

ENCUENTRO CON LOS CLÁSICOS

Al paso del entremés

(Sobre algunos textos de Lope de Rueda y de Miguel de Cervantes)

Adaptados por JOSÉ CAÑAS TORREGROSA

everest

everest

Guía de **Lectura**



RANA:

Como Rana, habré de cantar mal; pero, con todo diré mi condición, y no mi ingenio. Yo, señores, si me nombrasen alcalde, mi vara no sería tan delgada como las que se usan de ordinario; de una encina o de un roble la haría, y gruesa como de dos dedos, temeroso de que no me la encorvase el dulce peso de una bolsa enorme de ducados, ni otros regalos, o ruegos, o promesas, o favores, que pesan como el plomo, y no se sienten hasta que le hayan molido a palos las costillas del cuerpo y del alma; y, además, sería correcto y comedido, en parte severo y nada riguroso.

(De *La elección de los alcaldes de Daganzo*, de Miguel de Cervantes Saavedra)

La obra

LOS AUTORES

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA y LOPE DE RUEDA son los dos literatos convocados a este libro, autores singulares y profundos, ingeniosos y sarcásticos, capaces de convencer al pueblo presentándoles personajes sencillos pero altamente significativos y arquetípicos, y proyectando sobre itinerantes escenarios las historias más cómicas e irónicas.

Ambos autores, pues, compartirán en este libro el mismo vehículo, el teatro, en forma concreta de pieza breve. Lejos del boato y de la parafernalia de las grandes representaciones (los autos sacramentales, esencialmente) utilizarán otro formato más pequeño, y explosivo, el del entremés y el sainete, el del paso, en el caso concreto de Lope de Rueda. Pero que nadie se confunda: la brevedad de la pieza teatral está repleta de situaciones brillantes, de expresiones variadísimas y ricas, de un lenguaje vivo y directo, como es el del pueblo, pero a la par sustentado por la brillantez literaria de estos dos grandes ingenios de nuestra literatura.

- La vida de **Miguel de Cervantes** (Alcalá de Henares, 1547-Madrid, 1616) fue compleja y prolífica: escritor, novelista, poeta, dramaturgo, militar... Descendía de un linaje gallego establecido en Córdoba, ciudad en la que tuvo un cierto prestigio su abuelo, el licenciado Juan de Cervantes, abogado del Santo Oficio. Su padre fue un modesto cirujano que se trasladó a Valladolid en 1551 con toda la familia y en donde la suerte no le fue propicia, ya que, por deudas, sus bienes fueron embargados y permaneció encarcelado varios meses, a pesar de sus protestas de hidalguía que finalmente fueron atendidas. Tras Valladolid, la familia residió en Córdoba y Sevilla, y en 1566 se estableció definitivamente en Madrid.

Miguel era el cuarto de siete hijos. No se sabe bien que tuviera estudios universitarios resultando solamente una hipótesis su presencia en Salamanca como estudiante. Igualmente ocurre con el hecho de que estudiara en la Compañía de Jesús, aunque esta posibilidad sí tiene más visos de ser verosímil, por la exacta descripción que hace de un colegio jesuita en su novela *El coloquio de los perros*. Lo que sí que está documentado es que en Madrid fue alumno del catedrático de Gramática, Juan López de Hoyos, quien en 1569 publicó un libro sobre la enfermedad y muerte de la reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, en el que incluye tres poemas escritos por «Miguel de Cervantes, nuestro caro y amado discípulo». Estas, sin duda, representan las primeras manifestaciones literarias conocidas de Cervantes.

Dos años más tarde se marcha a Roma para trabajar como camarero del futuro cardenal Giulio Acquaviva. No es la suya una decisión libre. El motivo de este viaje laboral fue el de buscar refugio en el extranjero tras herir a una persona en un duelo y recibir por parte de la justicia una orden de castigo y destierro.

En 1570 da comienzo su carrera militar entrando como soldado en la Compañía del capitán Diego de Urbina y un año más tarde combate en la famosa batalla de Lepanto, quedando, de resultas de esta,

inútil de la mano izquierda. Cervantes, una vez curado, continuó siendo soldado y participó en otras acciones militares. Durante toda su vida se mostrará orgulloso de haber luchado en la batalla de Lepanto, que decía ser «la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros» (prólogo a la segunda parte del *Quijote*, 1615).

Cuando regresaba de Nápoles a España en la galera *Sol*, es apresado por el famoso corsario Arnauti Mamí junto a otros soldados, entre ellos, Rodrigo, su propio hermano y conducido a Argel, en donde le esperan cinco años de duro cautiverio (periodo en el que intenta fugarse cuatro veces).

Los padres de Cervantes, mientras, tras vender bienes y pedir préstamos, intentan reunir la cantidad suficiente que libere a sus hijos. Pero la suma recaudada no resultó suficiente, alcanzando solo para uno de ellos. Miguel prefirió que fuera puesto en libertad su hermano Rodrigo quien efectivamente regresa a España. Era 1577. Tres años después llegaron a Argel dos padres trinitarios con intención de realizar el mayor número posible de rescates. Tras arduas y dificultosas gestiones, Cervantes quedaba libre el 19 de septiembre de 1580 y en noviembre o diciembre ya estaba en Madrid, reencontrándose con su familia, una familia envuelta en una triste situación económica.

Cervantes, tras su rescate, tiene que rehacer su vida y empezar de nuevo. Ha regresado a España a la edad de treinta y tres años, y reconoce que, debido a su edad y a las heridas que tiene, ya no puede trabajar como soldado. Al carecer de títulos universitarios, tampoco puede ejercer la docencia en letras, por lo que decide aceptar un cargo en la burocracia real, tal vez su única opción laboral, viajando pronto en misión secreta desde Lisboa hasta Orán. Transcurría el año 1581. Meses después ya estaba de nuevo en Madrid.

En febrero de 1582 solicita un empleo en América. Al no haber vacante, fracasa en su pretensión. En una carta a Antonio de Eraso, Consejero de Indias, agradece su interés en esta frustrada aspiración y le comunica que está escribiendo su novela pastoril *La Galatea*.

En 1584 nace su hija Isabel de Saavedra tras una relación corta con Ana Villafranca de Rojas, esposa de un tabernero. Al poco tiempo, ya a los treinta y siete años, se casa con la hija de un hidalgo de Esquivias, Catalina Salazar y Palacios Vozmediano, cuya edad al contraer matrimonio es de diecinueve años.

En 1585 por fin se publica *La Galatea*, su novela pastoril. En esta etapa de su vida, sus obras teatrales, su poesía y *La Galatea* son de un éxito mediano.

En 1587 se traslada a Sevilla, en calidad de Comisario Real de Abastos para la Armada Invencible, dando comienzo a una serie de excomuniones, denuncias y algunos encarcelamientos (por un error de cuentas pasó varios meses internado en la Cárcel Real de Sevilla en 1597).

En este último cargo, viajando de pueblo en pueblo por Andalucía, observó de primera mano a una serie curiosa de pícaros, delincuentes, mercaderes, nuevos ricos, moriscos, gitanos y personas de toda índole que pronto aparecerán como prototipos en sus obras.

Cervantes escribe también algunos de sus poemas sueltos, sonetos laudatorios y novelas cortas durante estos quince años.

Se desconocen bastante pormenores de la vida de Cervantes entre los años 1600 y 1605, además de saber que se traslada con su esposa a Valladolid, aunque sí conocemos que en estos años estaría redactando la primera parte del *Quijote*. Precisamente en 1605 se publica en Madrid la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. La novela tiene un éxito inmediato, apareciendo incluso en este tiempo varias ediciones piratas. Ese mismo año, Cervantes fue encarcelado brevemente en Valladolid por el asesinato de Gaspar de Ezpeleta a las puertas de su casa, herido en un duelo nocturno relacionado con la mala fama de sus hermanas (una era monja, pero se sospecha que las otras dos, que vivían con Cervantes, ejercían la prostitución).

En 1606 se traslada con su esposa a Madrid. Los años siguientes están marcados por fuertes desavenencias con su hija Isabel y con sus dos yernos por una casa en la calle Montera y por otros asuntos monetarios.

También por un rosario de desgracias familiares, como la muerte de Andrea, su hermana mayor (1609), su nieta Isabel Sanz (1609), y de Magdalena, su hermana menor (1610).

En 1613 se publican las *Novelas ejemplares*, y en 1614, cuando Cervantes ya tiene muy avanzada la segunda parte del *Quijote*, Alonso Fernández de Avellaneda (seudónimo del autor cuya identidad verdadera se desconoce) publica una versión apócrifa del segundo tomo del *Quijote*. Aunque esta no sea la única versión falsa del *Quijote* sí que resulta la más importante, obteniendo mucho éxito entre los lectores (aunque los críticos literarios no lo han valorado convenientemente).

No obstante, Cervantes tiene para incorporar una acertada y brutal crítica a la versión de Avellaneda dentro de la segunda parte del *Quijote*, publicada en 1615.

En los años sucesivos, Cervantes participa en justas literarias con otros escritores como Lope de Vega. Su *Quijote* se traduce al inglés y al francés, y la fama de Cervantes alcanza una dimensión enorme, siendo conocido literariamente incluso fuera de los ámbitos españoles. No obstante, Cervantes continúa moviéndose en la estrechez económica y no goza del mismo nivel de respeto e influencia que su contemporáneo y enormemente famoso Lope de Vega.

Si bien en su obra hay cierta actitud laica y hasta crítica hacia las creencias religiosas, en los últimos años de su vida, Cervantes se vuelve más devoto y, poco antes de morir, pronuncia sus votos definitivos en la Orden Tercera de San Francisco.

En 1616 Cervantes cae enfermo de diabetes, y el 22 de abril Cervantes fallece en su casa en la calle de León, en Madrid. Es enterrado en el convento de las Trinitarias Descalzas, en la actual calle Lope de Vega, de Madrid.

- **Lope de Rueda**, nacido en Sevilla —se supone que en el año 1500, aunque la fecha exacta se desconoce— y fallecido en Córdoba, en el 1565. Este dramaturgo español, cuyo primer oficio era el de platero y, más concretamente, batidor de panes de oro, abandonó este trabajo artesano, no se sabe bien en qué fecha, para dedicarse al teatro y fundar una compañía propia con la que él mismo actuó en diversas ciudades españolas con gran éxito.

Según sus biógrafos, Lope de Rueda se casó en Valladolid con una bailarina y cómica llamada Mariana y, pocos años más tarde —sobre 1560—, volvió a contraer matrimonio, en esta ocasión, con Ángela Trilles, con la que tuvo dos hijas que murieron prematuramente. Pero más allá de los datos sobre su vida privada, interesan los relativos a su actividad como hombre de teatro. Muchos autores del Siglo de Oro no dudaron en transmitir datos y noticias, muchas veces confundidas, que han generado la concepción de un Lope de Rueda en muchos aspectos imaginado y difuso, pero al mismo tiempo necesario y esencial para entender con rigurosa y amplia mirada la historia de nuestro teatro.

En ningún caso Lope se ajusta a la imagen dada por Juan Rufo, que ofrece una visión ruda y pobre de las piezas de Lope de Rueda. Es cierto que su compañía actuó en ocasiones en humildes patios y plazas de pueblos y aldeas, pero igualmente actuó para la Iglesia —en días tan señalados como el Corpus— y también para la Corte.

Agustín de Rojas da a Lope de Rueda la categoría de innovador de la farsa, aunque maneja datos que no se ajustan con la vida del autor, alabado por escritores como Juan de la Cueva, Baltasar Gracián o el propio Lope de Vega.

Para nosotros, en este libro, lo más interesante es establecer la conexión entre sus dos protagonistas: Lope y Cervantes. Por eso, vamos a fijar la atención en un texto escrito por nuestro gran autor del *Quijote*, que puede servir de puente entre ambas visiones dramáticas, y en la consecución de estos textos teatrales, breves y divertidos, que componen esta publicación.

«Me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y el entendimiento. Fue natural de Sevilla, y de oficio batihoya, 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, visto ahora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho; y si no fuera por no salir del propósito del prólogo, pusiera aquí algunos que acreditaran esta verdad. En el tiempo de este célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatros 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. Las aderezaban y las dilataban con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo, ya de vizcaíno, que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse».

Es curiosa esta visión cervantina de la actividad profesional y dramática de Rueda, de esa brillante y completa formación literaria por un lado, y por otro, de los márgenes tan estrechos y precarios que las obras de Rueda arrastraban por esos lugares. Se sabe a ciencia cierta que en varias ocasiones el propio Rueda y su compañía actúan por encargo para las fiestas del Corpus sevillano. En determinados documentos aparece el precio y las condiciones impuestas por Lope de Rueda, dejándose entrever que mantenía a un grupo de cómicos, actores y actrices, bastante numeroso, en todo caso, mucho más amplio que el reflejado por el autor del *Quijote*.

Más documentos y más contratos, firmados no solamente en Sevilla, sino también en Cogulludo —a encargo del duque de Medinaceli— o en Valladolid —para celebrar el paso del príncipe Felipe a su regreso de Flandes— y, sobre todo, el documento que refleja el salario anual que el Ayuntamiento de Valladolid le concede al autor, actor y director teatral, estableciéndose como contrapartida en dicha ciudad —en la que contrae matrimonio y vive hasta el fallecimiento de su esposa—, dan pie a pensar en un Lope de Rueda activo y vital que no deja de actuar ni de recibir premios.

La marcha de Rueda a Valencia es otro hito importante en su trayectoria, no solamente por su nuevo matrimonio, sino porque en esta ciudad se encontrará con la posibilidad de conocer a su futuro editor, Joan Timoneda. Este librero, dramaturgo y editor valenciano se encarga de publicar sus obras, en tres volúmenes, en 1567 y 1588, en los que, además de los géneros citados, incluye algunos coloquios pastoriles, tanto en prosa como en verso, en los que destaca un uso ágil del diálogo y la contraposición entre pastores reales y ficticios. Gracias, por lo tanto, a Timoneda se conocen los textos —casi seguro, retocados

por el propio editor— de las obras del sevillano. También el Madrid de la Corte y su actividad teatral atraen a Rueda, un hombre como vemos curtido por y para el teatro. Sabemos documentalmente que trabajó, como ya se ha dicho, para la Casa Real. También para la Iglesia, sobre todo para las fiestas del Corpus toledano.

El dramaturgo, como su propia compañía, trotamundos errantes, muere en Córdoba en una fecha comprendida entre el 21 de marzo de 1565 —día en que firma su testamento cuando ya se encuentra gravemente enfermo— y octubre de 1566, fecha en la que se aprueba, a título póstumo, la edición de sus obras aparecida en 1567. En dicho testamento se incluye, entre otros deseos, que se le entierre en la mezquita-catedral de la ciudad, respetándose escrupulosamente dicho deseo.

En definitiva, Lope de Rueda y su teatro no debieron ofrecer una imagen tan pobre y miserable como Cervantes y Rufo atestiguaron. Actuó mucho y en muy variados lugares. Los criados que menciona en su testamento, las diversas casas que edificó en Valladolid y su entierro, que tuvo lugar en la catedral cordobesa, son testimonios de alguien que pudo llevar una vida dedicada al teatro relativamente acomodada, propia de una persona con cierto poder adquisitivo y bienestar económico.

Reconocida, pues, su amplia formación literaria, sabiendo que como autor teatral escribió al estilo de la comedia italiana y reconociendo su labor de adaptación de este tipo de dramaturgia, produciendo comedias, coloquios pastoriles, algunos autos sacramentales y, sobre todo, sus conocidos pasos, hablemos, por último, sobre ellos. Precedentes del entremés e intercalados en las comedias en prosa para entretener al público con una situación de trama sencilla y un desenlace rápido.

Dotados de gran realismo y expresados siempre en un tono popular y alimentados constantemente por enredos, la esencia de estas pequeñas piezas radicaba en plasmar sobre el escenario situaciones cómicas provocadas por la aparición en escena de diversos personajes-tipo (la criada negra, la gitana o el bobo), que se expresan en un lenguaje vivo y coloquial, personajes exagerados y bufos, en cierta forma estereotipados, que se comportan, piensan y actúan según se espera de ellos, como por ejemplo lo hacen los personajes de nuestros actuales chistes.

EL ADAPTADOR

JOSÉ CAÑAS TORREGROSA es pedagogo teatral y escritor. Autor de más de cincuenta títulos —muchos de ellos traducidos a diversos idiomas— ha utilizado para desarrollar su trabajo a modo de binomio mágico dos elementos a lo que él aglutina como nadie: el teatro y la educación. Director de muchos colectivos teatrales, se ha servido del aula para proyectar su propia idea del teatro y compartirla gozosa y creativamente entre sus alumnos y alumnas, no solo por España, sino en países como Portugal, Chile, México... reflejando sus experiencias en libros temáticos tales como *Actuar para ser*, *Didáctica de la expresión dramática*, *Actuando*, *Hablamos juntos*, *Un taller de teatro*, *Y entonces, se abrió el telón...*

Igualmente, son muy conocidos también sus libros destinados al público infantil y juvenil, libros que transitan entre el teatro y la narrativa, por ejemplo, los titulados *La cara de la inocencia*, *El gato que quiso volar alto*, *La princesa que no sabía estornudar*, *El país sin nombre*, *Ojos de botella de anís*, *La historia de un hombrecito de papel*, *Érase una vez un río...*

En Everest, se ha publicado recientemente su libro *Violeta. La inocencia al otro lado*.

PASOS DE LOPE DE RUEDA

• *Las aceitunas*

Argumento

Esta pieza teatral nos presenta a Toribio, un padre de familia que acaba de plantar un renuevo de olivo. El ambiente, pues, es rural. Una vez que llega a su casa, le comunica a su esposa, Águeda, su acción. Los dos entonces comienzan a calcular las aceitunas que producirán en el futuro, así como el precio que obtendrán por ellas sopesando ya, en estos momentos, a cuánto las venderán. Entre medias se halla la hija de ambos, Mencigüela, quien trata de complacerles sin éxito alguno, recibiendo, por el contrario, golpes y amenazas de sus padres cada vez que intenta conformar a alguno de ellos.

Al final de la obra entra en escena Aloja, un vecino que escucha la discusión y que desde el primer momento intenta calmar a los esposos, riéndose luego de la situación tan absurdamente provocada por el matrimonio y calmando, como puede, a la pobre Mencigüela, que sigue en todo momento sin entender nada.

Tema

Las aceitunas, aunque breve y concisa, es una verdadera metáfora de nuestra propia vida, que necesitamos llenar de sueños para invitarnos a crecer y avanzar personalmente, aunque, a veces, estos sueños crean en nuestro entorno situaciones absurdas, incómodas o adversas que no podemos obviar.

- **La carátula**

Argumento

Alameda, simple y bobo, se encuentra una máscara en el bosque. Él piensa que es de gran valor y quiere hablar con su amo acerca de esto. Al contárselo, Salcedo decide hacerle una broma comenzando por convencerle de que esa máscara es realmente el rostro de un santero llamado Diego Sánchez, al que desollaron unos ladrones en el bosque, y que es mejor que la deje allí para que no se vea involucrado en un lío con la justicia. Alameda, aterrado con la idea y aconsejado por Salcedo, decide hacerse santero para librarse de una posible condena, y es entonces cuando Salcedo, enmascarado en la oscuridad, y llamándolo por su nombre, le hace creer que quien le habla es el espíritu del santero asesinado, provocando a Alameda un enorme susto.

Tema

El motivo cómico de este paso empieza claramente por la ignorancia del bobo de Alameda, al encontrarse la carátula y desconocer lo que es. Después surge la burla del amo aprovechándose de la simplicidad de su criado. Pero el giro final está totalmente amparado por una chispa de inteligencia o del propio instinto de preservación de Alameda quien logra escapar del engaño, quedando de esa manera y paradójicamente burlada la persona que inició la burla.

- **Cornudo y contento**

Argumento

Este paso comienza cuando Lucio, un doctor, se queja de la falta de pacientes que tiene y, aun rompiendo la ética profesional, presenta indirectamente al público el caso de Martín de Villalba, que encarna el papel de bobo, y de su esposa, quien es paciente suya y una de los protagonistas de esta pieza teatral y que aparentemente se encuentra en casa reposando y a manos del estudiante, «el mejor ensalmador del mundo» a su juicio. Pronto aparecen, en escena, estos dos personajes, Bárbara, mujer de Martín, y Jerónimo, el estudiante. Este último se azora y se mortifica al toparse con Martín, pero Bárbara le dice que no se preocupe en absoluto, que convencerá a su marido de que necesita cumplir una novena al lado del estudiante para que ella se alivie.

Tema

Es evidente que en este paso el motivo cómico principal es la infidelidad de Bárbara hacia Martín, el cual no sospecha nada confiando plenamente en su esposa. Tampoco sospecha nada de Jerónimo, el tercer elemento de tan singular triángulo sentimental.

Un racimo continuado de burlas tienen lugar en la escena, no solamente de la mujer hacia su esposo, sino del estudiante hacia Martín, y también, las que hace el propio doctor, un hombre sin escrúpulos que, a pesar de que sabe que la mujer no está enferma, acepta cuantos regalos en forma de pollos le ofrece Martín para que Bárbara sane cuanto antes.

- **La tierra de Jauja**

Argumento

Dos ladrones, Honzigeria y Panarizo, van en busca de una posible víctima que les ayude a saciar su hambre y su sed, encontrándola enseguida en Mendrugo, un hombre simple, al que cuentan pronto la historia de Jauja, un lugar maravilloso, donde abunda la comida y nadie tiene obligación de trabajar.

Tema

En este paso, Lope de Rueda emplea como tema la picardía desarrollada por estos dos ladrones, personajes esencialmente hambrientos, que pretenden engañar a un hombre que lleva una gran olla de comida para su mujer que está presa en la cárcel. La forma de engatusar con narraciones fantásticas a Mendrugo, así como las formas en las que este se expresa, haciendo preguntas tontas, inventando palabras, o usando a veces términos arcaicos, hacen singulares sus diálogos, plenos en todo momento de comicidad.

LOS ENTREMESSES DE CERVANTES

- ***El vizcaíno fingido***

Argumento

A través de *El vizcaíno fingido*, divertido entremés muy del estilo de Lope de Rueda, Cervantes quiere contarnos la historia de una burla. En él dos timadores deciden estafar a una prostituta, aprovechándose de su condición, que no le permitirá ser escuchada por la justicia, en caso de que a ella acuda.

Tema

La mentira es el camino por el que transita la pieza. Todos los personajes pretenden hacer uso de ella, unos para la burla, y otros, para su beneficio, regocijo o placer. Por eso, y en cada momento, todos fingen y mienten.

- ***La elección de los alcaldes de Daganzo***

Argumento

En *La elección de los alcaldes de Daganzo* Miguel de Cervantes muestra cuatro personajes que pretenden ser alcaldes de Daganzo y con este fin hablan de sus méritos propios. El primero sabe cuatro oraciones que recita varias veces a la semana, el segundo dice ser muy diestro con el arco, el tercero afirma saber mucho de vinos, mientras que el último tiene una memoria prodigiosa. La obra es una hilarante sátira de la voluntad de poder y de la magistratura.

Tema

En este entremés Miguel de Cervantes trata en clave de humor el tema de la política en la sociedad española de aquella época, haciendo especial hincapié en la imagen que tiene de personajes escasamente preparados, pero que ansían ser alcaldes. En su pieza ridiculiza, por lo tanto, la figura plana de estos políticos, como por ejemplo, la de Humillos, que ni siquiera sabe leer ni escribir.

- ***El retablo de las maravillas***

Argumento

Chanfalla y la Chirinos, una pareja de pícaros faranduleros, que viven de argucias engañando a la gente, contratan a un músico bajito, asustadizo, de cara arratonada, y se disponen a sacar provecho mediante el engaño utilizando su retablo de las maravillas, un teatrillo aparentemente de marionetas y en el que «aparecerán» tras mágicos sortilegios auténticas maravillas y fantásticos personajes creados por el sabio Tontonelo, singulares prodigios que solamente podrán ser vistos y oídos por aquellas personas que demuestren su linaje, es decir, que sean cristianos viejos, no conversos ni hijos ilegítimos. Partiendo de esta premisa, encuentran a sus «víctimas» en los habitantes de una localidad castellana,

incluyendo en su nómina de estafados al gobernador, al alcalde, al regidor y al escribano, además de a otras personas. Todos aceptarán el engaño con tal de no delatar sus orígenes y proclamarán sin duda las maravillas de tan singular retablo.

Tema

El tema no es otro que el del grado de manipulación y engaño que son capaces de soportar los seres humanos para no quedar mal con aquellos que tienen más cerca.

En este entremés, precursor de *El traje nuevo del emperador*, de Hans Christian Andersen, Cervantes convierte a los espectadores en títeres cuyos hilos son movidos sin escrúpulos por propios charlatanes, que los manejan a su antojo con tal de que no salga a la luz la verdad.

- **La guardia cuidadosa**

Argumento

Un soldado y un sacristán de poca monta se disputan el amor de Cristina, joven, bonita e ingenua criada. El soldado vigila la calle y la casa de Cristina para ahuyentar así a los posibles pretendientes. Mientras esté allí, no podrá pasar nadie. La presencia de varias personas (un limosnero, un zapatero, un hilador y finalmente el propio patrón de Cristina) provoca situaciones curiosas, repletas de doble sentido, al ser espantados por el soldado centinela.

Tema

El eterno problema de los celos se proyecta desde las primeras palabras de este entremés, y con él, la consabida asunción de interés y protagonismo de un patriarcado que, por fuerza, cree poseer plenos derechos sobre las decisiones de la propia mujer.

Otro tema que subyace es la gloria vana, la del soldado que tras luchar aguerridamente en Flandes, por un miserable salario, vive ahora tan solo de los delirios de grandeza, sumergido en la fantasía y en la realidad más sórdida y terrible.

Los textos dramáticos

ORGANIZACIÓN DE LAS PIEZAS TEATRALES

El libro agrupa un conjunto de ocho textos dramáticos de carácter breve, pero de mayor o menor extensión, cuatro por cada uno de los autores, con ambientación y localizaciones distintas. Estos textos figuran titulados y numerados, así como las distintas escenas en las que se subdividen, y están completadas con las correspondientes acotaciones que ayudan a comprender a los lectores y a quienes deseen realizar una posible puesta en escena.

ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

En esta guía los personajes que pueblan los distintos pasos y entremeses ya están someramente dibujados en la relación de títulos que integran este libro. Obviamente, los personajes nacidos de la mano de Miguel de Cervantes están más desarrollados, como si pertenecieran a un género mayor como el de la novela. No ocurre igual con los de Lope de Rueda, más esquemáticos y simples, casi meros bosquejos. No obstante, se deja para el análisis de mesa (en el TALLER DE COMUNICACIÓN, teatro leído) la realización de una investigación por parte del alumnado sobre los personajes que se encuadran en los entremeses o pasos motivos de su trabajo.

ANÁLISIS DE LOS ESPACIOS Y DE LOS TIEMPOS

Evidentemente este libro multiplica por ocho los distintos espacios y tiempos en donde se desarrollan las obras. Suficientemente indicados en las acotaciones generales de estas piezas dramáticas, no precisan de un análisis más exhaustivo de espacios y de tiempos. Sí que es importante que el alumnado conozca cuanta más información mejor en torno a la España del Siglo de Oro, con todas sus paradojas y con todo su esplendor literario. Ayudará mucho a que conozcan por qué las historias que se cuentan bajo la estructura dramática toman esos caminos y no otros, por qué llaman tanto la atención los derroteros por donde nos conducen sus personajes.

LA LENGUA EN EL PASO Y EL ENTREMÉS

Los entremeses tenían como protagonistas a gente de las clases populares que recreaban situaciones de la vida cotidiana, siempre con una intención burlesca.

Históricamente, el término *entremés* adquiere uso dramático desde mediados del siglo XVI, hacia 1545 y 1550, para designar breves escenificaciones protagonizadas por personajes rústicos, o de baja condición social, cuyas acciones no guardaban relación con el argumento principal de la comedia, en cuyos entreactos se representaban.

Suele considerarse a Lope de Rueda como el creador del entremés, que sistematiza a lo largo del siglo XVI, como género literario y como forma de espectáculo, a partir de pequeñas piezas festivas y burlescas, los *pasos*, que entroncan con formas dramáticas medievales, y que presentan a su vez sugerentes analogías con algunas de las formas y expresiones de la *Commedia dell'Arte* italiana. Rueda da a sus pasos renacentistas un carácter independiente, y desarrolla una serie de motivos, tipos y situaciones que heredará Cervantes, cuyos entremeses serán punto de referencia para autores posteriores, en lo que se refiere sobre todo a personajes y motivos.

El entremés surge como un género y una forma de espectáculo que carece de modelo normativo específico. En este sentido entronca con algunas manifestaciones de teatro medieval. Inicialmente parece que es posible distinguir en el entremés una función más social que estética, una función de divertimento intrascendente, para el que el formato de la comedia ofrecía mayores posibilidades y libertades, en el contenido y la forma. Por su naturaleza, el entremés es modelo propicio para que se dé una transgresión de las reglas.

El principio del entremés parece estar determinado por el hecho de ser una pieza breve que debía ser representada en los entreactos de las comedias. La dependencia de una obra dramática más amplia, la comedia, provista de una fábula seria y complicadamente vertebrada, hacía del entremés una pieza lúdica, un pasatiempo; son formas de teatro breve procedentes de Italia (*Commedia dell'Arte*), de las que adquiere cierto prestigio, y desde las que se introduce un nuevo concepto de lo cómico.

Los pasos y entremeses introducen, por tanto, un nuevo concepto de la expresión cómica, caracterizado por basarse en la conducta de personajes muy tipificados, por reflejar ante todos ellos —especialmente ante el bobo o simple— un sentimiento de indiferencia o superioridad que favorece la recepción por parte del público, y por requerir, finalmente, el concurso social con el que sancionar, mediante la burla y la sátira, determinadas formas de conducta allí parodiadas con la complicidad del espectador. Los efectos cómicos del entremés insisten particularmente en tres aspectos:

- a) **La expresión verbal:** la comicidad se manifiesta no tanto sobre la acción, esencialmente breve, sino sobre el lenguaje. Hay un claro privilegio en este sentido de la expresión verbal y el diálogo frente a la acción, e incluso podríamos decir que esta preeminencia se revela en una mayor atención a la representación que al texto, tal como se producía en la *Commedia dell'Arte*.
- b) **Dinamismo e instantaneidad:** la brevedad de la pieza exige que la atención del espectador no decaiga ni un instante. Se recurre a todo tipo de expresiones y manifestaciones instantáneas de ruido,

movimiento, persecuciones, golpes, etc., con objeto de mantener el máximo interés. Una de las consecuencias inmediatas es la presentación instantánea e ininterrumpida de situaciones ridículas y grotescas que se apuran hasta los límites.

- c) **Pantomima:** el uso de los signos verbales y no verbales se lleva hasta el extremo, en busca de la expresión gestual, que parece tiende a sustituir la acción dramática propiamente dicha. Al lado de estos sistemas de signos, habría que señalar el vestuario, como medio formal que permite la codificación del personaje. Los efectos estéticos así conseguidos llegan a identificarse con modalidades propias de la actividad circense, festiva, siempre popular y cómica.

La importancia del diálogo en el teatro de la Edad Moderna es decisiva. En el drama moderno nada se sustrae a la relación interpersonal, pues todo lo que sucede es dramático en la medida en que se ve afectado por la relación social entre los personajes, que se interioriza en el teatro europeo de forma específica desde el siglo XVI.

Si a Lope de Rueda parece corresponder la creación del entremés, cuya nota más destacada en su momento fue formalmente la renuncia al verso en favor de la prosa, el paso del tiempo hace que el contenido del entremés, con antecedentes en materia sentimental y sacra, se estilice y complique sensiblemente. Cervantes es autor clave en este sentido, al incrementar el número de personajes (hasta los diez), diversificar el repertorio de prototipos, incorporar circunstancias urbanas propias del momento, conferir mayor calidad al diálogo y perfeccionar la intensidad cómica —más que dramática— de la ironía y la burla social. A comienzos del siglo XVII parece triunfar en el entremés la reaparición del verso, que Cervantes utiliza en *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El rufián viudo*. Suele darse la fecha de 1620 como definitiva en la implantación del verso, en endecasílabos libres, silva y octosílabos, versificaciones afines al lenguaje oral.

Recursos didácticos

- Libros temáticos.
- Vídeos en YouTube.
- Películas.
- Pódcast.
- Exposiciones.
- Debates.

Propuesta de actividades

TALLER DE LECTURA EN VOZ ALTA

La lectura en voz alta ocupa en el itinerario del aprendizaje de un niño un segundo lugar en relación a la lectura. Pero no por ello es menos importante. Exige no solamente la comprensión previa del texto leído, sino también una toma de conciencia de dicha comprensión.

Debe constituir el objeto de un aprendizaje específico a partir del segundo ciclo de Primaria. Antes puede ser inoportuna, además de inviable en la práctica. Cuando se le pide a un lector incipiente que lea en voz alta solamente puede llevar a cabo una actividad de *oralización*. La oralización es la transformación mecánica de signos escritos en signos sonoros. Por lo tanto, oralizar es una actividad escolar que no significa saber leer ni leer en voz alta.

En la lectura en voz alta el lector dice lo que previamente ha comprendido. Hay entonces una disociación entre la dicción y los movimientos oculares, precediendo netamente estos últimos a la primera. En el momento de la dicción, la mirada se dirige a la audiencia, a quien se dice lo que se ha leído una fracción de segundo antes.

La oralización, por el contrario, consiste en decir lo que se ve en el momento en que se ve. En este caso, los movimientos oculares y la dicción son indisolubles, se interfieren mutuamente y producen una enunciación fragmentada, característica de la lectura escolar.

Es importante, pues, impedir siempre que chicos y chicas oralicen, incluso muy tempranamente, e invitarles, en cambio, a comprender antes de decir, y a decir únicamente aquello que han comprendido. Aprender a leer significa aprender a construir sentido en relación a un proyecto. Aprender a leer en voz alta significa aprender a utilizar las lecturas como contenidos posibles de comunicación oral.

Oralizar al tiempo que se lee produce el efecto de restringir el campo perceptivo. El ojo, ralentizado por la palabra, limita su percepción a los signos que hay que pronunciar de inmediato.

Un aprendizaje oralizado constituye, por tanto, el peor punto de partida que se pueda concebir. Abusar de la oralización da pie a que el alumno interiorice que leer es solamente pronunciar y entonar y, preocupado por escucharse para no cometer errores, se olvide de la comprensión. En este caso, dicho alumno o alumna está leyendo para otros, sin enriquecerse del acto lector ni disfrutar con él. Oralizando se retrasa la asimilación porque el lector tiene que repartir su concentración y su esfuerzo entre la decodificación y la comprensión.

Pero lo más grave surge cuando el lector logra leer silenciosamente, pues tampoco realiza una actividad eficaz ya que subvocaliza casi de forma imperceptible, continuando con una lectura deficiente y poco comprensiva.

La lectura en voz alta —entendida como un acto de comunicación expresiva— requiere que el oyente no posea delante el texto porque entonces se producirían dos efectos negativos:

- No escucharía.
- Su propia comprensión se vería dificultada por el «ruido» que produciría su compañero al leer en voz alta.

De una lectura en voz alta en la que el público posee el texto, se pueden derivar tres situaciones paradójicas:

1. El alumnado que tiene un nivel de lectura elemental se siente mal porque no es capaz de seguir el ritmo de quien les lee.
2. Los que poseen un nivel de lectura mejor que el lector oralizador se pierden aburridos —ellos van más rápido— y no comprenden bien, ya que su concentración se obstaculiza por la sonorización de su compañero.
3. Solo aquellos oyentes que están en el mismo nivel lector (si eso es posible) que la persona que oraliza, podrán sentirse medianamente cómodos.

Definitivamente, la lectura expresiva puede ser un magnífico ejercicio de comunicación oral, pues el lector aprende a intervenir en público sin miedo e incrementa su competencia en expresión oral. Además, como oyente, aprende a escuchar con respeto, de forma crítica y activa. Para ello necesita un minucioso periodo de preparación, ya que es una especie de *representación*. Es prioritario, entonces, que se realice una pausada y cuidadosa selección de textos procurando que sean adecuados al nivel intelectual del alumnado, así como a sus intereses y capacidades de comprensión y escucha.

Para planificar una didáctica eficaz de lectura expresiva es preciso contemplar un periodo riguroso de modelado en el que lectores eficientes —no solamente el profesor o la profesora— muestren de modo

práctico cómo se debe realizar la lectura oral comunicativa y expresiva de textos de diversas características (en tipologías, extensión, intenciones, tonos, etc.).

La técnica de la lectura expresiva debe ir de la lectura oral a la expresiva, pasando por la silenciosa, trabajándose tres aspectos estrechamente vinculados a la comunicación oral:

1. La optimización de la articulación de todos los sonidos.
2. La corrección de errores fonadores: adiciones, omisiones, sustituciones, regresiones y repeticiones.
3. La entonación —lingüística y emocional— que aporta sentido, da expresividad a la lectura y es un aspecto de la didáctica de la lectura lleno de complejidad.

La evaluación de la lectura en voz alta no se realizará mediante «pruebas» específicas, que provocarían la desconcentración del lector o lectora al sentirse observado y evaluado. Se hará de un modo continuo e imperceptible para el lector. Se tratará realmente de una valoración objetiva al observar al lector en la producción espontánea y natural de su lectura expresiva.


Los beneficios de la lectura en voz alta son muchos, pues es especialmente significativo para nuestro alumnado y les anima a explorar los libros y a convertirse en lectores por sí mismos. También les ayuda a ejercitar la imaginación y les aporta conocimientos conceptuales (colores, formas, sonidos, letras, números...). Igualmente desarrolla su curiosidad y su capacidad crítica, así como sus propios intereses e identidad. Les proporciona información y comprensión del mundo; les elimina la falta de concentración al mismo tiempo que, al escuchar, les aumenta la comprensión. Aprenden vocabulario nuevo que les servirá para expresar con más exactitud sus ideas y sentimientos...

Por lo tanto, leer en voz alta a nuestro alumnado les anima a leer por sí mismos.

Podemos entonces plantearnos *qué les facilita* su práctica:

1. A articular el texto con la propia experiencia.
2. Incorporar vivencias y experiencias ajenas.
3. Les ayuda a discutir, contrastar y opinar.
4. Acceder a obras a las que generalmente no podrán acceder solos, ya que estas se las ofrece un lector competente.
5. Superar el miedo, aumenta su autoconfianza.
6. Desechar juicios apresurados, reflexionar —propio del debate.
7. Disfrutar del derecho al placer del texto.

Algunas *sugerencias* para realizar sesiones de lectura en voz alta:

- Pensar en los destinatarios, en si les va a interesar el texto, en sus características, en su capacidad de escucha y sus hábitos de atención y comprensión.
 - Si el lector o lectora lee un texto es porque desea comunicar «algo» a un auditorio. Solo ocurre si ha tenido un tiempo suficiente para «adueñarse» del texto.
 - Se les dará, pues, la oportunidad de bucear en su contenido tratando de resolver todas sus dudas de comprensión.
 - No solamente deberá tener en cuenta la entonación lingüística (marcada por los signos ortográficos), sino también la entonación emocional (las frases se entonan sobre todo en función de su contenido semántico).
 - El lector debe disfrutar (en lo intelectual, recreativo o ideológico) con el texto que va a comunicar. De lo contrario su lectura resultará poco espontánea. Si no disfruta leyendo, el público lo percibirá y se sentirá incómodo y acabará desconectando.
- 

- Antes de la puesta en escena de la lectura se realizarán varios ensayos ante un pequeño público de confianza.
- Es bueno grabar estos ensayos para escucharlos luego de forma autocrítica, con el fin de analizar fallos de pronunciación, entonación, ritmo...
- Se pueden hacer ejercicios previos de relajación para conseguir un tono corporal sereno y equilibrado.
- Se creará un clima apropiado captando la atención de los oyentes mediante, por ejemplo, una música relajante, reduciendo la luminosidad de la sala, eso sí, teniendo en cuenta un foco no excesivamente potente dirigido hacia el lugar en que se situará el lector.
- Generar expectación entre los oyentes mediante una introducción breve pero sugerente.
- El lector ante el auditorio se situará en unas condiciones óptimas de visibilidad, comodidad, sonoridad, etc., que le permitan sentirse a gusto.
- Controlará la respiración.
- Puede moverse de un lado hacia el otro, sin muchos excesos, para captar la atención de todos.
- No deberá sobreactuar.
- Tendrá el texto sujeto de un modo correcto, sin tapar con él el rostro, ni tan bajo que le obligue a mirar hacia abajo, lo cual le haría perder sonoridad.
- Durante la lectura, el lector podrá levantar los ojos con frecuencia y leer sin prisa, degustando el texto.
- En todo momento se cuidará de que su voz transmita la «temperatura emocional» del texto, adecuándola al contenido tanto en modulación como en timbre.
- No debe dejar un texto a medias. Si su extensión es excesiva para una sola sesión, deberá definir los apartados del texto para iniciar la siguiente sesión mediante una recapitulación de lo leído que permita al auditorio recordar y reengancharse.
- Al finalizar, se debe establecer un diálogo para comprobar si el texto ha gustado, si se ha entendido, qué les ha sugerido....

Evidentemente, los textos que nos pueden servir para la realización de este taller de lectura en voz alta son los señalados en este libro, pero bien pueden servir otros más sencillos, menos complejos que nos conduzcan con éxito a una excelente experiencia.

TALLER DE ESCRITURA

1. Imagina que eres un chico o una chica de nuestra época y que ha viajado curiosamente en el tiempo, no se sabe aún por qué extraña circunstancia, descubriendo así la España del Siglo de Oro. Precisamente, en una taberna de la Plaza Mayor conoces a Miguel de Cervantes. Ya ha publicado alguno de sus libros y está siendo conocido por el *Quijote*, aunque el reconocimiento no le ha llegado en grado alguno. ¿Cuál sería tu disposición a reconocer su indudable ingenio? ¿Cómo ayudarle, acercarte a él y decirle que se convertirá en el autor más reconocido de nuestra literatura? ¿Cómo y en qué forma lo harías?
2. Continuemos aliados a la imaginación y vivamos una situación hipotética. Piensa por un momento que, en ese mismo viaje, has llegado a la plaza de un pueblo en donde se mueven y preparan sus representaciones los carromatos que integran la compañía de Lope de Rueda. Hoy están allí, humildes y sencillos. Mañana estarán en el Corpus sevillano, mejor tratados y atendidos. Como ya conoces algo del teatro de Rueda, sería interesante que describieras por escrito qué sensación te dio visualizar estas representaciones. Cuéntale los momentos en que más te reíste de los cuatro pasos que pudiste ver —justamente, los que están incluidos en este libro— y explícale a tu manera por qué en España solo se veneran a unos cuantos autores consagrados por el público, siendo pronto olvidados los demás.

Talleres complementarios

TALLER DE IMAGEN

- Visualización total o parcial de *La marrana* (1992) película española escrita y dirigida por José Luis Cuerda que, aunque ambientada en el reinado de los Reyes Católicos, bien puede ofrecer al alumna-do una visión de una España próxima al Imperio, pero repleta de hambre, quimeras vanas y de pícaros que se mueven por la mera subsistencia.
- Visualización en YouTube de cuatro entremeses de Miguel de Cervantes, entre ellos, *La guardia cuida-dosa* y *El retablo de las maravillas*, emitidos el 16 de febrero de 1967 en el espacio *Teatro de siempre*, interpretados impecablemente y dirigidos por Marcos Reyes. (CERVANTES ENTREMESSES, RTVE).
- Visualización total o parcial de la película *Lázaro de Tormes* (2002), dirigida por Fernando Fernán-Gómez y protagonizada por Rafael Álvarez, *el Brujo*; en la que el Lazarillo debe demostrar ante la justi-cia que sus ansias de robar no son por hacer el mal, sino que se deben a la pura necesidad de comer.
- Tras las visualizaciones, siempre es aconsejable la realización de un debate sobre lo visionado, una va-loración de lo visto y un acercamiento objetivo de estos hechos comparados con algunos de plena ac-tualidad.

TALLER DE PERIODISMO

- Búsqueda de información en internet. Se recomienda la página <https://www.educaciontrespuntocero.com/recursos/recursos-conocer-la-vida-obra-miguel-cervantes/> en la que encontraréis quince recur-sos para conocer la vida y obra de Miguel de Cervantes Saavedra, incluyendo juegos como el *Trivial de Cervantes*, *Cervantes en el Parnaso*, o *En el nombre de Cervantes —De la vida al mito—*, además de otras actividades dedicadas a alumnos de cualquier edad. A partir de la información obtenida, confec-ción por grupos de una autobiografía que aborde, en forma de reflexiones personales, la vida de nues-tro gran autor, poniendo en primera persona lo que, a vuestro juicio, podría ser su opinión personal sobre todos los temas que jalonan su atribulada vida.
- Igualmente, búsqueda de datos en torno a la figura de Lope de Rueda para que este, en un hipotético prólogo a uno sus libros editados en Valencia, haga casi un pliego de descargos que justifique su teatro frente a los que lo atacan de vano, vacío y popular, además de no ser tan valorado como la producción literaria de otros autores más conocidos y famosos.

TALLER DE COMUNICACIÓN

- Realización de varias sesiones de TEATRO LEÍDO —pueden ser tantas como entremeses y pasos contiene el libro—. Para ello, se dividirá la clase en grupos que abordarán los distintos trabajos mar-cados por el profesor o profesora encargado de la actividad.

- **Primera fase:**

El *análisis de mesa*: radiografía de un texto de autor:

1. Antecedentes.
2. El espacio y el tiempo.
3. La estructura externa e interna de cada pieza:
 - 3.1. Actos, cuadros, escenas...
 - 3.2. Argumento, trama y tema.
 - 3.3. Planteamiento, nudo y desenlace.

3.4. Los personajes.

4. El lenguaje.

5. Los recursos teatrales y su incidencia en el texto.

- **Segunda fase:** puesta en escena de diversas representaciones de TEATRO LÉIDO.

En esta fase se efectuarán tras una debida preparación las distintas representaciones acordadas, teniendo para ello en cuenta lo siguiente:

- El teatro leído es otra opción igualmente válida. Exige menos trabajo, pero también una buena preparación y un proceso metódico y serio. Para realizar con eficacia una representación de teatro leído se tendrá que practicar previamente la lectura expresiva —con incidencia, claro está, en la puntuación y en la vocalización— con la intención de que el mensaje que se quiera transmitir llegue con claridad a los oyentes de la sesión. Asimismo, es necesario un correcto análisis de mesa, lo mismo que si se fuera a representar de manera convencional.

De esta forma, y con objeto de que la experiencia sea positiva, damos algunas indicaciones:

- La sesión de teatro leído se hace obviamente ante unos espectadores; por lo tanto, el grupo lector dispondrá espacialmente de la sala de forma que realicen su práctica frente al resto de compañeros y compañeras.
- Los actores-lectores se sentarán —si es posible— en mesas individuales.
- En cada mesa puede haber —no es imprescindible, pero ayuda— una lamparita eléctrica que estará encendida mientras permanece en escena el personaje. Este hecho captará en cierta forma la atención del espectador que sabrá, en todo momento, qué personaje interviene.
- Cada uno de los lectores tendrá colocada sobre su mesa una cartulina doblada por la mitad en la que figure el nombre del personaje por él o por ella representado. Si no se dispone de lamparitas, cada vez que salga el personaje de la escena, el cartel se colocaría boca abajo.
- Las acotaciones generales o aclaraciones serán leídas por alguien del grupo que asuma el papel de narrador o narradora de la historia.
- Existirá otra mesa donde se sitúe el equipo técnico en la que estará, al menos, el encargado de ambientar musicalmente los pasajes que el grupo considere oportuno. También pueden estar el resto de los que no leen en la sesión y que han trabajado en la confección de programas de mano y carteles anunciadores de la obra.
- Se puede, si se quiere, realizar un fondo de escenario. Nos puede bastar para ello una tira de papel, decorada con los motivos que se estimen y colocada tras el equipo de lectura; de esa forma se puede ambientar fácilmente cualquier sesión de teatro leído.
- **Tercera fase:** debate. Es muy interesante establecer un debate posterior entre actores-lectores y espectadores que justifique y analice cómo se abordó la representación.
- Igualmente, sería muy interesante la puesta en escena directa de algunos de estos entremeses y pasos. Para eso, os recomendamos utilizar los libros titulados *Actuar para ser* y *Un taller de teatro*, ambos de José Cañas Torregrosa, en los que se muestra con claridad cómo hacerlo.

Esta Ficha, en su totalidad, es material reproducible por cualquier medio técnico, para su uso por parte del profesorado en la realización de actividades con sus alumnos, exclusivamente en el ámbito del aula, por autorización expresa de la editorial.

Las direcciones de las páginas web han sido revisadas y actualizadas. Editorial Paraninfo no se hace responsable de las modificaciones que se puedan producir con posterioridad.



www.everest.es

Atención al cliente: (+34) 914 463 350
info@everest.es