

## EL TEATRO CERVANTINO EN LA CRÍTICA Y LA ESCENA MODERNAS<sup>1</sup>

Aurelio González  
El Colegio de México

**PALABRAS CLAVE:** MIGUEL DE CERVANTES, COMEDIA, ESPACIALIDAD, ESCENIFICACIÓN, ENTREMESSES

Es indudable que la presencia de la producción teatral cervantina en la escena moderna se ha visto condicionada, en buena medida, por los planteamientos de la crítica académica que durante mucho tiempo no le ha sido muy favorable, al grado que podemos documentar más espectáculos escénicos basados en *El Quijote* que representaciones de alguna de las obras teatrales, incluso adaptaciones de algunas de las novelas ejemplares como *Rinconete y Cortadillo* o *El celoso extremeño* se han llevado a las tablas con menos reticencia crítica. Como ya he comentado en otro lugar (“Dramaturgia”), la primera limitación que se le pone a las comedias, y que ha sido un lugar común entre los estudiosos, es el atribuir a las obras teatrales de Cervantes una técnica y estructura narrativas, atribución que por lo general se considera como un defecto que desmerece el valor dramático de dichas obras.

En este sentido, y solamente por dar algunos ejemplos, podemos mencionar la opinión de uno de los investigadores más antiguos del teatro cervantino, Cotarelo y Valledor: “Las comedias de Cervantes más se parecen a una novela dialogada que a lo que ahora se llama obra dramática” (49); este tipo de opiniones no es privativo del ámbito hispánico, estudiosos de otras culturas como Entwistle han opinado: “His

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo fue leída en el Coloquio Cervantino realizado en la ciudad de Guanajuato en noviembre de 2000.

mind was that of a novelist [...] he saw no essential difference between a play and a short story” (63); incluso grandes especialistas de nuestros días en la obra teatral cervantina como Stanislav Zimic consideran que “Cervantes, en efecto, no parece satisfacerse con la mera presentación de la acción dramática. Se observa en él una constante tendencia a novelarla” (“Sobre la técnica” 507) y Joaquín Casaldueiro, quien ha revisado toda la producción cervantina buscando su sentido y forma identifica la nueva estética de la comedia cervantina en la estructura del *Quijote* de 1615 (208).

En general se podría decir que buena parte de los estudiosos cervantinos han tenido una actitud prejuiciada o negativa hacia el teatro de Cervantes. Sin embargo, hay que hacer notar que desde hace unos años se han realizado estudios de amplia envergadura que tratan de revisar el teatro del autor del *Quijote* desde nuevas perspectivas y sobre todo sin prejuicios. En este sentido destacan, con distintos puntos de vista, especialmente algunos libros que reúnen visiones de conjunto de toda la obra cervantina: en 1966 el de Casaldueiro (*Sentido y forma del teatro de Cervantes*), en 1977 la magna obra de Canavaggio (*Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*) y hace pocos años, en 1992, la revisión innovadora de muchos planteamientos anteriores hecha por Stanislav Zimic (*El teatro de Cervantes*).

Sin embargo, teniendo presente las opiniones anteriores nos encontramos con una paradoja pues al hablar de la prosa cervantina también es un lugar común el hacer notar la gran teatralidad de ésta. Este lugar común se inicia ya con Avellaneda quien en la primera línea del prólogo de su *Quijote* apócrifo dice: “Como casi es comedia toda la historia de don Quixote de la Mancha, no puede ni deve yr sin prólogo” (7) manejando los dos sentidos de “comedia” esto es como cómico y como teatral.

Este tipo de afirmaciones se repetirá en multitud de ocasiones. Por ejemplo, José Ortega y Gasset, pensador y profundo conocedor del *Quijote*, dijo: “De querer ser a creer que se es ya, va la distancia de lo trágico a lo cómico [...] Esto acontece con Don Quijote cuando, no contento con afirmar su voluntad de la aventura, se obstina en creerse aventurero. La novela inmortal está a pique de convertirse simplemente en comedia” (142).

Por su parte, otro gran estudioso de la literatura hispánica, Dámaso Alonso, ha dicho:

Son escasas en el *Quijote* las acotaciones del propio Cervantes, las veces en que el autor trata de comentar las reacciones psicológicas de sus personajes. Unid las

observaciones sobre la actuación y los actores y la representación en un escenario, base de la teatralidad, que hace, por ejemplo, en comedias como *El rufián dichoso*.

Pero por otra parte no es fácil determinar cuál es el concepto teatral de nuestro autor, ya que para empezar no resulta muy útil el acudir a los planteamientos teóricos que sobre el teatro hizo el propio Cervantes,<sup>2</sup> pues, como dice Marrast, “Cervantes trató de fijar una teoría de la comedia, pero [...] esta teoría fue muy variable” (Introducción 15);<sup>3</sup> o Juliá: “Nuestro novelista teorizó en varias ocasiones sobre la dramaturgia y nunca repitió los conceptos con igualdad absoluta” (357).

Una posible respuesta a estos problemas y ambigüedades nos la ofrece la concepción que tiene Canavaggio del teatro de Cervantes como producto de una dramaturgia experimental que reelabora formas y técnicas sin cesar (*Cervantès* 448).<sup>4</sup> Por otra parte, también es útil la consideración de la dramaturgia cervantina como una expresión más de la estética barroca, aunque sin llegar a la rigidez que propone Casaldueiro al querer interpretarla como una obra absolutamente impregnada de religiosidad contrarreformista.

Otro de los problemas que se presenta al estudiar las comedias cervantinas, además de la crítica tan negativa que han tenido, es, salvo pocas excepciones, la escasa aceptación que tuvieron en los medios teatrales, no olvidemos que, por ejemplo, *La gran sultana* apenas logró verse en los escenarios en 1992, a casi 400 años de su publicación en 1615. En este sentido, el subtítulo “Nunca representados” que aparece en dicha edición, casi podría considerarse como profético.

Además, algunas obras en particular como *El rufián dichoso*, por ejemplo, han sido bastante maltratadas por la crítica. Como ejemplo baste citar la lapidaria y gratuita opinión de Schevill y Bonilla sobre los últimos dos actos de esta comedia: “parece haber dormitado en ellos hasta lo increíble, la inspiración aludida [la que está presente en su opinión en el primer acto] puesto que carecen de originalidad y de arte” (123-124).

Esta opinión es exagerada, ya que los críticos en cuestión no parecen haberse acercado a la obra desde la perspectiva que requiere el tipo de comedia de que se trata,

<sup>2</sup> Para los planteamientos cervantinos acerca del teatro puede verse el *Quijote* (I, 48), el Prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, y el diálogo entre Curiosidad y Comedia en la segunda jornada de *El rufián dichoso*.

<sup>3</sup> En su obra más extensa sobre Cervantes como dramaturgo, Marrast había dicho a este respecto: “Théoricien, il s’empêtré dans ses formules; auteur, il reste prisonnier de ses scrupules” (22).

<sup>4</sup> Esta idea ya está esbozada de alguna forma por Bruce Wardropper en algunos de sus trabajos (“Cervantes” 217-221; “Las comedias” 156).

y desde luego no alcanzan a percibir la creatividad dramática de Cervantes con respecto a la historia misma que cuenta y al género, así como tampoco han considerado la técnica de representación. Cervantes en ésta, y en las otras “comedias famosas”, parece que en un sentido acepta los presupuestos de la “comedia nueva” lopesca, pero mantiene elementos de la antigua preceptiva dramática de la que él fue exponente y a todo le da una intención experimental o revolucionaria. Lo cual justificaría el que Cervantes se acercara en su colección última de obras teatrales a diversos tipos de comedias, entre ellos la de santos.

Como contrapeso de dicha opinión, Edward Nagy, editor reciente de esta obra, opina que Cervantes “en *El rufián dichoso* crea una de las mejores comedias religiosas del teatro español, con una gradual ascensión [de Lugo] desde el hampa hasta la perfección espiritual” (15).

Una visión más sólida de las verdaderas intensiones dramáticas de Cervantes la encontramos en el estudio reciente de Stanislav Zimic sobre esta comedia (“Sobre el arte dramático de Cervantes” 87-101) cervantina en el que revisa acertadamente las principales ideas rectoras.

A propósito de otra obra, *El laberinto de amor*, la cual es, en opinión generalmente aceptada desde Schevill y Bonilla, una reelaboración de *La confusa*, de la cual Cervantes afirmaba “con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores” (Gaos 183), buena parte de la crítica moderna no comparte la opinión cervantina. Por ejemplo Sevilla Arroyo y Rey Hazas, editores del teatro completo de Cervantes, opinan de manera muy distinta y afirman que se trata de “una burda amalgama de lances tan inverosímiles como mal hilvanados entre sí, donde se entrecruzan cuando menos tres intrigas amorosas (Dagoberto–Rosamira, Manfredo–Julia, Anastasio–Porcia) (457);<sup>5</sup> por su parte Yndurain dice que “Cervantes ha forzado la complicación hasta límites que rebasan lo tolerable” (xi). En este sentido coincide con Cotarelo y Valledor quien dice que: “el entrecruzamiento y abundancia de sucesos amorosos enmarañan la acción hasta lo indecible” (402). Otros estudiosos como Marrast lo más que pueden comentar, englobando varias comedias de Cervantes, es que “[...] sont laborieusement écrites, et leur intére’t est assez faible. *El laberinto de amor* en particulier” (23).

Desde otra perspectiva Stanislav Zimic considera a propósito de *El laberinto de amor* que:

---

<sup>5</sup> Con esta escasa valoración, los editores del teatro cervantino la equiparan a *La casa de los celos*.

Todas estas opiniones resultan muy irónicas pues, según lo sugiere ya el título de la obra, Cervantes se propuso crear específicamente situaciones que fuesen laberínticas para los personajes, porque ellos mismos las han creado, y que de ser tales impresionasen de ese modo al lector. (*El teatro de Cervantes* 219)<sup>6</sup>

Jean Canavaggio, con su habitual agudeza y precisión, considera que se trata de una “confusion ordonnée” (*Cervantès dramaturge* 115) de una historia conocida. Por otra parte, Cotarelo y Valledor, aunque reconociéndole méritos incluso poéticos a la obra, piensa que:

A ninguna como a esta comedia podría aplicársele el calificativo de “novela dialogada”; los sucesos que refiere, la manera de conducir el asunto y su complejidad, más son propios del relato objetivo que de la poesía de acción que caracteriza la comedia. (461)

Estas opiniones tan disímbolas por un lado pueden sugerir que se trata de una obra cervantina posiblemente más próxima a una preceptiva dramática anterior ya rebasada y, aunque después haya sido revisada, el resultado bien puede haber sido fallido por ser un texto inconsistente o híbrido. Sin embargo, el análisis del manejo del espacio dramático en esta obra nos ha llevado a considerar que su tratamiento es coherente y puede más bien ser una propuesta dramática de un género bajo una parodia de los usos de la comedia nueva lopesca (González “Espacio” 735-740).

Si revisamos el panorama<sup>7</sup> que ofrece la puesta en escena de las obras cervantinas, desde luego sin pretender que esta revisión sea exhaustiva ni en el tiempo ni en el espacio, pues básicamente nos referiremos a montajes realizados en España, Francia, México, Estados Unidos y algún otro país, nos encontramos con la siguiente situación:

<sup>6</sup> No puede dejar de llamarnos la atención la consideración que hace Zimic al definir al público como lector más que como público espectador olvidando que la construcción del texto Cervantes la ha hecho tomando en cuenta un espectador, no un lector.

<sup>7</sup> Son trabajos fundamentales que han servido de base para esta revisión los artículos de Manuel Muñoz Carabantes “El teatro de Cervantes” y “Cincuenta años”.

Lo primero que hay que señalar es que indudablemente son los entremeses las obras que mejor aceptación han tenido en el momento de ser llevadas a la escena, y decir contemporánea es casi una obviedad, pues las comedias y los entremeses en su tiempo no conocieron las glorias del escenario, aunque en el caso de los entremeses sí sabemos que fueron muy leídos e influyeron en autores de la época. Por ejemplo, es clara la relación de dos entremeses de Quiñones de Benavente con otros dos de Cervantes: *Los alcaldes encontrados* con *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El retablo de las maravillas* con el cervantino del mismo nombre, también *El Dragoncillo* de Calderón y *El astrólogo fingido* de Bances Candamo son deudores del entremés de *La cueva de Salamanca* (Castilla 37).

Pero la influencia de estas pequeñas obras no se limita a 105 autores del género entremesil y del periodo de los Siglos de Oro, también es importante su influencia en autores contemporáneos. Por ejemplo sabemos que *Los entremeses* fueron traducidos y representados a principios del siglo xx en Rusia por Ostrovsky. Y también es clara la influencia de los entremeses de Cervantes en las obras en un acto de Bertolt Brecht: los *Einakter*, en especial en la *Boda pequeño burguesa* muy relacionada con *El rufián viudo*, pero también *Lux in tenebris*, *Exorcismo* y *La redada*. La relación va más allá de coincidencias temáticas, se trata de un verdadero trabajo de análisis del contenido escénico de los entremeses que Brecht asimila y utiliza en fábulas completamente nuevas, como bien ha mostrado Canavaggio (“Brecht, lector” 1023-1030).

Otro destacado autor en el cual son evidentes las huellas de la lectura y comprensión de los entremeses cervantinos es Valle-Inclán. El lenguaje humorístico barroco de Cervantes es claro antecedente de la visión teatral esperpéntica, también apoyada en el lenguaje, de Valle-Inclán. Por ejemplo, es muy difícil no relacionar los lamentos de Julepe ante su mujer muerta en *La rosa de papel*, con los elogios fúnebres a propósito de la difunta Periconna de *El rufián viudo*.

Otras influencias directas las tenemos en el *Nuevo retablo de las maravillas*, de Rafliel Dieste, obra propagandista del bando nacional durante la Guerra Civil española, cuya frente evidente es *El retablo de las maravillas*. También usó dicho entremés el escritor republicano Manuel Altolaguirre para su *El filtro de las maravillas*. En la década de 1960, Lauro Olmo, desde una perspectiva neorrealista muy interesante escribe su *Retablo de las maravillas y ¡olé!* Una última recreación entremesil se debe a José María Rodríguez Méndez con la obra *Puesto el pie en el estribo...* en la que Cervantes dialoga con sus creaciones, algunas de ellas derivadas de entremeses (Huerta 38).

Por otra parte en el estudio de los entremeses de Cervantes, desde una perspectiva general y de puesta en escena, hay que destacar varios aspectos importantes, ya que su representación ha llegado a tener significados culturales muy destacados. En primer lugar habría que recordar la representación en la ciudad de Guanajuato, México, de los “entremeses cervantinos” iniciada hace varias décadas, concretamente en 1952, por el maestro Enrique Ruelas con el teatro universitario, como espectáculo callejero que generó, con el paso del tiempo, una asociación indisoluble del nombre de la ciudad con los entremeses y posteriormente un evento cultural de primera magnitud para México, el que tal vez es su festival cultural y artístico internacional más importante: el llamado Festival Cervantino.

Otro hecho de singular importancia relacionado con la representación de los entremeses de Cervantes tiene que ver con el grupo “La Barraca”, fundado en 1932 por Federico García Lorca para llevar la cultura teatral a la gente de los pueblos. En el primer montaje de este legendario grupo teatral parte de las famosas misiones culturales llevadas a cabo durante el gobierno de la República española, el programa estaba formado por entremeses de Cervantes: *La cueva de Salamanca* con escenografía y vestuario de Santiago Ontañón, *La guarda cuidadosa* con decorados y vestuario de Alfonso Ponce de León, y el entremés de escuela cervantina *Los dos habladores* con los diseños escénicos y de trajes de Ramón Gaya. El estreno de este espectáculo en Burgo de Osma (Soria) iniciando un recorrido por otros pueblos sorianos y siguiendo después por pueblos de Asturias y Galicia, señalaba uno de los proyectos culturales teatrales más fascinantes de aquellos años. A propósito de los entremeses de Cervantes, García Lorca dijo: “Estas obritas son joyas en las que se nota la maestría del poeta, que trabaja con alegría y con altura, es decir, dominando el tema. Esta sensación de dominio, de caliente frialdad, la tiene Cervantes como la tiene Goethe” (41). En el montaje de “La Barraca” los entremeses atrapaban el interés del público al grado que llegaba a pedir y exigir un final más de su agrado, como sucedió en un pueblo de Soria cuando Cristina en *La guarda cuidadosa* tiene que elegir entre el soldado y el sacristán y aunque el texto pide que escoja al sacristán, la actriz tuvo que cambiar el texto y decir, ante la presión del público, que escogía al soldado para beneplácito de los espectadores.<sup>8</sup>

La puesta en escena de los entremeses cervantinos también tiene especial relevancia en la España franquista durante la década de 1940 y 1950 pues el montaje de los entremeses por parte del Teatro Español Universitario (TEU) “in-

<sup>8</sup> Anécdota recordada por Carmen García Lasgoity (García 42).

sistía en subrayar su espíritu crítico y su alcance agresivo reivindicativo de libertad intelectual” (Castilla 37) en un momento en que no se daban fácilmente estas condiciones.

Al revisar la representación de los entremeses en los últimos 70 años surgen algunos datos importantes:

Probablemente el entremés más representado sea *El retablo de las maravillas* (Castilla 141-195).<sup>9</sup> De los montajes de este entremés hay que destacar los trabajos que hizo en Francia Jean Louis Barrault a lo largo de dos décadas con *Le retable des merveilles* bajo su dirección en 1935; en la adaptación de Paul Delon, en París en 1946; en el Instituto de Estudios Hispánicos de París, en 1948, y en la adaptación de Jacques Prévert y nuevamente bajo su dirección en París en 1951. Quizá éste sea el mejor entremés cervantino e indudablemente se trata de una pequeña pieza de gran fuerza escénica e interés dramático. Otros montajes importantes de *El retablo de las maravillas* son el realizado en 1955 en la Boteler School of Warrington, en Leeds, Inglaterra y el que dirigió en 1957 Concha de Albornoz en el Mount Rolyoke College. También es importante la adaptación que hizo Francisco Bruguera para el montaje del Teatro Español de Madrid en 1964. Más recientemente destaca el montaje del grupo “Tábano”, en Madrid en 1979, por su relectura del texto cervantino. La obra en cuestión también ha sido favorita de grupos universitarios o de compañías filodramáticas, baste recordar los montajes del grupo TECA (Teatro Experimental del Centro Asturiano) realizados en la Ciudad de México en 1973 junto con el entremés *El hospital de los podridos* atribuido también en alguna ocasión a Cervantes, y en 2002 dentro del espectáculo *La gala del entremés* junto con otros entremeses, entre ellos *Los habladores*, también atribuido a Cervantes, bajo la dirección de quien esto escribe, o el del “Teatro Jacaranda” en la Muestra de Teatro Juvenil de Logroño en 1985.

*La cueva de Salamanca* ocupa el segundo lugar en popularidad y en este caso hay que recordar desde luego el montaje ya mencionado (con *La guarda cuidadosa* y *Los habladores*) por el Teatro Universitario La Barraca, dirigido por Federico García Lorca, presentado en Madrid y pueblos de Castilla en 1933, “Destacando su ambiente de imagería y juguetes populares” (Nieva 81-90). Este entremés junto con *El viejo celoso*) también fue importante en la escena francesa, en una adaptación de Guillot de Saix, con un montaje en París en 1943.

---

<sup>9</sup> Muñoz Carabantes registra 26 montajes de este entremés (“El teatro”).



En el ámbito universitario el famoso poeta del exilio español Luis Cernuda, dirigió este entremés en Mount Holyoke College, en 1950. Otros montajes importantes han sido el dirigido por Modesto Higuera, en Saabücken, Alemania, en 1955, y el que se presentó, bajo la dirección de Roberto Sánchez, en la Universidad de Wisconsin, en 1956. Son memorables las presentaciones en las décadas de 1960 y 1970 por el grupo mexicano de “Los cómicos de la lengua”, en México y España. Entre los montajes más recientes están los del grupo “Mascarat Teatre”, en Valencia, en 1984 y el de un grupo de la Facultad de Filosofía y Letras de Universidad Nacional Autónoma de México en 1997.

*El viejo celoso* es un entremés muy socorrido como obra complementaria de muchos montajes de los dos anteriores.

Entre los montajes más importantes de *La guarda cuidadosa* (casi tan abundantes como los de las tres obras anteriores) destacan los del TEU en 1941 y 1948 (con *El retablo de las maravillas*) y en Almagro en 1955. En Madrid se representa este entremés en el Teatro del Círculo de Bellas Artes en 1958 (nuevamente con *El retablo de las maravillas*). En su exilio en México, Cipriano Rivas Cheril, quien fuera director del Teatro Español en Madrid, realiza un espléndido montaje en 1948. Y en 1971, el ya mencionado grupo “Los cómicos de la lengua”, que tuvo su sede en Querétaro, lleva su montaje por distintas ciudades de México y España.

De *El juez de los divorcios* destaca la puesta en escena (con *El retablo de las maravillas*), llevada a cabo con la adaptación y dirección de Diego Serrano, en Toledo en 1970.

Con un número de montajes mucho menor están los entremeses restantes: *El vizcaíno fingido* (con *El retablo de las maravillas*), representado por la Compañía de Teatro Infantil, Madrid, durante la temporada 1968–1969 y como parte del espectáculo *Cervantes con bombín*, en 1979–1980; *La elección de los alcaldes de Daganzo* dirigido por César Vicente Hernando, en 1991 *El rufián viudo* en la adaptación de Enrique Ortenbach en 1959, y en el Teatro Marquina de Madrid, en 1981, dentro del espectáculo *El gusano de seda*.

Como conjunto de piezas los entremeses se han presentado con regularidad en Guanajuato bajo la forma de espectáculo callejero desde 1952; con el Teatro Estudio (Universidad Nacional de Colombia) en 1967, y con “La familia” en Querétaro en 1982.

En el año 2000 la Compañía Nacional de Teatro de España llevó al escenario del Teatro de la Comedia, en Madrid, con gran éxito de público y de la crítica, un imaginativo montaje en el que se destacaron los valores lúdicos de los entremeses y

las distintas posibilidades de escenificación. El espectáculo se intituló *Maravillas de Cervantes* y estaba integrado por los entremeses: *Los habladores* (atribuido a Cervantes), *La cueva de Salamanca*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *El viejo celoso* y *El retablo de las maravillas*. Este espectáculo fue el primer montaje de textos del teatro cómico breve del Siglo de Oro de la Compañía Nacional de Teatro Clásico de España. La adaptación fue realizada por Andrés Amorós, y la dirección estuvo a cargo de Joan Font del famoso grupo catalán *Comediants*.

Los entremeses también han sido adaptados para el cine en formas más o menos didácticas; algunos ejemplos de estas filmaciones dirigidas a estudiantes o como espectáculos de divulgación cultural son: *La guarda cuidadosa* (1965) y *Los habladores* (1965), dirección y guión de Fernando García de la Vega, para la Enciclopedia Británica/Áncora; *Los habladores* (1963), de González Vergel; *La guarda cuidadosa*, *El juez de los divorcios*, *La cueva de Salamanca* y *El retablo de las maravillas* (1983) de Marcos Reyes; *El juez de los divorcios* (1983) de Eugenio Martín, y *El retablo de las maravillas* (1985) de Gonzalo Cañas para Radio y Televisión Española.

Entre los montajes de las otras obras de teatro de Cervantes es claro que el más importante es la tragedia *Numancia*, la cual inicia su presencia en los escenarios contemporáneos con la famosa adaptación de Rafael Alberti presentada en el Madrid sitiado en 1937 por las tropas franquistas en el Teatro de la Zarzuela (con el añadido de un prólogo en verso con dos personajes de las farsas romanas: Macus y Buco). Esta adaptación fue repuesta después de la Guerra Civil, en 1943, en Montevideo, Uruguay, bajo la dirección de Margarita Xirgu. El prólogo se modificó y para ese montaje los personajes añadidos se disfrazan de Lisístrata y Cleónice.

Jean Louis Barrault también adaptó esta obra y la representó en París (1937) en un montaje muy importante en la trayectoria de esta gran figura del teatro francés contemporáneo. Años después (1965) volvería a adaptar la obra y dirigirla en el famoso Festival de Teatro de Aviñón.

Otro montaje de esta obra que hay que recordar es el realizado en el Teatro Romano de Sagunto en 1948. La adaptación de la obra fue de Francisco Sánchez Castañer, la música se debió al destacado compositor Joaquín Rodrigo: *Danza ritual de los tristes augurios*, y la representación estuvo a cargo de alumnos de la Universidad de Valencia. El montaje se aprovechó para una lectura política de la ciudad sitiada y la prensa la relacionó con la España aislada política y comercialmente por los países occidentales de la posguerra por su relación previa con las fuerzas fascistas.

En 1956 la Compañía “Lope de Vega”, bajo la dirección de José Tamayo, representó una adaptación de *La destrucción de Numancia* realizada por Nicolás González Ruiz en la iglesia de Santa María en Alcalá de Henares.

Otros montajes destacados de esta obra cervantina realizados en Francia son el de la adaptación de Jean Lagénie, dirigida por el propio adaptador y Raymond Paquet, presentada en el Festival de Arte Dramático de Sarlat en 1952, 1953 y 1955. También hay que recordar por su interés la adaptación de Alphonse Royer, presentada en París en 1957; y, finalmente, la adaptación hecha por Robert Marrast, autor de un estudio pionero dedicado al teatro cervantino, dirigida por André Raybaz, presentada en el Teatro de Burdeos en 1958. En esos años también se tienen noticias que *Numancia* se montó en el Teatro Regional de Orán.

Con la dirección de Miguel Narros *Numancia* se representó en el Teatro Español de Madrid durante la temporada 1966–1967 con música del compositor vanguardista Carmelo Bernaola. Un destacado crítico escribió a propósito de aquel montaje:

La obra recobraba así su sentido popular, e incluso servía, por las asociaciones que tácitamente establecía el espectador, ahí estaban las bases militares y el debate sobre la cercana Torrejón, entre el Régimen y los Estados Unidos, o por la defensa apasionada que la izquierda mundial, prosoviética o no, hacía de la causa vietnamita, para juzgar indirectamente nuestras mismas formas de poder. (Monleón “Cervantes” 35-36)

Otro montaje espectacular aprovechando los escenarios antiguos fue el llevado a cabo, en una adaptación de Luis Balaguer, en el Teatro Romano de Málaga en 1980.

Un montaje memorable por su espectacularidad fue el realizado en 1975 en la ciudad de Guanajuato, México, bajo la dirección de Carlos Gaona en el escenario natural de las antiguas minas de Guadalupe creando así la ilusión de las murallas de Numancia.

Otro montaje mexicano importante es el de José Montoto, con la compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana, México, llevado a la escena entre 1975 y 1976 con una magnífica escenografía y vestuario de Billy Barclay.

De la otra tragedia cervantina, el *Trato de Argel*, se puede decir que es mínima su presencia en la escena moderna, si acaso las escenas de dicha obra añadidas a *Los baños de Argel* en el montaje de Francisco Nieva.

Por su parte, las comedias de Cervantes han tenido escasísima fortuna en la escena moderna (y antigua). Entre las pocas que se han representado más de una vez está *Pedro de Urdemalas*. De esta obra hay que recordar la adaptación, apo-

yada en un pintoresquismo español hecha por Jan y Olga Fischer, representada en Checoslovaquia en Olomouc (1953), Ostrava (1954) y Praga (1956). Otra adaptación digna de recordarse es la del excelente dramaturgo José Martín Recuerda hecha para el TEU Granada, y representada en esa ciudad en 1956. También se documenta la adaptación de Enrique Ortenbach, para el TEU Barcelona, representada en el Teatro Romea de Barcelona durante la temporada 1959–1960. Una nueva adaptación de Enrique Ortenbach y Rafael Ferrer Fitó, dirigida por José María Loperena, fue presentada por la Compañía del Teatro Nacional de Barcelona, en el Teatro Calderón de la Barca (Barcelona) y el Teatro Español (Madrid) durante 1968 y 1969. En estos montajes destacaba “el deseo de llevar a la escena el mundo de la marginación y la vida de los antihéroes. [...] El desasosiego moral de hoy, especialmente en sus sectores más jóvenes, se reconocía en *Pedro de Urdemalas* antes que en tantos dramas heroicos” (Monleón “Cervantes”39).

En 1972, bajo la dirección de Alfredo Pérez Bolde, se presentó esta comedia en uno de los primeros Festivales Cervantinos llevados a cabo en la ciudad de Guanajuato, México.

Otras comedias de Cervantes representadas en nuestra época son *El rufián dichoso*, por el Teatro Universitario de Murcia, en 1976, y *El gallardo español*, Stage d’Art Dramatique y D’Estrongues, en el Fuerte de Mazalquivir en Orán (Argelia) en 1959.

No he encontrado ninguna documentación sobre montajes de *La casa de los celos*, *El laberinto de amor* y *La entretenida*.

De algunas comedias cervantinas se han incluido escenas en espectáculos sobre el Siglo de Oro como *El patio de Monipodio* de Álvaro Custodio en 1981 (*El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas*).

Los dos montajes más importantes en la recepción moderna de las comedias de Cervantes son 105 de *Los baños de Argel* de Francisco Nieva (1979–1980) y el de *La gran sultana* (1992–1993), con texto adaptado por Luis Alberto de Cuenca bajo la dirección Adolfo Marsillach, con la Compañía Nacional de Teatro Clásico de España.

*Los baños de Argel*, en la adaptación y dirección de Francisco Nieva, se representó en el Teatro María Guerrero durante la temporada 1979–1980 (Nieva, Miguel). Este es uno de los montajes más importantes (aunque en muchos sentidos llega a modificar la propuesta textual cervantina) que se han hecho de una obra dramática de Cervantes ya que es el resultado de una profunda reflexión sobre los valores de la obra, así como de los alcances de su representación, esto llevó a Nieva

a modificar secuencias, incluir otras, suprimir algunas, todo para lograr un espectáculo coherente en sí mismo y con grandes valores escénicos sin traicionar el contenido esencial del texto cervantino.

En su edición de *Los baños de Argel*, Jean Canavaggio nos dice: “Como fruto de una experiencia insustituible, la del cautiverio, *Los baños de Argel* suelen interpretarse como un testimonio de primer orden sobre la realidad argelina en tiempos de Cervantes” (20). Sin embargo, el propio Canavaggio señala la importancia que tiene en esta obra la ficción y el uso de un “acervo de motivos previamente moldeados por múltiples tradiciones literarias y paraliterarias”(23). Zimich ha dicho que es una obra que se puede considerar si no “perfecto fruto de la madurez de Cervantes, al menos como punto conclusivo de su trayectoria de hombre y escritor” (*El teatro de Cervantes* 151-152). Todos estos elementos brillaron en el montaje de Nieva en una comprensión del texto más allá de un montaje arqueológico.

La *Comedia famosa intitulada La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, una de las ocho comedias nunca representadas que mantuvo su palabra y condición virginal durante casi cuatro siglos, hasta que fue estrenada por la Compañía Nacional de Teatro de España en 1992. Esta obra es una fantasía turquesca, una comedia de imaginación y enredo; un juguete delicioso, una gran ficción lúdica, no por ello vacía de sentido y de significado.<sup>10</sup>

Al ver esta comedia de fantasía e imaginación se descubren valores que privilegiaban la convivencia interracial y multinacional por encima de los tópicos de conquista y dominio, la toma de posición de no hacer distinciones por cuestiones de religión, sexo o condición social y la cancelación de posiciones comúnmente opuestas. La obra cervantina se desarrolla en un ambiente lúdico de confusiones con una trama de cautivos cristianos en la corte de Turquía, con judíos, renegados, eunucos y enamorados ocultos en el serrallo del gran sultán. Todo parece ser un juego, pero subyace la invitación a dialogar, a ser conciliador, a vivir con intensidad. Se trata de un discurso subversivo por antimaniqueo envuelto en la fantasía teatral a la turca. Mensaje que tal vez necesitamos más que nunca en estos días donde el diálogo parece ser la más rara de las mercaderías. Su lección “envuelta en su lenguaje bufonesco, resulta más actual que nunca” (Canavaggio “La gran sultana”).

<sup>10</sup> En este sentido recuerdo una ponencia de McGaha en la VI reunión cervantina de Alcalá de Henares en 1993 y el artículo de Susana Hernández Araico: “Estreno” (155-165).

A propósito de este montaje también podemos recordar la visión de un profundo conocedor del teatro como José Monleón:

Visto hoy, tal y como Cervantes lo cuenta, el mundo de *La gran sultana* no ha hecho sino acrecentar su condición de relato extraordinario, alimentado por la acumulación de situaciones insólitas, resueltas con humor y fantasía, sin preocupación por la verosimilitud, apelando a esa verdad del sueño y del imaginario distinta de la que es propia del teatro psicológico o de las crónicas históricas. ("El teatro" 13-14)

Pero a final de cuentas sólo se trata de una obra de teatro que debió esperar siglos para ser representada, su mensaje es demasiado simple y directo y ya sabemos, que las comedias de ahora son otra cosa, como dijo el creador del Caballero de la Triste Figura al explicar su alejamiento del teatro:

Pero lo que más me le quitó de las manos, y aun del pensamiento de acabarle, fue un argumento que hice conmigo mismo, sacado de las comedias que ahora se representan, diciendo [...] estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las prueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio [...] (*Quijote*, 1-48)

Para terminar quiero recordar lo que decía Cervantes a propósito de la recepción en su tiempo de sus obras de teatro:

[...] y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *La batalla naval*, que yo compuse... 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... 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.

Dejó la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de la Naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes.

Es evidente el tono amargo y resentido de Cervantes por el cambio de los gustos teatrales y el olvido en que ha caído, sin embargo, la potencia creadora y el valor universal de este hombre se hacen evidentes en todos los tiempos y lugares. ¿Quién puede olvidar la significación que tuvo la puesta en escena de su *Numancia* durante el sitio de Madrid por las tropas franquistas? o, según nos contó en alguna ocasión un profesor ruso, ¿en el Stalingrado atenazado por los nazis? ¿Es posible no reconocer que “La Barraca” de García Lorca inició su andadura con los entremeses de Cervantes? ¿Quién puede ignorar la profunda ironía y crítica de las apariencias, presentes en cualquier sociedad, que aparecen en *El retablo de las maravillas* en el último montaje de Joan Font de *Comediantes*? ¿No es una verdad indudable que Guanajuato cambió su destino cultural gracias a los entremeses cervantinos? La belleza del montaje de *La gran sultana* recorrió exitosamente España y América ¿No es ejemplo de aceptación de una comedia cervantina por el público de hoy en día? Todo ello, pese a la crítica.

### Obras citadas

- Alonso, Dámaso. “Sancho–Quijote; Sancho–Sancho.” *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas. (Notas y artículos a través de 350 años de letras españolas)*. Madrid: Gredos, 1962. 9-19.
- Bergamín, José. *Lázaro, Don Juan y Segismundo*. Madrid: Espasa–Calpe, 1959.
- Canavaggio, Jean, ed. *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*. Miguel de Cervantes. Madrid: Taurus, 1992.
- . “Brecht, lector de los entremeses cervantinos: La huella de Cervantes en los *Einakter*.” Ed. Manuel Criado de Val. *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: EDI–6.1981. 1023-1030.
- . “La gran sultana.” *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*. 28 (1992): sin foliación.

- . *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos, 1966.
- . *Sentido y forma del "Quijote"*. Madrid: Ínsula, 1975.
- Castilla, Alberto, ed. *Entremeses*. Miguel de Cervantes. Madrid: Akal, 1997.
- Cervantes, Miguel de. *Viaje del Parnaso*, en *Poesías completas*. T. I. Ed. Vicente Gaos. Madrid: Castalia, 1973.
- Cotarelo y Valledor, Armando. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Tipografía de la *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 1915.
- Entwistle, William. *Cervantes*. Oxford: Clarendon Press, 1940.
- Fernández de Avellaneda, Alonso. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- García Lorca, Federico. "Alocución previa a una representación de los *Entremeses* de Cervantes." *Maravillas de Cervantes*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000. 41.
- González, Aurelio. "Dramaturgia barroca en las comedias de Cervantes." *Olivar*. 1 (2000): 83-102.
- . "Espacio y movimiento en el teatro cervantino: *El laberinto de amor*." *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*. 2 vols. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998. 735-740.
- Hernández Araico, Susana. "Estreno de *La gran sultana*: teatro de lo otro, amor y humor." *Cervantes*. 14.2 (1994): 339-365.
- Huerta Calvo, Javier, ed. *Entremeses*. Miguel de Cervantes. Madrid: Edaf, 1997.
- Juliá Martínez, Eduardo. "Estudio y técnica de las comedias de Cervantes." *Revista de Filología Española*. 32 (1948): 155-165.
- Mancini, Guido. *Cervantes. La vita e le opere*. Firenze-Milano: Sansoni-Accademia, 1973.
- Marrast, Robert. *Cervantès dramaturge*. Paris: L'Arche, 1957.
- , ed. *El cerco de Numancia*. Miguel de Cervantes. Salamanca: Anaya, 1961.
- Martín Morán, José Manuel. "Los escenarios teatrales del *Quijote*." *Anales Cervantinos*. 24 (1986): 27-46.
- Martínez Bonati, Francisco. "Cervantes y las regiones de la imaginación." *Dispositio*. 2.1 (1977): 28-53.



- Monleón, José. "Cervantes en la escena contemporánea española." Francisco Nieva. *Miguel de Cervantes Saavedra. Los Baños de Argel. Un trabajo teatral de Francisco Nieva*. Madrid: Centro Dramático Nacional. 1981 (Libro-Documento 1). 38-48.
- . "El teatro de Miguel de Cervantes." *Primer Acto*. 252 (1994): 6-17.
- Muñoz Carabantes, Manuel. "Cincuenta años de teatro cervantino." *Anales Cervantinos*. 18 (1990): 155-190.
- . "El teatro de Cervantes en la escena española entre 1939 y 1991." *Cervantes y el teatro*. Cuadernos de Teatro Clásico. 7 (1992): 141-195.
- Nagy, Edward, ed. *El rufián dichoso*. Miguel de Cervantes. Madrid: Cátedra, 1975.
- Nieva, Francisco. "García Lorca metteur en scène: les intermédés de Cervantes." *La mise en scène des oeuvres du passé*. Comps. Jean Jacquot y André Veinstein. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1957: 81-90.
- . *Miguel de Cervantes Saavedra. Los Baños de Argel. Un trabajo teatral de Francisco Nieva*. Centro Dramático Nacional: Madrid, 1981 (Libro-Documento 1).
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente. 1970.
- Sevilla Arroyo, Florencio y Antonio Rey Hazas, eds. *Teatro completo*. Miguel de Cervantes. Barcelona: Planeta, 1987.
- Schevill, Rodolfo y Adolfo Bonilla San Martín. *Comedias y entremeses de Cervantes*. T. VI. Madrid: Imprenta. Bernardo Rodríguez, 1922.
- Wardropper, Bruce. "Cervantes Theory of the Drama." *Modern Philology*. 52 (1955): 217-221.
- . "Comedias." *Suma cervantina*. Eds. Juan Bautista Avallé Arce y Edward Riley. London: Tamesis. 1973: 147-169.
- Yndurain, Francisco, ed. *Obras dramáticas de Miguel de Cervantes*. Miguel de Cervantes. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1962.
- Zimic, Stanislav. "Sobre el arte dramático de Cervantes en *El rufián dichoso*." *Cervantes 1547-1997*. Ed. Aurelio González. México: El Colegio de México, 1999. 87-101.
- . "Sobre la técnica dramática en *El gallardo español*." *Boletín de la Real Academia Española*. 54 (1974): 505-518.
- . *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia, 1992.