mucho, porque naturalmente esto es algo terrible para su hierática concepción de la vida y el nivel social al que pertenece, lleno de religiosidad y de corsés morales. Para el espectador esta confusión puede ser cómica; para la protagonista, no. En un mundo como el suyo, de pasiones tan limitadas y contenidas, que no es de buen gusto expresar, el atisbo de la posibilidad de que Don Antonio le haya hecho objeto de sus deseos la llena de furia.

Juan Meseguer



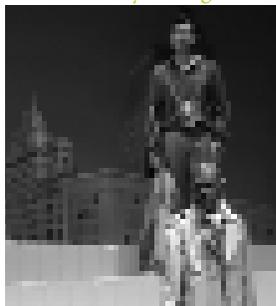
Don Ambrosio es el galán a quien la oculta Marcela Osorio da palabra de casamiento por escrito, con el valor jurídico que eso tiene, haciendo desistir de su amor a Don Antonio, quizá demasiado rápidamente... No sabemos quién es, y viene a casa de los hermanos confundiendo también a las dos Marcelas, pero sí que impide el matrimonio que el señor de Osorio quiere dar a su hija, sin que nos conste que ella se case con el pretendiente que ha escogido. Don Ambrosio es el triunfador en el certamen amoroso sobre la controvertida Marcela, pero el espectador sabe que no se merece la victoria.

Ione Irazábal



Dorotea es la otra criada de la casa. **Contrasta** mucho con Cristina, porque aparentemente es más sumisa y resignada con la realidad que le ha tocado vivir, y para el espectador es muy importante, ya que desempeña el papel de escucha y confidente de Marcela. Su ama se desahoga con ella, y así sabemos lo que realmente piensa. Eso le da a la criada un cierto poder, porque le da información, que Dorotea sólo utiliza en el entremés para reivindicar su propia verdad.

Emilio Buale y Rodrigo Arribas



Silvestre y Clavijo aparecen al final, introduciendo la *realidad* en el timo de Cardenio y Torrente. Para nuestra sorpresa, nos crean más dudas que nos

resuelven: vienen de otra parte del mundo, no son demasiado elocuentes, y tampoco salen las cosas bien con ellos. Todo el mundo está instalado en una tremenda mentira, y estos personajes tampoco colaboran a que la verdad parezca más verosímil que el engaño.



Don Francisco es amigo y hombre de confianza de Don Antonio, y le facilita en lo posible la búsqueda de su amada y su complicado matrimonio con ella, acercándole a **Don Pedro Osorio**, el padre de la dama. Doña Marcela Osorio, sin embargo, es tan rápida comprometiéndolo su palabra que deja frustrados a estos tres caballeros...

Jordi Dauder



Paco Paredes

El montaje producido por la

La entretenida de Miguel de Cervantes no ha contado con demasiada atención por parte de investigadores y editores; la encontramos, naturalmente, en las obras completas del autor, como es el caso de la edición de Schevill, Bonilla y San Martín, la de Ángel Valbuena Prat o la de F. Sevilla, y formando pareja con *Pedro de Urdemalas* en ocasiones, como sucede en el caso del texto preparado por Luis Díaz Larios o el de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas. Y como sabemos, tampoco ha sido llevada a los escenarios, de forma que la empresa de **Helena Pimenta, directora de escena** del montaje al que aludimos aquí, supone a dosis iguales interés y riesgo. En su puesta en escena, la directora ha querido huir de estereotipos y prejuicios, apreciando la obra de Cervantes en sí misma más que como producto o rechazo a los modelos de tratamiento de las comedias de enredo vigentes en el teatro del Siglo de Oro. Con ello se permite entrar en el fondo humano de la obra y rescatar las líneas de acción de cada personaje, fijándose especialmente en el tratamiento de los personajes más humildes, los criados, verdaderos protagonistas de la obra. Los amos y la cohorte de criados que los mantiene, clases sociales opuestas, son sin embargo complementarios, y unos tienen en los otros su razón de ser. Para expresar su punto de vista, Pimenta se ha servido de una analogía con nuestros años 60, porque tanto ella como la **autora de la versión, Yolanda Pallín**, han creído que son una época clave que, como Cervantes, quiere dar la palabra a los menos favorecidos. Es una parte de nuestra historia reciente donde se inicia el paso de la España rural a la urbana actual, que plásticamente coloca al espectador ante un imaginario perfectamente reconocible, el **arte POP** con el que, además, podemos conocer las raíces de la estética tal como la formulamos hoy.

La **escenografía** del montaje, obra de **José Tomé**, revela a otro gran protagonista de la acción, la ciudad de Madrid, con sus edificios y calles perfectamente reconocibles: Plaza de España, Torre de



CNTC. Año 2005

Madrid, la Gran Vía, el Arco del Triunfo de Moncloa, el Ministerio del Aire, Nuevos Ministerios, la Telefónica... y una gasa que nos evoca una de las películas más taquilleras del momento.

Con respecto al **vestuario** de la función, diseñado por **Rosa García Andujar**, se plasma en unos figurines a la vez realistas y simbólicos del oficio y del nivel social que el personaje tiene en la función. La *España más tradicional*, tanto en el siglo XVII como hoy día, está representada por Don Antonio y Marcela, que van con trajes del Siglo de Oro; el resto de los trajes muestran una estética propia de los años 60 en España. Este concepto está también reforzado desde el punto de vista del color; el vestido de Cristina tiene colores más chillones, pero el resto de los sirvientes y sus señores llevan colores muy discretos, jugando con el concepto de estética del pop, que usaba imágenes en blanco y negro para colorearlas luego, como sucedía, por ejemplo, con Andy Warhol, hablando de lo antiguo que perdura y de lo nuevo que se superpone. De esta forma, y para sorpresa del espectador, la escena del entremés nos revela que los personajes actores llevan todos algo de color en su vestido o complementos, mientras que los que miran, independientemente de la línea que siga su vestuario (siglo XVII o actual), se uniformizan en blanco y negro, llegando a parecer una foto en la que cuesta distinguir quién va de época y quién no... es realmente un grupo compacto.

Esa uniformidad en blanco y negro expresa también, de alguna manera, lo que era esa sociedad española de los 60, tan en blanco y negro como las imágenes que nos han quedado de ella, porque en cierto modo era también una *España gris...* la gente que entonces se atrevía con alguna de las otras estéticas posibles, por ejemplo la *yeyé* (como Cristina, con sus pantalones verdes) eran inmediatamente tachados de frivolidad, ligereza de cascos y, en definitiva, blanco de todas las críticas.

En cuanto a las telas empleadas en el vestuario, han sido fundamentalmente algodones, dada la clase social humilde de la mayoría de los personajes, que necesitaba mostrarse sobre el escenario con un aspecto de ropa usada. También se ha utilizado tejidos sintéticos, tan en boga en la época, como el tergal y el nylon, y algún vinilo, como en el impermeable de Cristina, que a ella le hace sentirse elegante y a la moda, como en esos años proponían Paco Rabanne y los modistos de los 60.

Por lo que se refiere a la **iluminación**, el diseño de **Miguel Ángel Camacho** refleja el aire de realismo que se ha querido dar al paso del tiempo en el montaje, tanto en los interiores de la casa de los Almendárez como en las calles y plazas de ese Madrid, que muestra sus edificios más representativos como *sky line* del escenario; por tanto en el cielo hay día, noche, atardeceres y amaneceres. Los colores están basados en la pintura POP y acordes con el resto de los aspectos artísticos del montaje: amarillos, rosas, rojos y azules muy intensos, y lógicamente, es una iluminación de claros y oscuros, no de sombras.

Entrevista a Helena Pimenta, *directora de escena*

Entrevistamos a Helena Pimenta, directora de escena de este montaje sobre *La entretenida* de Cervantes, un texto muy poco conocido que la Compañía Nacional de Teatro Clásico presenta en su temporada 2004/2005, y es la primera de las producciones previstas por su director, Eduardo Vasco.

Helena Pimenta es uno de los más firmes valores de la dirección de escena en España, prestigiada por anteriores espectáculos llevados a cabo con su propia compañía, Ur Teatro, entre otros autores sobre textos de Shakespeare: *Sueño de una noche de verano* (1992), *Romeo y Julieta* (1995), *Trabajos de amor perdidos* (1998) y *La comedia dels errors*, para el Teatro Nacional de Cataluña. Es la segunda vez que recibe un encargo de la CNTC, puesto que en 2002 puso en escena *La dama boba*, de Lope de Vega. Ella misma nos explica las circunstancias y detalles que han rodeado su actual trabajo con la Compañía.

Yo no conocía especialmente el teatro de Cervantes, así que este encargo ha implicado por mi parte una responsabilidad nueva, y por supuesto la necesidad de afrontar el trabajo desde un punto de vista de riesgo por parte de todos. En cuanto tuve la sensación de que podía hacerlo pensé que era una opción magnífica, porque *La entretenida* exige una mirada nueva sobre el Siglo de Oro, sobre algo que hasta ahora no se ha visto demasiado que es el Cervantes disidente del teatro de moda en su época. Y esto, que

al principio te desorienta y te inquieta, produce bastante respeto, y luego se convierte en un gran reto.

¿Cuál te parece que es la actitud más adecuada para enfrentarse a nuestros dramaturgos del XVII? ¿Es diferente o semejante a la que empleas para aproximarte a Shakespeare, algo en lo que has trabajado en varias ocasiones?

La actitud debería ser la misma. Lo que ocurre con respecto al teatro del Siglo de Oro, quizá porque es más nuestro y porque está más cerca, es que hay un prejuicio mayor, un respeto excesivo que puede convertir cualquier acercamiento en algo rígido y hacer creer que no puedes tomar la distancia necesaria del texto para modificarlo, para leerlo desde más puntos de vista. Esto no ocurre en el caso de Shakespeare, porque tiene esa pequeña distancia que implica ser de un país diferente, y además ha sido un teatro mucho más frecuentado mundialmente; con él se han roto ya determinados tabúes.

Lo que intento en general es aplicar ese mismo conocimiento y llegar a ese mismo grado de libertad con nuestro Siglo de Oro, como hice con *La dama boba* y ahora con *La entretenida* incluso de una forma más consciente todavía, por el reto particular que supone este texto y por la propuesta que la Compañía hace en este momento de desentrañar nuestros clásicos hasta el final y hacerlos muy cercanos al público sin perder ningún rigor. Es verdad que al ser textos escritos en verso exigen un esfuerzo mayor de los actores, y



eso les puede llevar a una rigidez que no existe con Shakespeare; pero desde el punto de vista temático y estructural, y del universo del que hablan, hay muchas semejanzas entre nuestro Siglo de Oro y el Teatro Isabelino. Por tanto, la manera de afrontarlos a ambos será siempre desde un conocimiento riguroso de lo estructural, de la temática, del autor y de la forma versal que se utiliza. Y desde allí seguir el proceso hacia la organicidad, hacia la identificación de los conflictos y las situaciones, y hacia la comprensión de los personajes como seres humanos. En este caso Cervantes nos lo hace muy fácil, porque logra algo increíble, quizá lo que más me ha enamorado a mí de la obra, que es mostrar a sus personajes tremendamente humanos; en *La entretenida* tanto los nobles como los humildes (tratados de forma reivindicativa o disidente, como decía antes), aparecen con un recorrido vital, a veces complejos en su caracterización y defendiendo siempre su derecho a la felicidad, algo que en la Comedia Nueva no ocurría y que es tremendamente moderno. Es llamativo y hermoso al mismo tiempo ver que los amos se muestran como seres que tienen errores y defectos, y que los criados, por su parte, tienen corazón y recorrido y esto te obliga a trabajar el texto desde una parte muy humana, muy real, muy verosímil y muy auténtica; en definitiva, a no quedarnos en la superficie.

Como en general ocurre con los autores teatrales, Cervantes nos habla en sus

obras acerca del momento que le tocó vivir. ¿Qué crees que nos cuenta en *La Entretenida*?

Creo que lo que él quería era contar el momento que le tocó vivir con el máximo de verdad, y que era muy sensible a lo que le rodeaba, especialmente a la vivencia de cualquier ser humano; miraba hacia ahí. En general se habla de que Cervantes tenía celos de Lope de Vega porque era un autor teatral sin éxito, pero es demasiado simple enfocar *La entretenida* como una parodia envidiosa del mundo de Lope. Seguramente habría celos y rivalidad entre los dos, desde luego, pero Cervantes poseía una verdad propia y una manera de entender el teatro, la vida y el arte personal y distinta de Lope; y no le gustaba precisamente el enfoque que su contemporáneo le daba a estos temas. Así que creo que se plantea *La entretenida* como elaboración de una actitud teatral y vital diferente y enfrentada a la que Lope muestra en sus obras; quiere hablar sobre la vida que le rodea de una forma veraz y sincera, y por eso empiezan a aparecer en este texto aspectos, personajes y temas que no habían aparecido nunca. Se apoya en la estructura del teatro de Lope y lo toma como referencia, pero entiendo que para ser crítico con él, tratándolo así no porque lo que contara fuera ajeno a su propia experiencia vital, sino exigido por su responsabilidad de artista. Luego se han visto celos en eso. Cervantes sobre todo quiere contar que el arte y la vida deben ir juntos, cree que es su responsabilidad hablar de la vida

real y reivindicar para el teatro estos personajes humildes, contar a través de ellos que la fragilidad y la dignidad humana son características humanas generales, que por nacimiento nadie es mejor ni peor que los demás, y que todo el mundo tiene derecho a la vida y a la felicidad. Un mensaje muy pequeñito, pero vital para la época y que hoy todavía está bien recordar, contado de forma transparente, a veces brutal, a veces irónica, incluso llegando al sarcasmo, y haciendo aparecer sobre el escenario la imperfección de la tarea humana de ser feliz. Y dentro de eso, esa especie de desilusión de Cervantes que le suponía el ser consciente del combate que mantenía contra el modelo de teatro predominante en la época, ese cierre nada convencional que le da a su comedia, en el que parece estar contando la historia de varios fracasos a la vez, todos un poco antiheroicos, y todos formando parte de la vida. De esta manera yo creo que estaba transmitiendo una enorme libertad a esa parte del público que estaba allí, o que él soñaba que podía estar allí, en el corral de comedias viendo su teatro, gente en ese momento muy necesitada de modelos, de los que el teatro era una fuente absoluta. Modelos por otro lado muy manipulados desde el poder, algo en lo que Cervantes aborrecía participar, y en lo que Lope era un maestro... Quizá su falta de éxito teatral en el XVII tuvo que ver con que estaba planteando cosas que tenían que ver con la realidad, algo nada fácil de asimilar entonces por el deseo que el teatro tenía de formular el estado de las cosas, las relaciones entre los nobles y sus servidores, desde

un planteamiento ideal, inmovilista e indiscutible, como si fuera el mundo real el que tuviera que adaptarse al teatral, y no al contrario: el poder tenía miedo a otro tipo de representación.

¿Cómo has enfocado la versión de la obra y en qué época has situado la puesta en escena?

He querido precisamente huir de prejuicios y de estereotipos, de tanto modelo como vi que transmitía el teatro de la época para el tratamiento de temas y de personajes, y he intentado entrar en el fondo de lo humano que había en la obra, rescatando todas las líneas de acción de cada personaje, no pasando por encima. La forma está ahí y la he respetado profundamente; he pedido al verso que esté bien dicho pero que encierre situaciones, conflictos, desarrollo de personajes, e incluso, una línea de acción física que ayude a subrayar y a contar todo esto, para que el conjunto sea más natural y más orgánico, tanto de cara a los actores como de cara a los espectadores.

Cuando nos preguntamos Yolanda y yo cómo hacer llegar al público de hoy este mensaje que entendimos que Cervantes tenía, nos planteamos elegir una analogía, porque si no, el tratamiento de los criados, de los humildes, que a mí me gusta mucho esa palabra, iba a ser muy lejano, como lejanos se ven los oficios de lacayo o caballerizo... todo eso es literatura. Y pensamos que era vital elegir oficios que el público reconozca como del siglo XX para reconocer al que trabaja, al personaje que tiene una tarea física a desarrollar y es de clase media. Viendo y

revisando todo el siglo XX, creímos que los años 60 eran un momento clave en España, porque ya había pasado la convulsión de la guerra civil, pero aún estaba ahí junto con una cierta apertura que venía del resto del mundo, que era ese querer darle la voz y la palabra al pueblo, a los humildes... Todo el arte pop. Algo muy incipiente en este país, donde en ese momento aún está la tradición muy anclada, tradición que correspondería al mundo de los nobles, junto a la religiosidad, las reglas, las convenciones; al lado, esa modernidad que empieza a apuntar, que le da la palabra y la voz a los humildes. Y como creíamos que en el imaginario social español este cambio a la modernidad está aún muy cerca sin estar al lado, nos parecía claro que íbamos a poder crear un sistema de signos sin afán de venganza ni de *revival*, para mostrar la historia que tenemos detrás al espectador de hoy que no lo ha vivido, y que este cambio de la España rural a la urbana en el que estamos instalados hoy se inicia, en Madrid en concreto, de forma clara en los 60 por la conjunción de una serie de influencias; es el momento en que se generaliza el arte pop, aunque en España todo tarda mucho. Esta convención temporal nos coloca y coloca al espectador frente a un imaginario que reconocemos, de manera que el público no se queda en el recuerdo, sino que o bien lo ha vivido, o lo ha leído, o lo puede reconocer. Y el que no lo ha vivido para nada, puede saber el origen de la visión del mundo en que actualmente nos movemos. Ésa era un poco la idea; y siguiendo a Cervantes, hemos huido del juego estético, de los

estereotipos, tanto del siglo XVII como de los 60 (que de los 60 también los tenemos), y hemos querido mirar a la realidad más que a lo forma para no quedarnos en el adorno, sino ir a lo esencial.

¿Qué has intentado conseguir de los actores en este montaje?

Los objetivos han sido varios; además de seguir mi visión personal, he procurado entrar muy de lleno en la obra, para que hubiera una gran conciencia en cada paso que se iba dando, y jugarlo así con los actores. Evidentemente, y como no hay una compañía estable previa, primero ha habido una búsqueda de un lenguaje común, algo esencial en un proyecto donde la palabra tiene una fuerza y una presencia muy importantes. Para ello se ha cuidado el verso y se ha cuidado que se diga bien, algo que era un reto porque las tentaciones de ir de paso por el verso siempre están ahí. Yo me lo he planteado como algo vital para después darle todo el sentido, y desde ahí sobre todo conciencia de lo que se está contando para hacerlo con el máximo rigor y la máxima entrega personal, y la máxima sinceridad. Porque al fin y al cabo lo que ha habido es un proceso de creación, para el que ha sido necesario crear un lugar de encuentro entre todos y saber que íbamos a ir hasta el final con esta obra; me da un poco de apuro decir esto, porque puede parecer que pienso que otros no van hasta el final, pero no es así. Cada uno tiene que hacer lo que considere oportuno, pero yo sentía que en este momento la propuesta, incluso desde la propia dirección de la CNTC, era que nuestro monta-

je resaltara el valor del texto y que a la vez fuera legible, moderno, comprensible por el espectador de hoy y que transmitiera el espíritu de Cervantes con mucho rigor.

¿Cuáles han sido las mayores dificultades que has encontrado en esta puesta en escena?

Pues los estereotipos predominantes, la aparente dureza del texto y de la forma versal, que arrastraba hacia una banalización, a quedarse en la superficie. Tardamos en encontrar la analogía con los años 60. Tardamos, tomamos la primera decisión, y volvimos para atrás otra vez, hasta que nos confirmamos absolutamente en la elección hecha. Dado ese paso, la mayor dificultad ha sido seguirlo cada día, buscando justificarlo siempre, incluso con la duda de si era o no lo más apropiado. Había que mantenerse siempre alerta, buscando permanentemente no quedarnos en el adorno, para volver atrás si eso hubiera sucedido. Justamente esta tensión constante, que obliga a tener todos los datos en la cabeza, ha sido lo más complicado, pero no ha sido bloqueante, en absoluto. Entre otras cosas, por el trabajo tan bueno que ha hecho todo el equipo: Tomé en la escenografía, Rosa con el vestuario, Yolanda Pallín en la versión, siempre abierta a cualquier planteamiento, siempre a favor del texto y con un conocimiento muy grande de lo que es la teatralidad: no se queda sólo en la letra, sabe dónde encontrar el avance dramáti-

co de las escenas. Y eso a mí me ha dado muchísima seguridad: ha sido una construcción muy rigurosa donde no hay nada casual. Yolanda buscaba, estudiaba, indagaba, encontraba la razón de cada cosa... ¡es una magnífica conocedora de Cervantes! Y siempre muy respetuosa con el trabajo de los actores, a los que ha dado mucha seguridad, tanto ella como Paco Rojas, que no se ha limitado a plantear las reglas métricas, sino que ha vigilado lo que los actores iban haciendo con el verso, dando las mejores salidas para las intenciones que yo iba planteando, obligándolos a dudar, a perderse, y a volverse a encontrar. Nunca ha habido rivalidad, ni un aplastamiento de unas zonas de trabajo por las otras, y eso hace avanzar muchísimo.

¿Y qué piensas que ha sido lo más gratificante de este montaje?

Participar en él ha sido una alegría para mí. Antes, el verso y el teatro de Cervantes me resultaban un secreto, y a partir de este montaje creo que todos lo hemos descubierto. Sabemos que no es suficiente haber leído los textos teatrales; hay que haberlos revisitado en distintas épocas para poder tener referencias sobre ellos. Como en el caso de Cervantes no era así, estábamos prácticamente ante una primera puesta en escena, hemos tenido a veces una sensación de abismo. Todos sabíamos que queríamos ir más allá, pero no había nada hecho; en estas

situaciones hay más terreno por descubrir, pero ir para delante da vértigo a veces: todos hemos sido conscientes de ello desde el principio, actores incluidos. Por eso, lo más gratificante del montaje de *La entretenida* ha sido desde mi punto de vista esa enorme escucha que ha habido entre nosotros, especialmente Yolanda, Paco, los actores y yo. Las certezas de un dramaturgo son distintas a las que se pueden tener como director de escena o como asesor de verso; cada uno percibe cosas distintas, y es ahí donde tiene que estar. Esa escucha, ese esperar cada uno su hueco se hace para que ninguno abandone su responsabilidad y no ceda terreno en lo que cree que es importante, y al mismo tiempo el trabajo final sea el resultado de ir todos a una.

Por último, ¿qué se le ofrece al espectador de hoy en esta función? ¿Qué interés puede tener para la gente joven, en particular?

Como nosotros hemos querido conectar nuestro universo personal, el de cada una de las personas que ha trabajado aquí, con el universo de Cervantes y lo que él contaba en *La entretenida*, el montaje está lleno de lecturas y experiencias de gentes del siglo XXI. Así hemos leído los conflictos, y así hemos leído los personajes, y les hemos prestado formas y ecos, que nos afectan a nosotros y que entendemos pueden llegar al espectador de hoy con mucha claridad. Esto, unido lógica-

mente a los temas de los que ya hemos hablado, tiene que interesar obligatoriamente al espectador de hoy porque, en la medida en que nos concierne a nosotros, y podemos reconocernos en esta puesta en escena, puede concernirle a él también.

Creo que esta faceta es vital para la gente joven, porque reconocer los clásicos, no como un modelo distante sino como un modelo cercano y sincero, es algo que le puede interesar al espectador joven, especialmente sensible a ese latido común que se produce entre el escenario y el público. Los jóvenes admiran también la habilidad casi circense que supone para los actores, que son gente de hoy, hablar en verso, y es magnífico que a la vez lo reciban como algo vivo, un nuevo universo del que querrán aprender y apropiarse. Una interpretación tan clara, tan cercana, pienso que les va a producir alegría y una enorme sorpresa, porque la obra cuenta cosas muy importantes de distintas clases sociales, de seres humanos, y a la vez está llena de comicidad; esa visión guasona de Cervantes, que distingue lo dramática que es la vida y al mismo tiempo conserva la capacidad de reírse un poco de ella, (justamente el punto de vista que hemos escogido nosotros), por fuerza va a hacer que el espectador juvenil se sienta muy cómplice.

Entrevista a Yolanda Pallín, *autora de la versión*

Entrevistamos a **Yolanda Pallín**, autora de la versión de *La entretenida*. Yolanda es licenciada en Filología Hispánica y titulada en Interpretación por la RESAD, en donde actualmente es profesora. Ha escrito numerosos textos dramáticos y varias versiones de nuestros clásicos, como *No son todos ruiseñores* y *La fuerza lastimosa*, de Lope de Vega, o *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. Nos va a contar ahora cómo surgió entre Helena Pimenta y ella la idea y los pormenores de esta versión, que recupera un texto de Cervantes ausente de nuestros escenarios.

La conmemoración del quinto centenario de la edición de la primera parte de *El Quijote* ha hecho que se dieran las circunstancias adecuadas para que poner en escena este texto fuera un acto de justicia, y yo tenía la convicción de que *La entretenida* merecía verse sobre un escenario y no sólo ser estudiada por especialistas. Puedo decir, además, que hacía mucho tiempo que deseaba poder trabajar con Helena. Las circunstancias han hecho que sea en este texto tan poco convencional, tan heterodoxo y en cierto sentido, tan femenino, lo cual ha constituido un enorme placer y una experiencia de lo más enriquecedora. Lo mejor de hacer teatro es que te implicas en procesos que tienen un desarrollo en el tiempo y exigen un trabajo emocional sobre uno mismo. Ser partícipe, a un

tiempo, de las emociones de dos seres tan humanos y sensibles como don Miguel y Helena es un privilegio.

¿Qué ha significado para ti adaptar una obra de teatro del siglo XVII?

Adaptar un texto teatral, de cualquier época, es ofrecer al público una lectura contemporánea del mismo; más allá de los trabajos formales que se hayan de llevar a cabo.

Adaptar un texto para la escena es siempre adaptarlo para un montaje concreto, con un director concreto, con un determinado equipo y unos medios de producción.

El adaptador ha de conocer el sistema teatral del siglo XVII, es decir, sus formas literarias y escénicas; pero también ha de conocer las formas literarias y escénicas de nuestro tiempo, porque es el encargado de establecer la primera mediación, la primera interpretación del texto. En traducción, el intérprete ha de conocer el idioma de partida, pero sobre todo el de llegada.

Adaptar un texto del pasado nos obliga a recurrir a la filología en el sentido más amplio del término: hemos de comprender el lenguaje del original como una manifestación de cultura, de costumbres, de vida. Sólo así podemos establecer esos lazos, esas analogías, que permiten la comprensión de dicho lenguaje por un espectador de hoy, que quiere ver un texto clásico y a la vez una obra contemporánea.



¿Cómo has enfocado su adaptación en este caso?

Ha sido fundamental el trabajo con Helena Pimenta, la directora del espectáculo. Juntas hemos leído el texto línea por línea hasta entender el mundo que Cervantes nos propone. No me cansaré de repetirlo: el adaptador es el encargado de mediar entre el texto en el papel y la representación del mismo. A veces las intervenciones en el texto pueden ser mayores y en otras ocasiones de muy escasa importancia, pero eso sólo puede decidirse después de un estudio detallado de la obra.

Un texto dramático es un entramado de acciones, de reacciones, de relaciones entre personajes: es un mundo nuevo, un mundo que se parece a la vida pero que no es la vida. Para entender los mecanismos de ficción es interesante ver cómo diferentes personas cuentan un mismo acontecimiento. Eso es lo que hace un autor: contar historias desde sí mismo. Entender cómo se cuenta la historia que se tiene entre manos es la primera tarea del adaptador.

Después es fundamental establecer una lectura común con el director. El teatro es un género que se caracteriza porque en el texto faltan muchas cosas. Cuando uno ve la representación pudiera parecer, debe parecer, que no hay otra manera de decir las cosas, que los personajes se comportan de esa manera porque es la única posible. Pero el texto dramáti-

co, sobre todo cuando es bueno, ofrece muchas posibilidades de puesta en escena. El adaptador escucha al autor y al director y hace una primera elección que se confirma, siempre, en los ensayos.

¿Cuáles han sido las mayores dificultades con las que te has encontrado?

La entretenida es una rara joya del teatro español. Está escrita en un momento, el siglo XVII, en el que imperaba un estilo que conocemos con el nombre de “Comedia Nueva”. Le damos este nombre porque sus características fundamentales fueron descritas por Lope de Vega en una obra llamada *El arte nuevo de hacer comedias*. Esta manera de hacer teatro tuvo tanto éxito de público en su tiempo que se impuso como modelo.

Los modelos ofrecen ventajas porque dentro de los mismos tanto los creadores como los espectadores encuentran una serie de certidumbres que les resultan gratificantes. Al público le gusta ser sorprendido; pero en ocasiones demasiada sorpresa le desconcierta. Aunque también es verdad que sólo rompiendo los moldes aparece el progreso de los estilos. Los autores se mueven pues entre la tradición y la innovación.

En el siglo XVII la Comedia Nueva se convirtió en un modelo de tal fuerza, que la mayoría de los autores escribían siguiéndolo. En *La entretenida* Cervantes parece contarnos que este modelo, por estereotipado, se había olvi-

dado de mirar a la realidad y nos mostraba comportamientos que podrían resultar ridículos en la vida. O incluso peligrosos. Nos lo cuenta con un gran sentido del humor adoptando la forma de la parodia, como en *El Quijote* había parodiado los libros de caballería. Ahora bien, su parodia es tan sutil que algunos críticos han llegado a dudar de que lo fuera. Hay parodias que exageran los defectos del original para provocar un efecto cómico. Otras se limitan casi a retratar el original y utilizan la ironía. Este es el caso de *La entretenida*.

La parodia siempre plantea el problema de que si no conocemos el original podemos llegar a no entender en qué consiste la crítica. Creemos que la crítica de *La entretenida* no se limita a las obras de teatro del XVII. Vemos en los personajes muchos comportamientos que podemos reconocer perfectamente porque no nos son ajenos. Y reflexionando sobre los mismos, nos damos cuenta de que todos aprendemos a vivir siguiendo los ejemplos de actuación que vemos en las películas o en la tele, es decir, en las ficciones dramáticas de hoy en día. De ahí procede la adaptación del tiempo en el que ocurre la acción. Creemos que así el espectador actual va a entender mejor qué quería contar Cervantes.

En tanto que texto del Siglo de Oro *La entretenida*, pues, es una excepción y había que entender en qué consistía esa excepcionalidad. La primera dificultad estaba en facilitar la comprensión al espectador y hacerla compatible con lo

que es el estilo único de la pieza. Estas decisiones afectaban a todos los niveles del texto.

Desde el punto de vista de la estructura *La entretenida* nos plantea algunas anomalías, por ejemplo, bajo la apariencia de tres actos se alojan en realidad cinco. La tentación para el adaptador está en modificar alguna parte de la pieza en beneficio de la “normalidad”. Lo mismo ocurre con la manera en que se acumulan las líneas de acción en algunas escenas. Finalmente se ha aligerado el texto en determinados momentos pero no en beneficio de la “normalidad” sino siguiendo otros criterios relacionados, por ejemplo, con la reiteración o con el ritmo.

La mayor de las dificultades es sin duda la de resolver cuestiones de vocabulario. Los casos más sencillos pasan apenas por una traducción: una palabra no se entiende hoy pero existe otro término actual que quiere decir lo mismo. Este cambio es sencillo y en el más complicado de los casos implica la reconstrucción de una estrofa cuando el cambio altera la rima.

La complicación es mayor cuando la palabra ha desaparecido porque la realidad que nombra ha desaparecido. Ocurre con cosas concretas, pero también con acciones, y ligadas a ambos hay juegos de palabras o chistes. Entonces hay que sustituir los objetos, las acciones, y claro, inventar relaciones entre ambas.

El caso más llamativo en *La entretenida* nos lo ofrecen los oficios de

los personajes humildes. Así, el lacayo Ocaña ha pasado a ser el mecánico Ocaña. El espectador de hoy no entiende en toda su extensión lo que quiere decir ser "lacayo". Reconoce la palabra, pero como un resto del pasado sin apenas significado. Eso no funciona teatralmente. Y sobre todo, no es fiel al original porque dice cosas muy distintas a las que creemos que Cervantes quería decir. De este modo, alterando el original, intentamos ser más fieles al autor que si lo dejáramos como fue editado en su día.

Y por el contrario, ¿qué ha sido lo más gratificante?

Para el que se dedica al teatro creo que la resolución de dificultades implica una gratificación. Esa sensación

de que tu trabajo restaura sentidos es siempre muy satisfactoria.

En esta obra aparecen muchos más personajes humildes que en casi todas las de su tiempo. El lenguaje de lo cotidiano se gasta más rápidamente que el elevado, entre otras cosas porque el primero se transforma continuamente en la vida real. El trabajo a nivel lingüístico ha sido, pues, una de las experiencias más interesantes de mi labor.

Encontrarnos con una variedad tal de situaciones, de relaciones y de psicologías de personaje, y que estas no procedan directamente de los modelos teatrales conocidos, ha sido posiblemente la mayor satisfacción. Constantemente tienes con *La entretenida* la sensación de que estás tratando con gente de verdad.



El teatro no es la vida, claro, pero procede de la vida, es un espejo en el que mirarnos y vemos aquello en lo que normalmente no reparamos porque no tenemos distancia. O debe serlo.

Cuando el teatro es así, cumple una función y tiene un sentido, además de divertirnos o entretenernos. Vernos a nosotros mismos, sentir lo ridículos que somos en ocasiones, nos hace corregir errores de comportamiento.

La relación entre ficción y realidad es uno de los temas más importante de esta función. A Cervantes le preocupa que la ficción pueda engañarnos más que enseñarnos. Es fácil contar mentiras a través de los cuentos, sobre todo cuando los cuentos están bien contados y son hermosos. Si nos creemos todos los cuentos que nos cuentan, corremos el peligro de no tener criterio propio a la hora de elegir cómo queremos vivir nuestra vida. Es muy hermoso trabajar con un texto que tiene el valor de contarnos algo así.

¿Has percibido en esta obra de Cervantes un cierto trasfondo social o político?

Sí, *La entretenida* es una obra política. Bueno, debo aclarar que yo creo que el teatro siempre es político. A veces por lo que dice y otras por lo que esconde. No contarnos la verdad sobre las relaciones humanas, sobre los deseos de las personas, puede ser un gesto paternalista: para que el público esté contento le vamos a decir sólo lo que le gratifica. Esa postura implica una manifestación de

ideología política, aunque el autor a veces no sea consciente de ello.

La entretenida es además una obra política ya que da voz a los que normalmente no la tienen. Los criados y personajes humildes de *La entretenida* son capaces de sentir y pensar, y de tener problemas existenciales. Ocaña, por ejemplo, pretende reafirmarse en un mundo que constantemente le desprecia. Pero Cervantes no hace de él un héroe. Si lo hiciera estaría idealizándolo y contando una nueva mentira.

Ese es el verdadero valor de *La Entretenida*: el de intentar contarnos una ficción más verdadera que la que nos suelen ofrecer en el teatro clásico. Y la mayoría de las ficciones.

Has trabajado con los clásicos teatrales del Siglo de Oro español en numerosas ocasiones. ¿Qué piensas que esta comedia de Cervantes puede contar a los espectadores de hoy? ¿Qué interés puede tener especialmente para nuestro público más joven, los estudiantes de Secundaria y Bachillerato?

Después de todo lo dicho parece claro que considero *La entretenida* como una de las obras de nuestro pasado que más tiene que ver con nuestro presente.



Posiblemente porque trata determinados aspectos de la realidad que no parecen pasar de moda. Todos, y tal vez hoy más que en el tiempo de Cervantes, estamos expuestos a la influencia de la ficción. La ficción es lo mejor que hay, claro está, por eso Cervantes es un escritor, divertido además, y no un ensayista. Y es lo mejor que hay porque gracias a la ficción podemos materializar nuestros deseos, soñar, vivir vidas alternativas...

Pero la ficción es un arma muy poderosa: igual que nos muestra lo invisible de la vida puede hacer invisible la vida verdadera. En esta época tan amoral, donde todo parece que nos da igual, *La entretenida* es una llamada de atención sobre la responsabilidad de los artistas que han de contar la verdad; sobre la responsabilidad de los educadores, que han de fomentar el espíritu crítico de los jóve-

nes; y sobre la responsabilidad de los espectadores, de cualquier edad, que han de cuidar de su propia salud mental.

La paradoja del teatro, lo que sólo el teatro puede ofrecernos, es que es vida, no siéndolo. El teatro es el lugar donde aquello que no ocurre está pasando ante nosotros. De eso trata también *La entretenida*. En el entremés incluido en la pieza, la ficción y la realidad se mezclan de forma peligrosa, pero sólo entonces el teatro tiene una verdadera función: sólo entonces entendemos que una cosa es la violencia de la ficción que nos parece tolerable y otra la violencia de la vida, que no podemos tolerar.

Por eso Cervantes, después del fracasado entremés nos ofrece a nosotros, el público, la capacidad de decidir. Esa libertad es uno de los más hermosos dones que el teatro nos puede brindar.



Entrevista a Francisco Rojas, *asesor de verso.*

Francisco Rojas ha sido intérprete de nuestros clásicos en numerosas ocasiones, tanto dentro como fuera de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con la que ha colaborado en diez de sus montajes. En esta ocasión *La entretenida* aprovecha su experiencia como asesor de verso, y a través de la entrevista que hemos mantenido con él nos cuenta su trabajo con la directora de escena y los actores de este montaje.

Cuéntanos, Paco, crees que cada autor clásico tiene un estilo distinto de versificación?

Evidentemente, sí. Cada autor, si es grande, es diferente y tiene su propio estilo, no sólo a la hora de versificar, sino también en el planteamiento mismo del carácter y dibujo de los personajes. En Cervantes, que es el autor que nos ocupa, me llama especialmente la atención su clara intención de diferenciar los personajes nobles de los plebeyos a través del habla. Hay en él, por lo tanto, una pretensión de cierto naturalismo y un afán de verosimilitud cuando nos da el estatus social del personaje a través de un lenguaje más culto u otro más popular, o directamente vulgar. Es también curioso ver cómo Cervantes no parece tener ningún reparo en hacer que los criados y personajes plebeyos hablen a veces en versos de arte mayor, cosa bastante impensable dentro de la preceptiva de Lope y su *Arte nuevo*. Por ejemplo, uno de los momentos

más cómicos de la obra es sin duda aquél en el que los criados se ponen a representar una especie de entremés ante sus señores; pues bien, esta acción se inicia en versos endecasílabos, tipo de verso éste que Lope reservaría para asuntos más serios y graves, o incluso trascendentes, y pondría siempre en boca de personajes nobles. Pero está claro que nuestro autor no sigue las pautas del Fénix de los Ingenios, y se atiene a criterios propios. Valdría la pena señalar también, siguiendo con este espíritu democratizador que alienta a Don Miguel en su defensa de los personajes más humildes socialmente, otro hecho significativo: su particular empleo del soneto. El soneto supone siempre un momento de reflexión y de toma de conciencia de un personaje, (que en Lope siempre es noble), donde da cuenta de su situación emocional y vital, a través de un lenguaje de un nivel elevado, rico en metáforas y cultismos. Cervantes no tiene reparo en emplearlo en boca de criados, fórmula que en Lope estaría totalmente vetada; con todo, hay que decir que son dos sonetos diferenciados muy claramente por el autor, en contenido y forma, de los que recitan los personajes nobles. El primero de ellos está puesto en boca de Torrente, y no se dice en continuidad, sino que se presenta intercalado e interrumpido por las intervenciones de los otros personajes, que a su vez se expresan en redondillas, en una escena, a modo de gran *concertante* ope-



rístico, con varias voces solistas, y donde lógicamente, el *efecto soneto* queda difuminado, perdiendo su carácter de monólogo interior y privado. El segundo soneto, puesto en boca de Ocaña al final de la segunda jornada, aunque sí reúne las características típicas de la estrofa, tiene la particularidad de ser de pie quebrado, es decir, se omite en general la última sílaba de los dos hemistiquios de cada verso, efecto éste de claro sabor popular y al que Cervantes parecía tener bastante afición, ya que encontramos otros ejemplos de ello en otras obras suyas, *El Quijote*, sin ir más lejos.

Y el que la pieza tenga distinto carácter, que sea una comedia o un drama, ¿piensas que puede modificar la manera de decir el texto?

Creo que esto influye decisivamente, porque lógicamente un drama y una comedia se abordan desde perspectivas distintas, y el texto se dice de una manera o de otra, aparte de que también es verdad que el autor escribe diferente según el carácter que tenga la pieza. Si cogemos una comedia de Lope, de las de enredo o de capa y espada, desenvueltas y desenfadadas, vemos que la manera en que hablan los personajes en ella no es la misma que en un drama, o en una tragedia con un gran peso específico, es cierto; Lope de Vega lo marca perfectamente en su *Arte nuevo de hacer comedias*. Pero pienso que eso entraría ya en el plano de

la interpretación, donde el asesor de verso no debe meterse porque le corresponde plenamente al director de escena. La nota de interpretación, siempre que tengo que recurrir a dársela a un actor, ha de estar apoyada en lo que haya dicho antes el director; en otro caso yo me mantengo en el texto puro y duro, sin intervenir en el proceso interpretativo.

¿Consideras que la clave del cometido del asesor de verso en el montaje es relacionar el texto del autor con el criterio del director de escena? ¿O hay alguna otra cosa que lo explique, que sea como la piedra angular de tu trabajo?...

El asesor de verso tiene que conseguir que los actores, en la medida de lo posible, digan el texto como debe decirse, justificado al mismo tiempo con arreglo a lo que el director les está indicando. Muchas veces un actor me dice que en un momento dado un verso agudo no le viene cómodo en el discurso, y que la lógica del pensamiento le lleva a hacer un encabalgamiento... Claro, así es, a veces lo que nos manda la métrica va completamente contra lo que nos pide el cuerpo y contra lo que nos pide la cabeza, y nos lo pide de forma continuada, porque estamos acostumbrados a hablar en prosa y no en verso. Entonces, ¿en qué hay que apoyarse? Pues en los acentos propios del verso. Los octosílabos tienen una acentuación que, marcada correctamente, va dando una determinada medida, como

un metrónomo que sonara al que uno debiera ajustarse; el oído se hace a esa especie de medida, de ritmo, de pulsaciones que va teniendo el texto, que son precisamente las marcadas por los acentos. Si respetamos la acentuación a la hora de hablar, se oye esa pulsación, la pauta marcada por el metrónomo interior. Si por el contrario, prosificamos el verso al decirlo y nos saltamos esa medida, se pierde el ritmo interno, el oído percibe el discurso como algo extraño y se encuentra incómodo, una vez acostumbrado a ese latido, a esas ocho sílabas que tienen que sonar siempre. Yo pienso que es un poco como la música: la palabra en música, o la música en palabras. En verso esa música tiene que estar, porque la emoción está y el sentido de lo que se quiere decir también; ese verso entonces tendrá melodía, y para canalizar el sentido de lo que se quiere decir habrá que cantar esa melodía, (cantar en el buen sentido, por supuesto), como cantamos la prosa aunque no nos demos cuenta. Cuando le digo a los actores “sube esta coma” o “baja el punto”, es porque esa frase se entenderá mucho mejor si lo hacen así.

A veces me cuesta que se entienda esto, complicado quizá, pero tan bonito cuando se hace bien, porque los textos del Siglo de Oro están muy bien escritos y pueden sonar magníficamente; nuestros dramaturgos eran grandes poetas. Claro, decir el verso es difícil porque es un ejercicio que muchas veces va contra la naturaleza lógica del pensamiento y por eso cuesta. Pero ahí está el arte precisamente,

y en el arte nada hay fácil o, ¿es que es fácil escribir un libro, pintar un cuadro, esculpir una figura en mármol? ¡Claro que no es fácil, si lo fuera todos seríamos genios! El arte y la excelencia en el arte está en saber superar las dificultades con mérito, y el que hacerlo parezca fácil sin serlo en absoluto; lo que mostramos es la punta del iceberg de un montón de horas de trabajo y de esfuerzo, aparentemente sencillo pero de una dificultad extrema.

¿Cómo trabajas con los actores, Paco?

Primero se ha leído el texto en común, y luego tanto la directora como yo hemos ido trabajando las escenas y las partes individuales con los actores. En este caso lo hemos hecho así de acuerdo con su criterio, que ha marcado la pauta de interpretación primero para luego tener en cuenta lo que pide la métrica, y así el actor pueda hacer su papel conforme a lo que el asesor va marcando. Los actores y yo hemos tenido siempre el texto delante; de esta forma ellos van viendo lo que decimos y lo pueden ir anotando, haciéndose su propia composición de lugar, su partitura. Esas estructuras que marcamos tienen que ir quedándose grabadas.

¿Por qué crees que desazona tanto el no entender bien el texto en un espectáculo teatral?

El espectador entra en la sala para que le cuenten una historia, y sucede que no la entiende; yo pienso que se tiene que sentir un poco estafado, tanto si escucha prosa como si escucha verso. El

teatro tiene que ser comunicación; no conseguir comunicar es un fracaso, y el mayor fracaso posible para el teatro es que el público salga sin entender lo que ha visto. Puede ser que la función no le haya gustado o que le haya entusiasmado o que le haya irritado, pero siempre tiene que salir habiéndola entendido. De la misma forma, el verso está escrito para que se entienda, aunque mucha gente crea que no es así; los autores escribían para eso, y Lope de Vega era entendido en su época, cuando la gente tenía todavía menos cultura que ahora, aunque tenía más tradición y estaban mucho más acostumbrados al teatro en verso de lo que estamos hoy. Ahora se supone que vivimos en el mundo de las comunicaciones, de Internet, pero no es el mundo de la Cultura, por muy bien comunicados que estemos...

¿Qué ha sido para tí lo más gratificante y lo más difícil de este montaje?

Si tenemos en cuenta que el verso es una convención, y que como tal funciona con arreglo a una serie de elementos y reglas que se combinan de forma estricta, que los actores no pueden eludir; que tienen que tener en cuenta el ritmo de cada verso con sus correspondientes acentos, el número de sílabas del mismo, la rima, el tipo de estrofa, todo ello dirigido por los vectores de sentido que originarán la inflexión tonal, que canalice el concepto o idea de lo que se quiere expresar mediante una correcta prosodia, que nos dará la música de esas palabras; todo ello nos descubrirá que ese lenguaje, pese

a ser artificio y convención, o precisamente por eso, encierra belleza y arte, en suma, ya que se trata de la más elevada forma del arte de la palabra. Y si yo con mi trabajo aportó mi pequeño granito de arena para que todo esto se materialice en el de los actores de manera que parezca que surge en ellos de manera natural y espontánea, (lo cual supone también una gran técnica por su parte, requerida por cualquier manifestación artística que suponga el manejo diestro de una convención o artificio, y siempre pongo el ejemplo de la ópera), si se produce este pequeño milagro y yo he colaborado un poquito en ello, eso ha sido, sin duda, lo más difícil. Y es lo más gratificante cuando lo disfrutas viéndolo encima de un escenario.

¿Qué le aconsejarías a los chicos jóvenes que vienen a vernos y se interesan por el mundo de la interpretación?

Básicamente que lean mucho y que comparen muchos textos, para enfrentarse al mundo de la interpretación con más herramientas y con más cultura... Y luego, si quieren formarse que vayan a alguna escuela, a ser posible oficial; y que lean mucho en voz alta también, porque eso ayuda a hablar con claridad y buena dicción, y a valorar el lenguaje. Porque el teatro clásico es más que interpretar, es el arte de la palabra, que es lo que tenemos que reivindicar por encima de todo, algo específico que no podemos ver en los macroespectáculos tan de moda.

Actividades en clase.

Propuestas



Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *La Entretenida* y alguna edición del texto de la obra de Miguel de Cervantes, proponemos reflexionar y debatir en clase sobre los aspectos relacionados a continuación, en grupo o individualmente, como preparación al espectáculo que se va a ver o después de haber asistido a la representación:

Los alumnos deberán encontrar y analizar el tema principal de *La Entretenida* y las ideas más importantes planteadas en la obra. Luego se abrirá un debate para que expongan su opinión sobre la actualidad de las situaciones y los problemas que se presentan en la comedia.

¿Cómo definirían cada uno de los personajes femeninos de la obra? ¿Crees que sus pensamientos, sus sentimientos y lo que hacen está de acuerdo? ¿Piensas que la sociedad en la que vivían les obligaba a ser así? ¿Qué normas fundamentales están siguiendo estas mujeres? ¿Varían esas normas en función de la clase social a la que pertenecen?

Se buscarán arquetipos comunes a otras comedias del Siglo de Oro que aparezcan

en los personajes de *La Entretenida*. ¿Cómo presenta el autor a los criados y a la gente plebeya?

¿Qué opinión puede merecer el final de esta comedia en comparación con otras comedias del Siglo de Oro como *La dama duende*, de Calderón, *La dama boba*, de Lope de Vega o *La celosa de sí misma*, de Tirso de Molina?

Una vez vista la función, puede hacerse un coloquio para analizar los diversos aspectos del montaje. Conviene establecer lo que a cada uno le ha gustado y lo que no acerca de la interpretación, la dirección de escena, la escenografía, el vestuario, la música y los efectos sonoros, la iluminación... ¿Se entiende bien lo que dicen los actores? ¿Está todo el mundo de

acuerdo con localizar la situación en el tiempo que ha imaginado la directora? Justificar siempre los puntos de vista.

Se leerá en clase la entrevista a la directora del montaje, Helena Pimenta. Los alumnos harán una valoración crítica de su concepto de teatro clásico, contrastando la visión de la directora con la suya propia. ¿Qué piensan los alumnos de un teatro que se dice en verso?

Cada alumno localizará el personaje de la obra que más le gustaría interpretar y le hará un seguimiento en la obra. Tomará el papel de director de escena, y pensará cómo le caracterizaría psicológicamente, y cuáles serían los rasgos principales de su forma de ser. ¿Cómo le vestiría? ¿Cómo le haría decir el verso? ¿Coincide su visión con las de la directora y la figurinista? Puede prepararse un trabajo escrito, por grupos, y comentarlo en clase.

A través de las fotos podemos fijarnos en el vestido de los personajes ¿Sirven para reflejar su clase social? ¿La figurinista ha utilizado el color del vestuario con algún significado? ¿Por qué algunos personajes cambian de ropa y otros no?

¿Prefieren los alumnos una escenografía que explique de manera realista los elementos de la escena: las paredes de una habitación, una ventana, la calle, un palacio... o más bien ayudar con la imagina-

ción a lo que sucede en el escenario? ¿Está todo el mundo de acuerdo con el escenógrafo de *La Entretenida*?

Se propondrá a cada alumno que intente actualizar la obra de Cervantes como si ocurriera ahora mismo. Tendrá que explicar cómo caracterizaría los personajes, de qué recursos escénicos se valdría, qué lenguaje dramático emplearía y cuál sería el desenlace.

¿Se respetan en esta obra las reglas de lugar, tiempo y acción? Razonar la respuesta.

Identificar y analizar los diferentes tipos de estrofas que utiliza Cervantes.



Bibliografía

ARCO, Ricardo del, *Cervantes y la farándula*. Bol. RAE, 1951, t. 31, pp. 311-330.

AVALLE ARCE, Juan Bautista, "On *La Entretenida* de Cervantes", *Modern Language Notes*, 74, 1959, pp. 418-421.

CANAVAGGIO, Jean, "Sevilla y el teatro a fines del siglo XVI: apostillas a un documento poco conocido", *El mundo del teatro español en su Siglo de oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. José M^a Ruano de la Haza. *Ottawa Hispanic Studies*, 3, Dovehouse, Ottawa, 1989, pp. 81-99.

Cervantes, en busca del perfil perdido, Espasa Calpe, Madrid, 1992, 2^a ed. aumentada y corregida.

CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1967.

CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Crítica, Barcelona, 1987.

CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de, *Obras completas*, ed. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla y San Martín, los Editores, Madrid, 1914-41.

Obras completas de Miguel de Cervantes, con estudio, prólogos y notas de Ángel Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1943.

La Entretenida, Pedro de Urdemalas, edición, introducción y notas de Luis F. Díaz Larios, PPU, Barcelona, 1998.

Ocho Comedias: La Entretenida, Pedro de Urdemalas, edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Alianza, Madrid, 1998.

La Entretenida, versión de Yolanda Pallín, colección Textos de Teatro Clásico 38, INAEM-CNTC, Madrid, 2005.

CLOSE, Anthony, “Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVII”, en J. M. Casasayas (ed.), *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 89-104.

COTARELO Y VALLEDOR, Armando, *El teatro de Cervantes*, Revista de Archivos, bibliotecas y museos, Madrid, 1915.

GARCÍA MAESTRO, Jesús, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2000.

GARCÍA MARTÍN, Manuel, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1980.

GRANJA, Agustín de la, “Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes”, en A. Close et al. (eds.), *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, pp. 225-254.

LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, “La Entretendida, parodia y teatralidad”, *Anales Cervantinos*, 24, pp. 193-206.

SALAZAR, Adolfo, *La música de Cervantes y otros ensayos*, Madrid, 1961.

SUBIRÁ, J., “Libro de danzar”, de don Baltasar de Rojas Pantoja, compuesto por el maestro Juan Antonio Jaque, *Anuario Musical*, t. V, 1950, pp. 190-198.

VV.AA. *Cervantes y el teatro*, Cuadernos de Teatro Clásico, nº 7, INAEM-CNTC, Madrid, 1992.

WARDROPPER, Bruce W., *La comedia española del Siglo de Oro*, Ariel, Barcelona, 1978.

YNDURÁIN, Francisco, *Relección de clásicos*, Prensa Española, Madrid, 1969, pp. 87-112.

ZIMIC, Stanislav: *El teatro de Cervantes*, col. “Literatura y sociedad”, Castalia, Madrid, 1992.