

## RESEÑA

Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello, eds., *El entremés y sus intérpretes. XXXVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2015*, Universidad de Castilla-La Mancha, [Cuenca], 2017, 319 pp. ISBN 9788490442661.

ILARIA RESTA (Università Roma Tre)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.327>>

A la jocosa hilaridad del microcosmos entremesil se consagraron las XXXVIII Jornadas de Almagro, celebradas entre el 9 y el 11 de julio de 2015, cuyas actas se recogen ahora en este volumen al cuidado de Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello. Las efemérides cervantinas conmemoradas con motivo de la aparición de la segunda parte del *Quijote* y, sobre todo, de las *Ocho comedias y ocho entremeses* han ocasionado un renovado interés hacia el género chico —que no menor— de la fiesta teatral barroca a tal punto que, tras unas décadas de silencio, el entremés ha vuelto a ser la estrella de un congreso enteramente dedicado a dicho tema. Y para volver a estrenarse no hubiera podido conseguir una pasarela mejor que la almagrense.

En las palabras preliminares de Felipe Pedraza se aclara la voluntad de dedicar unas jornadas al teatro breve del Siglo de Oro, y en concreto al entremés, como parte de un homenaje al Manco de Lepanto y a su teatro, desde siempre su cruz y delicia. En el afán por dejar una huella también en el universo teatral, Cervantes hizo imprimir su producción dramática, de cuyo repertorio sobresalen las piezas breves por el alcance estético y la dignidad literaria que supo trazar la pluma cervantina. No extraña, por lo tanto, que tres de las catorce contribuciones de este volumen estén dedicadas a los célebres *ocho entremeses*. Cervantes, pero no solo. Porque si es cierto que él abrió camino para la articulación de este género, posteriormente otros nombres contribuyeron a darle aliento y brío a lo largo del

Seiscientos, haciéndolo popular y patrocinando una paulatina emancipación de la comedia, frente a la que desde siempre ha sido un subalterno. Piénsese, a tal propósito, en la copiosa producción de Quiñones de Benavente, pero también en la vena satírica que destilan las piezas breves de Quevedo.

Sin la pretensión de abarcar el tema en su totalidad, este tomo consigue dar una buena panorámica sobre el género entremesil, de modo que la exploración del repertorio de esos escritores que más sobresalieron en este género —Cervantes, por supuesto, pero también Quevedo, Quiñones de Benavente y Calderón— se codea con el examen de sus epígonos. Con la excepción de las dos primeras contribuciones, de carácter temático, por lo demás estamos ante un parcial, aunque sin duda atractivo, recorrido por los senderos del entremés que procede según un orden cronológico, y desde el siglo XVII se extiende hasta las postrimerías del género para acabar en la centuria pasada con las relecturas entremesiles producto de la fina imaginación y la sensibilidad de Lorca.

Principiando este itinerario con las dos aportaciones de índole temática, Pedro Conde Parrado («*Burla y parodia del mundo clásico en el teatro breve español del Siglo de Oro*», pp. 17-49) ahonda en la reelaboración paródica del mundo clásico en el teatro breve aurisecular. Tras registrar unas cuarenta piezas que esbozan mitos y asuntos históricos clásicos, Conde examina sus peculiaridades. Hay por lo menos dos ejemplos paradigmáticos de teatro en el teatro —como los entremeses *El robo de Elena* y *El robo de las sabinas*—, donde la referencia clásica se engasta en una trama narrativa ajena al mito. Otro caso señalado consiste en la apropiación de versos de romances famosos: se pasa de entremeses en donde la alusión romanceril es puramente anecdótica, como en *El robo de las sabinas*, a patrones narrativos distintos que le dan al romance una preeminencia total. Se incorpora a este segundo caso *Lucrecia y Tarquino*, de Agustín Moreto, que ya María Luisa Lobato había definido un «centón de romances».¹ Señalamos también la relevancia de la poesía mitológica burlesca en el corpus de Conde con la reiteración de personajes históricos que pierden su halo heroico o trágico al ser rebajados a ridículos fantoches. De ahí que en el ya citado *Lucrecia y Tarquino*, así como en la mojiganga *Alejandro Magno*, de Cañizares, la continencia de la mujer romana encuentre una nueva justificación en su pedigüeñería.

1. *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto (II)*, Reichenberger, Kassel, 2003, p. 360.

Wolfram Aichinger, al que se debe la segunda contribución temática («San Antón en *La casa holgona* y el estatuto del entremés», pp. 51-66), profundiza en la figura de san Antonio Abad, taumaturgo medieval, y su literaturización en el contexto cómico. En una primera parte del estudio, en particular, aborda la presencia del ermitaño y su culto en un paso de Lope de Rueda, el *Paso de la carátula*, y en dos entremeses barrocos: el *Entremés de la casa holgona*, de Calderón, y el *Entremés nuevo del cochino de san Antón*, pieza del XVIII. La dimensión cómica de que la imagen del demonio se adueña en el contexto entremesil, en cambio, prima en la segunda parte de un estudio que desde el principio desvela su anhelo multidisciplinario.

Adrián J. Sáez («El retablo de Urdemalas: otra mirada a los entremeses de Cervantes», pp. 69-87) inaugura las tres contribuciones dedicadas al mundo entremesil de Cervantes con un trabajo sobre la comedia *Pedro de Urdemalas*, espécimen de la intratextualidad cervantina. Además de exteriorizar la trascendencia del entremés en su estética, esta pieza prueba la centralidad de la mezcolanza genérica que caracteriza su poética. La estructura narrativa de la comedia, de hecho, se construye al modo de una hilera entremesil, desvelando varias congruencias con sus entremeses. Más en detalle, el comienzo de la pelea rústica guarda relación con *El juez de los divorcios* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*: se trata de una conexión tan manifiesta que Sáez llegará incluso a definir el íncipit de la comedia como una «reescritura compuesta —y en orden inverso— de esta pareja de entremeses rústicos» (p. 74). El análisis, además, demuestra cómo la vinculación con estos dos entremeses se extiende incluso a la coincidencia del final abierto y metadramático que Cervantes adopta también en otras comedias suyas, como *La gran sultana* y *La entretenida*.

En el perspectivismo de los entremeses cervantinos enfoca su examen María Ortega Máñez («De la creación de perspectivas en los entremeses de Cervantes», pp. 89-101) a partir de dos elementos: la idea de figura y la creación de profundidad que ponen de manifiesto la complejidad de su teatro frente a la tradición. Especialmente en *El juez de los divorcios* cada figura se hace portavoz de un punto de vista sobre una determinada situación vivida —como, por ejemplo, la vida matrimonial— restituyendo a los espectadores otras tantas facetas de esta. Asimismo, se insiste en el uso de dispositivos escénicos para la aparición y desaparición de personajes. El consecuente resultado fabrica un multiperspectivismo que nos da la cifra de una realidad polifacética y cambiante, dotando a obras como *El retablo de las maravillas* de «una profundidad vertiginosa» (p. 99).

Esperanza Rivera Salmerón («Entre Sansones y Bártulos: las armas y las letras en los entremeses cervantinos», pp. 103-117) analiza tres entremeses cervantinos —a saber, *El juez de los divorcios*, *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *La guarda cuidadosa*— a partir del prisma de armas y letras. El análisis de algunas secuencias revela cómo el discurso de las armas y las letras se entremete en el ámbito entremesil con un propósito crítico: los personajes transmiten un mensaje que va más allá de la risa para desvelar una crisis de valores. Es la pérdida de heroicidad de las armas y de honestidad de las letras, puestas en manos de figuras que se sirven de la justicia con fines propios.

Al paradigma entremesil de Quevedo apuntan las contribuciones de Ignacio Arellano y Nortan Palacio Ortiz. Arellano («Algunas notas sobre comicidad escénica en los entremeses de Quevedo», pp. 121-136) pasa revista a las piezas quevedianas ofreciendo un abanico de ejemplos en los que la comicidad brota de la representación. Es una aportación significativa dentro de la bibliografía sobre el teatro breve de Quevedo, puesto que la crítica hasta ahora ha ahondado especialmente en la proverbial agudeza lingüística como resorte cómico principal que prima frente a la acción dramática. Arellano, en cambio, demuestra cómo el lenguaje interactúa con los signos propiamente escénicos: aspectos paralingüísticos, gestualidad, movimientos mecanizados, presencia de objetos con función cómica, atuendo. Este conjunto contribuye a la creación de una estética de las *figuras*. Finalmente, también la metatextualidad se identifica como un elemento cómico de que Quevedo se sirve —como en *La ropavejera*— con tal de amplificar la jocosidad rompiendo la ilusión escénica.

En la línea investigativa que aborda la comicidad entremesil quevediana también se incorpora el trabajo de Nortan Palacio Ortiz («Recursos humorísticos estructurales en los entremeses de Quevedo. Notas a pie de actor», pp. 137-159), cuyo propósito declarado es el de «contextualizar a Quevedo desde el escenario» (p. 137). Se apunta a resortes como la repetición de situaciones cómicas, aspecto este de por sí no propiamente original, ya que está heredado de la *commedia dell'arte*. La mecanización situacional se une a la reiteración verbal, connotada por la repetición de frases y de guiños metateatrales al público; a estos añádanse las estrategias de índole temática, como la persistencia del engaño, la inserción de visiones paranormales o las riñas femeninas en el escenario. Estos elementos paródicos se combinan con los más marcadamente lingüísticos, cimiento de la estética quevediana. La propuesta de un estudio de la comicidad entremesil de Quevedo desde el

punto de vista actoral lleva a Palacio Ortiz a considerar, finalmente, la necesidad de restaurar en el escenario la risa quevediana adoptando el método biomecánico de Meyerhold, en el que confluyen la acción humana con la mecanización propia de las marionetas.

Al más afamado y prolífico productor de entremeses del xvii, Quiñones de Benavente, dirige su mirada Abraham Madroñal («Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses. Estado actual y prospectiva», pp. 163-175) proponiendo un estado actualizado de su bibliografía a fin de rescatar al «monarca de los entremeses» (p. 165). Madroñal bosqueja un panorama sin duda floreciente por lo que concierne a los estudios acerca del teatro breve de Quiñones que, desde los primeros abordajes de Asensio, Bergman y Buendía, han ido incrementándose: piénsese tan solo en la publicación de su obra cumbre, la *Jocoseria*, editada en 2001.<sup>2</sup> Los avances investigativos han permitido descubrir nuevas piezas, o devolver otras a Quiñones tras haber sido atribuidas durante tiempo a otros dramaturgos. Añádase a esto la multiplicación de antologías de teatro breve que acogen en su seno obras benaventinas, así como las nuevas fronteras digitales que han permitido agilizar el acceso a dramaturgos como Quiñones. Además de las ya conocidas, como DICAT y *Manos teatrales*, Madroñal lanza la noticia de una nueva base de datos CATENTR, todavía inaccesible.

Incluso Beatriz Brito Brito («Del romance al entremés: huellas de un famoso ladrón llamado Moro Hueco», pp. 199-217) apunta al teatro breve de Quiñones, en especial, al *Entremés de los ladrones, y Moro Hueco, y la parida*, por la presencia de un personaje, Moro Hueco, cuyas huellas literarias va persiguiendo la investigadora. Se trata de un pícaro folclórico que alcanza renombre a lo largo del xvi, a la par del más célebre Escarramán, e, igual que para este, del ámbito de la oralidad su fama pasa al de la ficción literaria. Brito ha detectado, de momento, cuatro romances de pliego de cordel, escritos por Simón Herrero, además del mencionado entremés de Quiñones que testimonian la presencia de Moro Hueco. A través de un detenido examen de algunas escenas de la pieza, la estudiosa da muestra de la técnica de Quiñones en la adaptación escénica de este popular personaje del hampa.

Siguiendo de manera cronológica este itinerario entremesil, nos desplazamos a la escritura calderoniana con Alejandra Ulla Lorenzo («La fortuna editorial de los

---

2. Luis Quiñones de Benavente, *Jocoseria*, eds. I. Arellano, J.M. Escudero y A. Madroñal, Iberoamericana, Madrid, 2001.

entremeses de Calderón», pp. 177-198), quien escudriña la recepción póstuma de su teatro breve. En la época contemporánea, los estudios de las últimas décadas del siglo XX han inaugurado un filón crítico que ha ido enriqueciéndose a tal punto que contamos actualmente con un conjunto de treinta y seis entremeses de autoría calderoniana frente a los «cien sainetes varios» mencionados por Vera Tassis.<sup>3</sup> Con respecto a las ediciones antiguas, 1642 es la fecha *a quo* que delimita la primera aparición de sus textos breves, quizás al hilo del creciente éxito que los entremeses estaban cosechando por ese entonces. Sin embargo, el triunfo del corpus entremesil calderoniano tuvo vida corta: ya en la centuria siguiente esta producción merma transmitiéndose en gran medida en formato suelto.

Por su parte, se interesan por las postrimerías del género entremesil Juan Manuel Escudero y Epicteto Díaz. Escudero («Epígonos entremesiles calderonianos. Innovación, continuismo y crítica en los entremeses de Zamora», pp. 221-243) investiga la perspectiva estética de Antonio de Zamora, autor que, pese a profesarse continuador de los preceptos fijados por Calderón, persigue las huellas de la tradición entremesil en un «delicado equilibrio entre innovación y continuismo» (p. 223). Entre los elementos innovativos, Escudero detecta, verbigracia, en el entremés *La guitarra*, escrito en 1688, el uso de los diversos tañidos de este instrumento para producir distintos efectos en los oyentes. Otro matiz original se halla en el cultivo de acciones anecdotásicas afincadas en elementos intrahistóricos. Es emblemático el caso del *Entremés para las fiestas reales*, que Zamora evidentemente escribe con relación a la llegada de Mariana de Neoburgo, prometida de Carlos II. En otras ocasiones, la anécdota intrahistórica le permite a Zamora literaturizar, y en cierto modo mitificar, figuras pertenecientes al acervo popular, como la vendedora de cáñamo de la plaza de Santa Cruz en Madrid, personaje histórico que protagoniza *La cañamona*.

Epicteto Díaz («La tradición entremesil y el teatro de Torres Villarroel», pp. 245-256), por su parte, encamina su estudio hacia la producción teatral de Diego de Torres Villarroel, cuyas obras han de ubicarse en la fase menguante del entremés que, posteriormente, cederá el paso al sainete de Ramón de la Cruz. Estudios recientes han recalificado la escritura dramatúrgica de Torres Villarroel y han señalado la continuidad con la estética barroca como un componente primordial de su

3. Pedro Calderón de la Barca, *Verdadera quinta parte de comedias*, ed. J. Ruano de la Haza, Biblioteca Castro, Madrid, 2010, p. 14.

teatro breve.<sup>4</sup> Díaz, por su parte, subraya cómo en este substrato barroco se interponen de vez en cuando elementos de creatividad que no permiten «calificarle de mero continuador» (p. 248). En particular, entremeses como la *Introducción para romper la cortina*, o bien el *Fin de fiesta*, destacan por su carácter marcadamente metateatral con el autorretrato del autor en la escena.

Cierra este viaje entremesil la última contribución, a cargo de Javier Huerta Calvo, sobre la recepción lorquiana del género chico de Cervantes («Lecturas lorquianas del entremés cervantino», pp. 259-284). Las piezas breves cervantinas constituyeron un punto firme para Lorca, ya que su comicidad hubiera podido «compensar las obras más serias y trágicas de su repertorio» (p. 281). La atención de Huerta Calvo se dirige especialmente a los entremeses representados en la primera salida de La Barraca en 1932: *La guarda cuidadosa*, *La cueva de Salamanca* y *Los dos habladores*, además de *El retablo de las maravillas*. La lectura lorquiana mantuvo inalterado el texto en sí —por la incontrovertible contrariedad de Lorca a la idea de adaptación textual— apuntando más bien a una puesta en escena que enfatizara la construcción grotesca gracias al movimiento de los actores, el maquillaje, la escenografía y los números musicales.

El tomo se cierra con un breve apéndice que incluye las crónicas de los coloquios sobre dos representaciones que tuvieron lugar durante las Jornadas —el *Enrique VIII y la cisma de Inglaterra*, a cargo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y *Mujeres y criados*, de Lope de Vega, por la compañía Rakatá— y la presentación de las *Actas de las XXXVI Jornadas de Almagro* y de los últimos números de las colecciones «Textos de Teatro Clásico» (71-73) y «Cuadernos pedagógicos» (49-51). Con esto se acaba un volumen que da muestra de la vitalidad de una tipología teatral que, pese a su brevedad, poco tiene de “menor”, término despectivo con que durante mucho tiempo ha sido calificada, etiquetándola como un subproducto del espectáculo barroco. Este recorrido, en cambio, acredita la heterogeneidad de un género hacia el que todavía el mundo académico vuelve su mirada con el afán de desempolvar un repertorio extenso de piezas que revelan la multifacética y divertida cara de la comicidad barroca.

---

4. Véase Josep Sala-Valldaura, «Talía juguetona: el teatro de Torres Villarroel», *Revista de Literatura*, LXI 122 (1999), pp. 427-447.