

LA REESCRITURA CONTEMPORÁNEA DE *EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS* DE CERVANTES Y SUS POSIBILIDADES DIDÁCTICAS



MARÍA JOSÉ CAAMAÑO ROJO

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
ESPAÑA

RESUMEN:

El clásico y monumental trabajo de Maurice Molho dejó constancia en su momento de las raíces populares de las que bebía Cervantes en *El retablo de las maravillas*. El entremés nunca representado en 1615 se convirtió en texto clásico, y a su vez, en objeto de revisión y por tanto en hipotexto para numerosos autores que, en diferentes épocas, volvieron su mirada a la pieza para ofrecer su propia recreación del texto cervantino. Nos centraremos en este trabajo en analizar la repercusión que *El retablo de las maravillas* ha tenido en dos dramaturgos como Rafael Dieste y Lauro Olmo, quienes, partiendo de la pieza cervantina, recrearon nuevos y maravillosos retablos, estableciendo una red de intertextualidades sumamente interesante y fructífera desde múltiples perspectivas. La reescritura y actualización de un texto clásico como el entremés cervantino ofrece asimismo un gran potencial para la didáctica de la literatura, aspecto al que dedicaremos una breve reflexión final.

Palabras clave: reescritura, *Retablo de las maravillas*, didáctica de la literatura.

THE CONTEMPORARY REWRITING OF CERVANTES' EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS AND ITS DIDACTICAL POSSIBILITIES.

ABSTRACT:

The classic and monumental work by Maurice Molho left proof of the popular roots from which Cervantes drew in *El retablo de las maravillas*. The *entremés*, never represented in 1615, became a classic text and at the same time an object of revision, eventually turning into a hypotext for numerous authors who, at different times, turned their gaze to the cervantine text to provide their own version. In this paper, we will focus on analyzing the repercussion that *El retablo de las maravillas* had in Rafael Dieste and Lauro Olmo, two playwrights who recreated new and marvelous *retablos* from the cervantine piece and established an extremely interesting and fruitful network of intertextualities from multiple perspectives. The rewriting and updating of a classic text such as Cervantes' *entremés* also offers a great potential for the teaching of literature, aspect to which we devote a brief final reflection.

Keywords: rewriting, *Retablo de las maravillas*, didactics of literature.



El *retablo de las maravillas* descuella con diferencia entre las ocho piezas entremesiles publicadas por Cervantes en 1615. Su factura metateatral y el hábil manejo de las fuentes folklóricas de las que parte han dado lugar a una amplísima bibliografía crítica que ha abordado la pieza desde enfoques y planteamientos muy diversos. Sólo por citar algunos ejemplos, la metateatralidad y la función especular del retablo¹, el tratamiento de las fuentes populares², la dimensión psicológica³ o social de su mensaje, su recepción⁴, el juego dialógico que establece con dramaturgos coetáneos⁵, el análisis de personajes⁶, la aclaración de determinadas alusiones⁷ o su fecha de composición⁸ han sido objeto de numerosos estudios y posicionamientos en ocasiones no del todo concordantes.

No obstante, a la cuestión del legado de *El retablo de las maravillas* se han dedicado relativamente pocas líneas. Al margen de su obvia relación con el relato de Hans Christian Andersen *El traje nuevo del emperador*, de la que ya dio cumplida cuenta en su día Maurice Molho al subrayar su más directa relación con el ejemplo XXXII de *El conde Lucanor* de don Juan Manuel que con el retablo cervantino, pues los dos textos narrativos partían del mismo motivo folklórico del engaño a los ojos cosificado en una tela, mientras que el entremés se sustenta en la imagen-retablo⁹; no

¹ Michel MONER, «Las maravillosas figuras de *El retablo de las maravillas*», en *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, dir. Manuel Criado del Val, Madrid, EDI, 1981, pp. 809-817 o Ricardo ENGUIX BARBER, «Metateatralidad y renovación dramática cervantina. Estudio de los elementos metadramáticos de *Pedro de Urdemalas*, *El rufián dichoso* y *El retablo de las maravillas*», *Lemir*, 19, 2015, pp. 447-474.

² Maurice MOLHO, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 46-106.

³ Teresa KIRSCHNER, «*El retablo de las maravillas*, de Cervantes, o la dramatización del miedo», en *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, dir. Manuel Criado del Val, Madrid, EDI, 1981, pp. 819-827 o Stanislav ZIMIC, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992, pp. 365-376.

⁴ Dawn L. SMITH, «Cervantes frente a su público: aspectos de la recepción en *El retablo de las maravillas*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, pp. 713-721.

⁵ Enrique MARTÍNEZ LÓPEZ, «Mezclar berzas con capachos: armonía y guerra de castas en el entremés de *El retablo de las maravillas* de Cervantes», *Boletín de la RAE*, 72:255, 1992, pp. 61-172.

⁶ Álvaro LLOSA SANZ, «La figura del alcalde en *El retablo de las maravillas* de Miguel de Cervantes», *Espéculo: Revista de Estudios literarios*, 18, 2001, sin paginación.

⁷ Maxime CHEVALIER, «El embuste del llovista», *Bulletin Hispanique*, 78, 1976, pp. 97-98 o Kenneth BROWN, «*El retablo de las maravillas*, sus contextos mosaicos y el chiste del judío retajado», *eHumanista*, 2, 2013, pp. 283-296.

⁸ Eugenio ASENSIO, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971 pp. 102-103 y Agustín DE LA GRANJA, «La fecha de composición de *El retablo de las maravillas*», *Anales cervantinos*, 4, 1998, pp. 255-268.

⁹ Maurice MOLHO, *op. cit.*, pp. 95-97. También analizó la relación entre *El retablo* de Cervantes, el ejemplo de *El conde Lucanor* y el relato de Andersen Lore TERRACINI, «Burladores entre paños y retablos: invariantes y variables», en *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos. Actas del*

son muchos los trabajos que han abordado la cuestión de los hipertextos dramáticos derivados de la pieza breve de Cervantes. Parecía interesante, pues, analizar el diálogo que establecen con nuestro escritor más universal otros dramaturgos contemporáneos y por tanto bastante alejados de él en el tiempo, como Dieste y Olmo, que decidieron, en momentos históricos distintos, volver su mirada a esta pieza entremesil para ofrecer sus propios retablos maravillosos, acordes con sus respectivos contextos éticos y estéticos aunque manteniéndose en el formato del teatro breve.

Aunque sólo pretendemos analizar en detalle estas dos reescrituras del retablo cervantino, parece necesario dejar constancia primero del interés que esta pieza de teatro breve ha suscitado prácticamente desde su publicación hasta nuestros días como objeto de recreación y adaptación. La primera versión es muy próxima en el tiempo al texto de Cervantes: se trata del entremés de Quiñones de Benavente que mantiene el título original, publicado en 1645 en la *Jocoseria* y cuya fecha de composición se sitúa hacia 1620. Como señalan Arellano, Escudero y Madroñal en su edición:

Benavente efectúa un proceso de selección de los episodios que aparecían en el entremés primero, pone como figura principal al alcalde y no a los embaucadores y dirige sus dardos principalmente contra la fidelidad matrimonial. Por otra parte, Quiñones de Benavente presenta el episodio del retablo como segunda parte del entremés, ya que en la primera echa mano de otro motivo tradicional: la dispensa de soluciones al azar ante problemas que se le plantean a un médico o a un alcalde, como en este caso¹⁰.

Ya en el siglo XIX, Hans Christian Andersen reelabora el motivo tradicional llevándolo al ámbito del cuento infantil. Aunque, como se ha mencionado con anterioridad, el relato esté más directamente entroncado con el ejemplo de *El conde Lucanor*, es innegable que también presenta vínculos claros con *El retablo de las maravillas*. En *El traje nuevo del emperador* Andersen introduce ciertos cambios que responden fundamentalmente al tipo de receptor al que va dirigido el texto, de ahí que

Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, CSIC, 1986, vol. II, pp. 43-51.

¹⁰ Luis QUIÑONES DE BENAVENTE, *Entremeses completos I. Jocoseria*, ed. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y Abraham Madroñal, Madrid/Frankfurt am Main, Vervuert/Iberoamericana, 2001, p. 547.

por ejemplo el criterio de visibilidad sea la inteligencia y quien rompa con el engaño un niño, símbolo de la inocencia y libre de prejuicios.

En el siglo XX son varios los autores que reescriben el texto cervantino, ya bien manteniéndose en los lindes del género teatral, ya bien llevando el entremés a otros lenguajes, optando por la transformación intermodal. Así, en 1958 Manuel Altolaguirre escribe un guion cinematográfico titulado *Las maravillas*¹¹ en el que conjuga el texto de Cervantes (*El retablo de las maravillas*) con el de Andersen (*El telar de las maravillas*) y su propia visión del motivo (*El filtro de las maravillas*). En cada una de ellas recrea el mismo motivo folklórico actualizándolo, de manera que sustituye el retablo por una pantalla de cine, traslada la acción del cuento de Andersen a la sociedad mejicana prerrevolucionaria y ubica en su tercera propuesta a Chanfalla y Chirinos en EE.UU., en el momento de la ley seca, tratando de hacer creer que un filtro maravilloso puede cambiar el sabor del agua en whisky. Por su parte, José Sanchis Sinisterra estrena en 1985 su *Nuevo retablo de Eldorado*, una pieza teatral integrada en la *Trilogía americana* –junto con *Naufragios de Álvaro Núñez* y *Lope de Aguirre, traidor*– en la que el dramaturgo reflexiona sobre uno de sus temas predilectos: la conquista de América. En *Nuevo retablo de Eldorado*, Sanchis, siguiendo su línea de experimentación y de teatro fronterizo, elabora un «tragientremés en dos partes» en donde el metateatro tiene una relevancia fundamental. El homenaje a Cervantes es explícito desde los preliminares de la obra, en los que el dramaturgo señala que

la más generosa e impagable donación, así en personajes y estilo como en talante y espíritu, viene de la mano única y fecunda de Miguel de Cervantes Saavedra, a quien el autor de este texto quiere ofrecer, desde sus páginas, humilde y rendido homenaje¹².

Sanchis parte del retablo cervantino, del que mantiene a la pareja de actores, Chirinos y Chanfalla, ciertos giros lingüísticos propios del Siglo de Oro o el recurso del teatro dentro del teatro, para ofrecer una reflexión acerca de la conquista de América y

¹¹ Margarita SMERDOU ALTOLAGUIRRE, «Las maravillas (Cervantes, Andersen, Altolaguirre)», en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso reunido por los estudiantes de Filología románica. Curso 1968-1969*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 249-251 y Manuel ALTOLAGUIRRE, *Las maravillas. El rufián dichoso*, Madrid, Caballo Griego para la Poesía, 2005.

¹² José SANCHIS SINISTERRA, *Trilogía americana*, ed. Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1996, p. 253.

sus consecuencias tanto en los conquistadores como en los conquistados¹³. En el año 2004 Albert Boadella revisita de nuevo la obra cervantina manteniendo su mismo paratexto, al que añade un subtítulo muy ilustrativo del tipo de reescritura que efectúa: *Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes*. En efecto, la pieza de Boadella

traza una sátira del ardid. En cada una de las secuencias dedicadas al mundo-retablo contemporáneo, el dramaturgo continúa el espíritu del original cervantino. En las cuatro variaciones, que siguen al original, un pícaro carismático consigue prestigio y respeto al lograr que su obra, receta, discurso político o creencia religiosa sean tildados de modernos y, por ello, considerados únicos y exclusivos¹⁴.

Más recientemente, con motivo del cuarto centenario de la muerte de Cervantes y retomando la estela de Altolaguirre de la transformación intermodal, David Rubín ha adaptado magistralmente *El retablo de las maravillas* al cómic¹⁵. Manteniendo el texto cervantino prácticamente intacto, Rubín ha sabido actualizarlo a través de una ilustración potentísima que aporta al clásico entremesil una modernidad y un dinamismo indiscutible.

Como es sabido, esta pieza de Cervantes se forja a partir del motivo folklórico del engaño a los ojos, ampliamente difundido en la tradición oriental y europea¹⁶: el embuste sustentado en el objeto maravilloso sólo visible a quienes cumplan

¹³ Marcela Beatriz Sosa se ha ocupado de analizar el proceso de reescritura que Sanchis realiza a partir del entremés cervantino, Manuel Aznar Soler ha subrayado que el protagonismo no recae tanto en Chanfalla y Chirinos como en D. Rodrigo, personaje claramente quijotesco y Renata Londero ha analizado los diferentes tipos de reescritura que Sanchis realiza a partir de textos del Siglo de Oro en esta y otras piezas suyas, como *Ñaque o piojo de actores* (a partir *El viaje entretenido*), *La vida es sueño* (adaptación del texto de Calderón) o la que aquí nos ocupa. Véase Marcela Beatriz SOSA, «Una reescritura contemporánea de *El retablo de las maravillas: El retablo de Eldorado* de J. Sanchis Sinisterra», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Antonio Pablo Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, vol. 2, pp. 1297-1306 y Manuel AZNAR SOLER, «*El retablo de Eldorado* de José Sanchis Sinisterra», en *Teatro Español Contemporáneo. Autores y Tendencias*, eds. Alfonso de Toro y Wilfried Floeck, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 391-412 y Renata LONDERO, «Teatro áureo y reescritura contemporánea: las tragicomedias de José Sanchis Sinisterra», en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 695-703.

¹⁴ Albert BOADELLA, *El retablo de las maravillas. En un lugar de Manhattan*, ed. Milagros Sánchez Arnosí, Madrid, Cátedra, 2011. Tanto Sanchis como Boadella parten del entremés cervantino, con el que establecen diferentes juegos intertextuales, pero abandonan el formato de la pieza breve originaria para ofrecer textos más extensos.

¹⁵ David RUBÍN, *Miguel en Cervantes. El retablo de las maravillas*, Madrid, Astiberri Ediciones y Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2015.

¹⁶ Maurice MOLHO, *op. cit.*, pp. 46-106.

determinadas condiciones. En el caso de Cervantes, el objeto es el retablo, es decir, el teatrillo de títeres¹⁷ con el que llegan al pueblo –indeterminado, sólo mencionado por comparación con el de las Algarrobillas– Chanfalla y Chirinos, los comediantes embaucadores, y las condiciones para poder gozar del espectáculo dos: «ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio»¹⁸. Como bien señala Eugenio Asensio, el condicionante para poder ver el «espectáculo» es doble en Cervantes, que añade al tradicional nacimiento legítimo el de la pureza de sangre, con lo que «revoluciona el tema y lo aclimata a España»¹⁹. El hecho de que los embaucados pertenezcan a un mismo colectivo, el de los villanos ricos que ejercen la autoridad en el pueblo, ha sido interpretado como un intento por parte de Cervantes de desmitificar esta figura, elevada en la comedia lopesca, emblemáticamente a través de *Peribáñez*, a dechado de virtudes y héroe sin mácula²⁰. Dado que ninguno de estos villanos ricos invitados a la representación del retablo alberga duda alguna de ser ni cristiano nuevo ni bastardo, la imaginaria función se desarrolla sin contratiempos para los estafadores comediantes hasta la llegada del personaje desmitificador, en este caso un furrier que llega al pueblo para proveer alojamiento a treinta hombres de armas. Será él quien, sin saberlo, rompa el encantamiento del retablo creado por el sabio Tontonelo y recreado por la elocuencia verbal de Montiel-Chanfalla y la Chirinos, que logran convertir en verdaderos títeres a quienes iban a ejercer la función de respetable público sin ápice de bastardía ni ascendencia conversa.

El mensaje crítico de la pieza, pese a tratarse de un género de divertimento y por tanto *a priori* sin pretensión alguna de trascendencia, es evidente. Como apunta Jesús G. Maestro, «la crítica es en Cervantes una implicatura de la risa. Ni la una ni la otra se

¹⁷ COVARRUBIAS recoge las dos acepciones de la palabra y la relación entre ambas: «Comúnmente se toma por la tabla en que está pintada alguna historia de devoción, y por estar en la tabla y madera se dijo retablo. Algunos extranjeros suelen traer una caja de títeres, que representa alguna historia sagrada, y de allí les dieron el nombre de retablos.» Molho subraya cómo esa doble acepción de la palabra en la época, imagen y espectáculo, coincide justamente con la alteración que Cervantes impone al motivo folklórico del que parte, transformando la pintura invisible en el invisible espectáculo de títeres. (MOLHO, *op. cit.*, p. 109)

¹⁸ Miguel de CERVANTES, *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1970, pp. 171-172.

¹⁹ *Ibid.*, p. 29.

²⁰ Enrique MARTÍNEZ LÓPEZ, «Mezclar berzas con capachos: armonía y guerra de castas en el entremés de *El retablo de las maravillas* de Cervantes», *Boletín de la RAE*, 72:255, 1992, pp. 61-172 y Miguel de CERVANTES, *Entremeses*, ed. Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 60-67.

sofocan en sus textos jamás»²¹, y en *El retablo de las maravillas* el autor construye desde el púlpito de la risa y la mascarada una profunda crítica a la obsesión bravucona por los estatutos de limpieza de sangre que enarbolan los villanos ricos de la época, y que no es al fin y al cabo otra cosa que la materialización, una vez más, del omnipresente culto a las apariencias que imperaba en la sociedad española del seiscientos.

Pudiera parecer complicado que una pieza tan condicionada por el *hic et nunc* de la sociedad para la que fue concebida atrajese la atención de diferentes dramaturgos que a lo largo de los siglos XX y XXI volvieron sobre el maravilloso entremés cervantino para actualizarlo con la mirada de su época. En palabras de Dawn L. Smith²²:

Es irónico que este entremés que fue pasado por alto en el siglo XVII por un público con apetito de algo nuevo, sea acogido hoy en día como precursor del metateatro moderno consagrado por autores como Brecht y Pirandello.

Lo cierto es que los géneros breves tuvieron a lo largo de todo el siglo XX una notable presencia, explicada, según Javier Huerta Calvo²³, por la necesidad de «recuperar la multidimensionalidad del hecho teatral», prácticamente aplastada por el afán didactista del teatro ilustrado. En este sentido, tanto los pasos como los entremeses del teatro clásico gozaron de una gran revitalización fundamentalmente de la mano de los grupos de teatro universitario y aficionado surgidos al amparo de la Segunda República (las «Misiones Pedagógicas», «La Barraca»), que los incluyeron en su repertorio en aras de conseguir una mayor difusión de la cultura entre el pueblo iletrado. A estas inquietudes responde en buena medida la trayectoria teatral de Rafael Dieste (1899-1981), que desarrollará una importante labor al frente del guñol de «Misiones Pedagógicas», con piezas muy directamente entroncadas en la tradición del entremés, la

²¹ Jesús G. MAESTRO, «Cervantes y el entremés, poética de una comicidad crítica», en *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico: homenaje a José María Casasayas: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, UCLM, 2008, p. 528.

²² Dawn L. SMITH, *op. cit.*, p. 721.

²³ Javier HUERTA CALVO, «Pervivencia de los géneros ínfimos en el teatro español del siglo XX», *Primer Acto*, 187, 1980-81, p. 127.

farsa y la comedia de figurón, para luego formar parte del llamado «teatro de urgencia» durante la guerra civil²⁴:

Las necesidades de la guerra civil imponen, efectivamente, un tipo de literatura urgente, cuya comunicación resulte fácilmente accesible a todos, y que entretenga. Ambos fines parecen tenerse en cuenta cuando a la hora de elaborar los repertorios de los distintos grupos que van actuando por los frentes de lucha se eligen entremeses, o sea piezas que además de cumplir los requisitos antes apuntados, están extraídas de la tradición popular. (...) La adaptación era un procedimiento lícito para el buen funcionamiento de este teatro respecto a sus receptores, y bastaban algunos cambios en los personajes y en algunas ilusiones de lenguaje, para actualizar anécdotas de los entremeses de antaño, tal como dice Rafael Dieste con el entremés cervantino en *Nuevo retablo de las maravillas*²⁵.

En efecto, es en este contexto creativo en el que se inscribe la versión elaborada por Dieste del retablo cervantino. El propio escritor confiesa en una carta fechada en 1978 que escribió su *Nuevo retablo de las maravillas. Mascarada en un acto* en 1937 en Valencia, a instancias del Comisario de Propaganda²⁶. No parece conveniente obviar estas circunstancias de composición a la hora de valorar esta reescritura del entremés de Cervantes, pues su contextualización hace necesario relativizar el halo de panfletarismo que parece desprenderse de sus páginas en una primera lectura. En efecto, los cambios que introduce el dramaturgo gallego con respecto a su hipotexto cervantino están claramente determinados por ese contexto de urgencia y el objetivo propagandístico con que fue escrito. Con todo, resulta interesante analizar el proceso de adaptación realizado por Dieste al trasladar el retablo invisible a ojos de bastardos y cristianos nuevos de la España del Siglo de Oro a unas coordenadas tan complejas como las de la guerra civil, en la que se enmarca su *Nuevo retablo*.

El *dramatis personae* se modifica parcialmente con respecto a la nómina de personajes cervantinos. El trío de burladores se mantiene, aunque prescindiendo, acaso en un pretendido efecto de distanciamiento, de los tan sonoros antropónimos del ñaque protagonista, de manera que Chanfalla pasa a ser Fantasioso (en clara alusión a su

²⁴ José RODRÍGUEZ RICHART, «Casona y el teatro del exilio», en *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, p. 2689.

²⁵ HUERTA CALVO, *art. cit.*, p. 126.

²⁶ Rafael DIESTE, *Teatro*, ed. Manuel Aznar Soler, Barcelona, Laia, 1981, vol. II, p. 18.

condición de creador de fantasías y embelecocos) y la Chirinos se convierte en una bastante más insulsa Mónica. Tan sólo mantiene su nombre original el Rabelín, que aunque comparte con el cervantino su juventud, parecer haber mejorado notablemente su habilidad para la música. Los burlados constituyen de nuevo un colectivo de autoridades de pueblo, reflejo ahora de la sociedad rural de 1937: el alcalde, un terrateniente, un señorito con compañía femenina, –la Remilgada y la Tarasca– un cura, una marquesa, un general y un cornetín. El personaje desmitificador es en el *Nuevo retablo* un colectivo muy acorde con el marco ideológico en el que se inscribe la pieza: tres peones y dos campesinos. El pueblo trabajador y sometido es el que abre y cierra el retablo, inicialmente para configurar el ambiente en el que tendrá lugar la acción – también un pueblo indeterminado, como en Cervantes–, y al final para romper con la ilusión metateatral creada por la palabra embaucadora de los comediantes.

El engaño se materializa en la pieza de Dieste mediante el sometimiento a un condicionante ideológico: «Sólo pueden ver sus peripecias y figuras los que no estén tocados de marxismo, sindicalismo, anarquismo y demás plagas»²⁷. Y al igual que ocurría en el entremés cervantino y en todos los textos que recrean este motivo tradicional del engaño a los ojos, la presión que ejerce el grupo obliga a todos los engañados a simular que ven lo que no ven realmente para evitar que recaiga sobre ellos cualquier sospecha de no ser lo que afirman ser. En este caso, Fantasioso y Mónica les hacen ver un espectáculo en el que se conjugan ciertos elementos rescatados del retablo cervantino, como el toro o los ratones –el propio Fantasioso advierte que «vamos a ser fieles al antiguo modelo que celebró Cervantes»²⁸–, con otros que claramente obedecen a las pretensiones políticas antifascistas que subyacen a la composición diesteana, pues en ese espectáculo creado por la palabra y refrendado por la sugestión aparecen sucesivamente dos ejércitos, primero uno conformado por soldados alemanes, que hace las delicias de los espectadores, y luego otro de milicianos rojos, que provoca el pánico entre el público y obliga incluso al general a pedir refuerzos al Estado Mayor «llevando un auricular invisible a la oreja»²⁹.

Si *El retablo de las maravillas* de Cervantes terminaba con la irrupción del furrier –la realidad– en ese espectáculo imaginario generado por la palabra de Chanfalla y

²⁷ Rafael DIESTE, *op. cit.*, p. 80.

²⁸ *Ibíd.*, p. 83.

²⁹ *Ibíd.*, p. 90.

Chirinos y protagonizado realmente por las autoridades pueblerinas que constituían su público, tan sumamente embebidos por la falacia embaucadora que otorgan al personaje real del furrier el estatuto de figura de retablo, en el entremés de Dieste se produce el proceso inverso: la ensoñación del retablo adquiere entidad real, de manera que el doble espectáculo teatral se cierra con la noticia traída por los campesinos y los peones de la llegada al pueblo de las tropas milicianas, lo que provoca la huida despavorida de los fascistas burlados –salvo el cornetín, que solicita pasarse al otro bando– y las albricias de los comediantes y los personajes marco, los peones y campesinos. El entremés termina con su tradicional baile, pero aderezado con ciertos elementos que evidencian una vez más su factura «de circunstancias»: el pañuelo rojo de Mónica, el puño alzado colectivamente y Rabelín tocando la Internacional. Como señala Aznar Soler:

Este *Nuevo retablo de las maravillas* es un testimonio más de ese «teatro de urgencia» que, escrito por autores «cultos» e inspirado en la tradición popular clásica, trata de ser útil y servir con decoro literario y dignidad escénica a las necesidades propagandísticas de la causa republicana en aquel momento histórico. Y lo más valioso en este sentido del *Retablo* diesteano es que su eficacia propagandística no se deriva únicamente del panfletarismo ideológico o del sectarismo político –inevitables en aquellas circunstancias–, sino de la reelaboración de un tema tradicional y popular que, inspirado en el entremés cervantino, Dieste acierta a actualizar con dignidad literaria y escénica a la nueva circunstancia histórica de nuestra guerra civil³⁰.

Treinta años después del *Nuevo retablo de las maravillas* de Rafael Dieste, otro dramaturgo de origen gallego, Lauro Olmo (1922-1994), volverá sobre el entremés cervantino y dará a la luz una nueva versión, ahora titulada *Nuevo retablo de las maravillas y olé*³¹. La pieza forma parte de un conjunto de textos breves (Primera parte: *La noticia, La niña y el pelele, Conflicto a la hora de la siesta* y Segunda parte: *De cómo el hombre limpión tiró de la manta, Nuevo retablo de las maravillas y olé y Ceros a la izquierda*) que el dramaturgo escribió entre 1963 y 1966 y reunió bajo el título *Cuarto poder*, «cuya nota común es la crítica a la prensa, al cuarto poder, como medio

³⁰ Manuel AZNAR SOLER, «Farsa y guiñol en el teatro de Rafael Dieste», en *Congreso Rafael Dieste. Actas do Congreso celebrado na Coruña os días 25-26 e 27 de maio de 1995*, coord. Xosé Luis Axeitos, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995, pp. 233-234.

³¹ La pieza se publicó por vez primera en la revista *Cuadernos para el diálogo*, 49, 1967, pp. 37-40.

de transmisión de la superestructura que gobierna la España del desarrollo»³². En efecto, en *Nuevo retablo de las maravillas* y olé el retablo es justamente un periódico: «*El redactor tira del cordón de la cortinilla del guñol, que, abriéndose, deja al descubierto un periódico titulado El Cuarto Poder*»³³, es decir, la prensa vendría a ser un moderno retablo de las maravillas³⁴, pues nos hace creer verosímil una realidad imaginaria, totalmente censurada por el poder, representado en la pieza por el llamado «trío de gran guñol» en el *dramatis personae*: D. Severo, que con su maza representaría la justicia, D. Pum-Crak, armado con el sable que simboliza al ejército, y D. Humo, que lleva el incensario característico de la religión. Como señala Berta Muñoz Cáliz³⁵, no resulta extraño que el dramaturgo denuncie la represión a la que está sometida la sociedad española de la dictadura, pese a situarse supuestamente en un momento de aperturismo del régimen. Resulta lógica la crítica cuando se trata de un autor que choca constantemente con la censura, pues cuando escribe este conjunto de piezas breves le han sido prohibidas la mayor parte de sus obras³⁶.

Es necesario tener en cuenta este contexto a la hora de analizar el tipo de reescritura que lleva a cabo Olmo con respecto al hipotexto cervantino. Ya desde el título, que coincide parcialmente con el de Dieste, se incide en la novedad de la pieza, aunque la índole de los cambios introducidos en uno y otro dramaturgo con respecto al entremés de Cervantes difieren notablemente. Como se ha podido comprobar, estructuralmente la pieza escrita *ad hoc* por Dieste para propaganda del frente republicano mantenía básicamente la planteada por Cervantes, mientras que en el caso de Olmo el juego intertextual resulta bastante más complejo, pues al tiempo que se modifica sustancialmente la estructura de la burla, por otro lado echa mano de la cita literal cervantina en numerosas intervenciones de la última parte de la pieza, y así lo explicita en nota el autor: «Los párrafos entrecomillados pertenecen al *Retablo de las*

³² Mar REBOLLO CALZADA, «Introducción», en Lauro OLMO, *Teatro completo*, coord. Ángel Berenguer, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2004, vol. I, p. 461. Todas las piezas están unidas por unos brevísimos entreactos en los que aparecen unos voceadores de prensa que anuncian varios periódicos y presentan la pieza siguiente.

³³ *Ibíd.*, p. 501.

³⁴ César OLIVA, «De *El retablo de las maravillas* de Cervantes al de Lauro Olmo», en *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1974, pp. 367-373.

³⁵ Berta MUÑOZ CÁLIZ, «Introducción», en Lauro Olmo, *op. cit.*, p. 405.

³⁶ Berta MUÑOZ CÁLIZ, «El teatro de Lauro Olmo visto por sus censores», *Teatro: Revista de estudios teatrales*, 8, 1995, pp. 119-138.

maravillas, de Cervantes»³⁷. Conjuga por tanto Olmo tradición e innovación en un mismo proceso de reescritura.

En lo que atañe a la innovación, ha de señalarse que los cambios introducidos por Olmo con respecto a la versión cervantina son sustanciales. Comenzando por los *dramatis personae*, no es posible establecer la tipología burladores/burlados/desmitificador, presente ya no sólo en el entremés cervantino, sino en todos los textos pertenecientes a la tradición folklórica que recrea el motivo del engaño a los ojos. En el texto de Olmo nos encontramos con un colectivo de personajes innominados que podrían identificarse *a priori* con los engañados: curioso primero, curioso segundo, curioso tercero, curioso X y mujer, todos ellos habitantes de la gran ciudad de Tontonela, en la que tiene lugar la acción y donde de nuevo se observa ese doble juego intertextual que practica Olmo, pues por un lado introduce un cambio sustancial al ubicar la acción en un contexto urbano en lugar de mantener el ámbito rural en el que se desarrolla el de Cervantes, pero por otro introduce un guiño más superficial al lector/espectador al elegir como topónimo ficcional ese Tontonela, que rápidamente nos retrotrae al Tontonelo creador del retablo de Chanfalla y Chirinos. Todos estos curiosos están en la plaza del pueblo esperando con gran expectación la llegada de Montiel y su portento maravilloso, pero la confusión realidad/imaginación impregna totalmente el ambiente antes ya de su llegada:

CURIOSO X. ¡Pues la plaza está llena, hombre de poca fe!

(*El curioso 3, como si la plaza estuviese realmente llena, pide disculpas a una señora y luego charla con un señor imaginario.*)

CURIOSO 3. Perdón, señora: no la había visto. ¿Cómo dice, señor? ¿Que si le puedo dar lumbre? Naturalmente que sí.

(*Saca un mechero y da lumbre al aire. Y se oye una Voz EN OFF, grave y honda, que exclama.*)

VOZ EN OFF. ¡Gracias!

CURIOSO 3. (*Apartándose asustado.*) No hay de qué. (*Pidiendo disculpas a otro ser imaginario.*) Perdón, amigo, le he pisado sin querer. (*Señalándose un zapato.*)

Pie grande. Un cuarenta y cinco. Perdón³⁸.

³⁷ Lauro OLMO, *La camisa. El cuarto poder*, ed. Ángel Berenguer, Madrid, Cátedra, p. 335.

³⁸ *Ibíd.*, p. 322. Raquel García Pascual ha subrayado los elementos propios del teatro del absurdo y el surrealista en esta pieza de Olmo, que en este pasaje resultan bien patentes. Raquel GARCÍA PASCUAL, «La prensa como cuarto poder en el teatro de Lauro Olmo: la represión en los medios de comunicación y en las artes escénicas», *Anales de literatura española contemporánea*, 35:2, 2010, pp. 429-449.

Junto a esta «multitud» de curiosos expectantes, en este *Nuevo retablo Olmo* introduce otras dos parejas de personajes que, por razones diferentes, no forman parte del colectivo anterior: un viejo campesino y su hijo y una pareja de turistas. Los campesinos se mantienen en todo momento al margen de lo que ocurre en la plaza:

*Los otros, que parecen marionetas, se quedan estáticos, mirando, oteando a lo lejos cada vez que el campesino y su hijo, los únicos que parecen reales, toman la palabra. Cuando éstos enmudecen, los otros recobran el movimiento de un modo automático*³⁹.

Este permanecer al margen de los dos campesinos los aísla del colectivo de curiosos, marionetas totalmente condicionadas por el poderoso Montiel incluso antes de su llegada. A pesar de compartir espacio escénico con el colectivo de los burlados, padre e hijo sólo interactúan entre sí y apenas prestan atención ni a la multitud ni al retablo maravilloso. Al igual que ocurría con Dieste, la inclusión de este tipo de personajes ajenos al colectivo es un modo de introducir voces divergentes en la masa. En el caso de Dieste ejercían la función de desmitificadores, pues eran los campesinos y los peones, representantes del colectivo obrero, quienes alertaban de la llegada de las verdaderas tropas al pueblo; pero en Olmo la función ejercida por padre e hijo sirve para introducir uno de sus temas fetiche, ya abordado en *La camisa*, el de la emigración, y sobre todo para simbolizar, al final de la pieza, la imposibilidad de permanecer al margen de la opresión ejercida por el poder. Los campesinos de Olmo, a diferencia de los diesteanos, no despiertan al colectivo de su ensoñación a golpe de realidad, sino que, mal que les pese, se ven obligados a aparentar al menos que forman parte de él:

Poco a poco, todo va perdiendo intensidad hasta quedar reducido a ruido de fondo, ya que las voces de CAMPESINO e HIJO pasan a primer término. Y esta vez los dos, con infinita rabia y tristeza en el matiz, se van hacia el lateral derecha exclamando a su modo.

CAMPESINO Y MUCHACHO. ¡Y olé! ¡Y olé! ¡Y olé!⁴⁰.

³⁹ *Ibíd.*, p. 328.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 334.

El otro dúo de personajes diferenciados con respecto a la multitud de curiosos, aunque más integrados en ella que los dos campesinos, es la pareja de turistas. Aunque es evidente que no entienden absolutamente nada de lo que está pasando, aplauden desde el balcón el espectáculo de curiosos y guiñol lanzando reiteradamente y sin ton ni son sus frases: «¡Oh, typical!», «¡y olé!» hasta el punto de que se convierten en estribillo machacón que pasa a formar parte del título de la pieza y que recuerda que desgraciadamente no hay otra salida para el campesino más allá de la emigración. La mirada final del muchacho a la turista es muy reveladora al respecto.

Del mismo modo que el conglomerado de «burlados» es heterogéneo, también el grupo de los burladores presenta divergencias con respecto al hipotexto cervantino. No tenemos aquí a un ñaque de comediantes sino a Montiel⁴¹, que es ahora director de periódico, Sánchez, el redactor, y el trío del guiñol, conformado por D. Severo, D. Pum-Crak y D. Humo –la justicia, el ejército y la iglesia respectivamente. Montiel, el esperadísimo portador de maravillas portentosas, es el director del espectáculo, que pone en marcha Sánchez, el redactor, mientras los poderes fácticos vigilan. El retablillo no esconde otra cosa que un periódico, «El Cuarto Poder», cuyas hojas va pasando Sánchez mientras los espectadores vitorean cada pase con un «¡y olé!» como si de una corrida de toros se tratase.

La condición para poder ver el espectáculo es también dupla, como en Cervantes, y conjuga una de las más tradicionales, presente también en el texto cervantino, con la introducida por Dieste en 1937: «ninguno puede ver las cosas que en él se muestran que tenga algún ribete de católico progresista, socialista o comunista, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio»⁴². De nuevo se observa aquí esa fusión entre tradición e innovación característica del proceso de reescritura llevado a cabo por Olmo. El mensaje es claro: sólo podrán ver el retablo quienes compartan la ideología imperante en el momento, el retablo es un periódico controlado por los poderes fácticos, por cuanto la denuncia al sistema represivo al que están sometidos los medios de comunicación es manifiesta⁴³.

⁴¹ Es el único antropónimo que Olmo conserva del retablo cervantino. Maurice Molho explica pormenorizadamente la simbología de la selección antroponímica realizada por Cervantes en su entremés. Maurice MOLHO, *op. cit.*, pp. 169-192.

⁴² Lauro OLMO, *op. cit.*, pp. 330-331.

⁴³ Así lo consideraron también los censores, que prohibieron la obra en 1972. Berta MUÑOZ CÁLIZ, *art. cit.*, p. 133.

Acaso para evitar en cierto modo los problemas con la censura que había venido sufriendo en el pasado, el desenlace de este *Nuevo retablo de las maravillas* y olé resulta bastante desolador. No hay, como en el entremés cervantino o el diesteano, momento de ruptura del engaño, de vuelta a la realidad, sino que los campesinos, que han permanecido en todo momento al margen, en la periferia, sin formar parte del «espectáculo», deben irse, emigrar, rendirse al fin y al cabo, no sin antes vitorear a coro con la multitud el consabido «¡y olé!», en una nueva vuelta de tuerca a lo grotesco y el absurdo.

Los nuevos retablos de Rafael Dieste y Lauro Olmo se inscriben en una amplia tradición de reescritura y adaptación que tiene como hipotexto de partida *El retablo de las maravillas* de Cervantes. En momentos sociohistóricos bien distintos, el entremés ha servido como fuente de inspiración para poner en solfa una misma crítica: la presión que ejerce el grupo, el poder o la ideología dominante sobre el individuo. Acaso en este diálogo algo tenga que ver el hecho señalado por Jesús G. Maestro de que los entremeses de Cervantes, junto con los de Lope de Rueda, se fundamentan en el humor crítico, frente a los que vendrían luego, encabezados por Quiñones de Benavente, que podrían calificarse de burla social. En palabras de Maestro, nos encontraríamos ante

la dialéctica entre dos poéticas del teatro breve, que apuntan, en la obra cervantina hacia un entremés de comicidad socialmente crítica con el sistema político, y en la obra de Calderón, hacia un entremés de burla y escarnio sociales contra aquellos arquetipos humanos que, o bien no se adaptan a las exigencias normativas del régimen, o bien no son capaces de asumirlas o defenderlas⁴⁴.

Quizás sea esa intencionalidad de crítica social desde un género tradicionalmente menospreciado como el entremés la que posibilite el surgimiento de ambos procesos de reescritura, pues tanto en el caso de Dieste como en el de Olmo la intención de denuncia está clara. Pero es que además en ambos casos el molde del teatro breve, que no menor, encajaba a la perfección tanto con el teatro de urgencia, de circunstancias, practicado por Dieste en su momento, como con el afán de Olmo para desviar la atención de la censura, que en general prestaba menos atención a este tipo de piezas breves y jocosas

⁴⁴ Jesús G. MAESTRO, «Nuevo itinerario del entremés», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25:1, 2005, p. 202.

que, por ejemplo, a la tragedia⁴⁵. Sea como fuere, lo cierto es que todos estos procesos de reescritura no hacen sino constatar la condición de clásico de *El retablo de las maravillas*, que a día de hoy sigue interpelándonos y construyendo un diálogo actual y complejo con dramaturgos contemporáneos que se lo apropian para reavivarlo, intensificando así su atemporalidad.

En este sentido, y para finalizar esta primera incursión en las reescrituras dramáticas contemporáneas a partir del texto cervantino, nos parece oportuno incluir una breve reflexión acerca de las posibilidades didácticas que ofrece tanto el texto en sí mismo, como el género y los procesos de reescritura.

En los últimos años, la didáctica de la literatura se ha posicionado claramente en favor de apostar por un enfoque metodológico centrado en la formación del hábito lector y la competencia literaria, el llamado modelo procesual o educación literaria⁴⁶, en detrimento de posicionamientos metodológicos previos como los retóricos, los historicistas o los textuales, que habían focalizado la atención en los textos como modelos retóricos, como parte de un contexto social e histórico o como objeto de análisis literario respectivamente⁴⁷. En este modelo de «formación literaria» frente a «enseñanza de la literatura», el principal foco de atención ha dejado de ser el texto literario para dar prioridad al lector, al proceso de lectura y al desarrollo de su competencia literaria, de manera que el objetivo último sea fomentar un hábito lector entre el alumnado que permita formar lectores competentes que lo sean a lo largo de toda su vida.

En esta línea metodológica, los talleres de escritura creativa se han mostrado como un modelo efectivo que contribuye a mejorar significativamente la competencia literaria y el hábito lector entre niños y adolescentes. Siguiendo la estela de Gianni Rodari o Raymond Queneau, la práctica de la escritura creativa ha ido afianzándose en el ámbito educativo como una herramienta motivadora y eficaz en el desarrollo de la competencia lectora y literaria⁴⁸, pues aún la utilización de textos modélicos con la

⁴⁵ Raquel GARCÍA PASCUAL, *art. cit.*, p. 429.

⁴⁶ Sobre el concepto de «educación literaria» puede verse Antonio MENDOZA FILLOLA, *La educación literaria: Bases para la formación de la competencia lecto-literaria*, Málaga, Ediciones Aljibe, 2004.

⁴⁷ Rosa MARTÍN VEGAS, *Manual de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Madrid, Síntesis, 2009, pp. 258-259.

⁴⁸ Benigno DELMIRO COTO, *La escritura creativa en las aulas: En torno a los talleres literarios*, Barcelona, Graó, 2002.

posibilidad de elaborar textos propios por parte del alumnado, incrementando así su motivación al potenciar su creatividad e imaginación.

Por otra parte, los múltiples beneficios de la expresión y el juego dramático en la enseñanza son bien sabidos⁴⁹. La práctica teatral en el sistema educativo es una herramienta sumamente eficaz para abordar desde una perspectiva lúdica y motivadora aprendizajes tan diversos e imprescindibles como la competencia lingüística, el trabajo cooperativo e interdisciplinar, el fomento de la empatía y la desinhibición o el desarrollo del pensamiento crítico; todas ellas competencias clave tanto a nivel procedimental como actitudinal. Además, necesariamente este tipo de metodologías han de inscribirse en la órbita de planteamientos didácticos en los que el rol del docente deja de ser el de depositario y transmisor único del conocimiento para situarse en una posición mucho más acorde con la sociedad actual, en la que se accede al saber por vías muy diversas y por tanto el docente tiene que asumir un papel diferente, centrado en la orientación y guía de un proceso de aprendizaje común y compartido.

No obstante, es necesario matizar, en la línea apuntada por García Padrino, que la práctica teatral escolar no debiera concebirse de manera reduccionista y limitada a «esos textos dramáticos con anotaciones e indicaciones, preparado para empezar a trabajar en su puesta en escena»⁵⁰, pues resulta muchísimo más eficaz y enriquecedora la que implica la escritura o reescritura del texto dramático por parte del alumnado, al que puede o bien dársele plena libertad para elaborar su texto sin ningún hipotexto previo (creación colectiva)⁵¹, bien ofrecérsele un texto narrativo que ha de transformar en texto teatral (dramatización), o bien un hipotexto teatral determinado sobre el que reescribir su propia versión en función de sus intereses y condicionantes. Estas dos últimas modalidades potencian la dimensión intertextual de la escritura creativa y se encuentran por tanto en estrecha relación con el modelo didáctico comparativo de enseñanza de la

⁴⁹ Isabel TEJERINA LOBO, *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*, Madrid, Siglo XXI, 1994, pp. 66-102; Tomás MOTOS TERUEL, *Creatividad dramática*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1999 y José CAÑAS TORREGOSA, *Didáctica de la expresión dramática. Una aproximación a la dinámica teatral en el aula*, Barcelona, Octaedro, 2008, pp. 9-15.

⁵⁰ Jaime GARCÍA PADRINO, «Promoción y difusión del Teatro Infantil en la Escuela», en *Teatro infantil y dramatización escolar*. coords. Pedro C. Cerrillo y Jaime García Padrino, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, p. 26.

⁵¹ Carmen CARBALLO BASADRE, *Teatro y dramatización. Didáctica de la creación colectiva*, Málaga, Ediciones Aljibe, 1995.

literatura que propone Mendoza Fillola⁵², en el que el concepto del intertexto lector adquiere máxima centralidad.

Así pues, partiendo de la base de que tanto la expresión dramática como la escritura creativa y las relaciones intertextuales se muestran como herramientas efectivas para el desarrollo del hábito lector y la competencia literaria, parece pertinente plantear dentro de ese marco una propuesta didáctica que gire en torno a *El retablo de las maravillas* cervantino como objeto de recreación dramática y escénica por parte del alumnado. Al margen de la cuestión siempre polémica de la inclusión o no de los clásicos en la educación literaria para niños y adolescentes⁵³, y asumiendo por supuesto que es indispensable tener en cuenta el factor edad a la hora de introducir obras canónicas de la literatura universal en el currículo escolar, tampoco parece oportuno descartar totalmente la posibilidad de ir ofreciendo al alumnado contactos con los clásicos, sobre todo si se pone el foco de atención, siguiendo los parámetros del modelo de educación literaria, en el lector y no tanto en el texto «original». Por otra parte, el entremés ofrece al alumnado la posibilidad de acercarse a Cervantes más allá del *Quijote*, una obra cuya inconmensurabilidad suele generarles bastante rechazo, mientras que la brevedad y el carácter humorístico del *Retablo* podrían *a priori* resultarles más atractivos. Además, el alumnado podría constatar su plena vigencia y actualidad a través de una pequeña revisión de las reescrituras de las que ha sido objeto a lo largo de la historia de la literatura española, desde el siglo XVII hasta la actualidad, así como de su permeabilidad para ser trasvasado a otros lenguajes como el cinematográfico o el del cómic, por otra parte tan próximos al alumnado. Una vez afianzado ese intertexto lector, proporcionar a los discentes la posibilidad de entrar en diálogo directo con Cervantes creando su propia reescritura del retablo cervantino supondría a buen seguro un incremento en su motivación y creatividad, pues entrarían a formar parte de esa gran red intertextual de retablos. Además, la reescritura teatral del entremés permitiría cubrir un

⁵² Antonio MENDOZA FILLOLA, *Literatura comparada e intertextualidad*, Madrid, La Muralla, 1994. En una línea similar se sitúan las propuestas de Guadalupe Jover para fomentar la lectura entre los jóvenes. La autora, aunque no se sitúa en el terreno específico de la intertextualidad, sí aboga por el establecimiento de redes temáticas que denomina «constelaciones literarias» en las que tengan cabida desde textos canónicos de la historia de la literatura universal hasta lecturas menos convencionales en el canon escolar como los textos periodísticos, científicos, la literatura juvenil y los medios de comunicación de masas. Guadalupe JOVER, *Un mundo por leer. Educación, adolescentes y literatura*, Barcelona, Octaedro, 2007.

⁵³ Pedro CERRILLO, *Literatura infantil y juvenil y educación literaria*, Barcelona, Octaedro, 2007, pp. 63-81.

huevo muy habitual en la práctica de la escritura creativa, como bien señalan Tomás Motos y Antoni Navarro:

La reacción ante este estado de cosas ha consistido en proponer, frente al modelo historicista y crítico, el enfoque creativo; frente al cientifismo, el funcional y el desarrollo de la competencia comunicativa; y frente al modelo racionalista, el experiencial. Así, a mediados de los años ochenta del pasado siglo, se intentó integrar la enseñanza de la literatura y la lengua en un mismo acto didáctico, mediante la estrategia de los talleres de escritura. Se componen relatos, poemas, periódicos escolares, incluso guiones radiofónicos, pero los textos teatrales apenas han sido abordados⁵⁴.

Si además la creación de ese texto propio por parte del alumnado tiene una finalidad extrínseca más allá de su escritura, esto es, su puesta en escena, las posibilidades de multiplicar exponencialmente la motivación de los discentes está prácticamente garantizada. Además, en ese proceso de creación escénica se atendería no solamente a competencias relacionadas con la educación literaria, sino también a la competencia lingüística y el trabajo cooperativo e interdisciplinar propios del código teatral en su sentido más amplio. Cobraría así sentido pleno un texto como *El retablo de las maravillas*, cuya condición atemporal ha quedado manifiesta en la primera parte de este trabajo, a través de una explotación didáctica basada en la intertextualidad, la escritura creativa y la actualización escénica, claves que podrían asegurar con cierta garantía de éxito un aprendizaje activo, motivador y altamente significativo en cuanto al valor y atemporalidad de los textos clásicos⁵⁵.

⁵⁴ Tomás MOTOS y Antoni NAVARRO, «En las aulas también se puede escribir teatro», *Textos de didáctica de la lengua y la literatura*, 69, 2015, p. 9.

⁵⁵ Nos situamos en la línea interdisciplinar y competencial de revitalización de los clásicos desarrollada por María Teresa Caro Valverde. Ver María Teresa CARO VALVERDE y María GONZÁLEZ GARCÍA, «De la mano de Cervantes: la lectura moderna de los clásicos», *Ocnos*, 9, 2013, pp. 89-106 y María Teresa CARO VALVERDE, «La educación literaria de los clásicos y su proyección interdisciplinaria para el aprendizaje basado en competencias», *Educatio siglo XXI*, 32:3, 2014, pp. 31-50. Andrés Montaner y Mari Cruz Palomares elaboran una propuesta didáctica en la que parten del mismo motivo popular del engaño a los ojos y su reescritura, aunque no tienen en cuenta el entremés cervantino, sino el ejemplo de *El Conde Lucanor*, el cuento de Andersen y un relato del escritor chino Ye Sheng Tao. Ver Andrés MONTANER y Mari Cruz PALOMARES, «Un recorrido histórico y cultural por el relato de “El traje nuevo del emperador”. Análisis y posibilidades didácticas en las aulas de Educación Secundaria Obligatoria», *Ocnos*, 12, 2014, pp. 57-78.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Las maravillas. El rufián dichoso*, Madrid, Caballo Griego para la Poesía, 2005.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971.
- AZNAR SOLER, Manuel, «*El retablo de Eldorado* de José Sanchis Sinisterra», en *Teatro Español Contemporáneo. Autores y Tendencias*, eds. Alfonso de Toro y Wilfried Floeck, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 391-412.
- , «Farsa y guiñol en el teatro de Rafael Dieste», en *Congreso Rafael Dieste. Actas del Congreso celebrado na Coruña os días 25-26 e 27 de maio de 1995*, coord. Xosé Luis Axeitos, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995, pp. 199-235.
- BOADELLA, Albert, *El retablo de las maravillas. En un lugar de Manhattan*, ed. Milagros Sánchez Arnosi, Madrid, Cátedra, 2011.
- BROWN, Kenneth, «*El retablo de las maravillas*, sus contextos mosaicos y el chiste del judío retajado», *eHumanista*, 2, 2013, pp. 283-296.
- CAÑAS TORREGOSA, José, *Didáctica de la expresión dramática. Una aproximación a la dinámica teatral en el aula*, Barcelona, Octaedro, 2008.
- CARBALLO BASADRE, Carmen, *Teatro y dramatización. Didáctica de la creación colectiva*, Málaga, Ediciones Aljibe, 1995.
- CARO VALVERDE, María Teresa y GONZÁLEZ GARCÍA, María, «De la mano de Cervantes: la lectura moderna de los clásicos», *Ocnos*, 9, 2013, pp. 89-106.
- CARO VALVERDE, María Teresa, «La educación literaria de los clásicos y su proyección interdisciplinaria para el aprendizaje basado en competencias», *Educatio siglo XXI*, 32.3, 2014, pp. 31-50.
- CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1970.
- , *Entremeses*, ed. Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 2005.
- CERRILLO, Pedro, *Literatura infantil y juvenil y educación literaria*, Barcelona, Octaedro, 2007, pp. 63-81.
- CHEVALIER, Maxime, «El embuste del llovista», *Bulletin Hispanique*, 78, 1976, pp. 97-98.

- DELMIRO COTO, Benigno, *La escritura creativa en las aulas: En torno a los talleres literarios*. Barcelona, Graó, 2002.
- DIESTE, Rafael, *Teatro*, ed. Manuel Aznar Soler, Barcelona, Laia, 1981.
- ENGUIX BARBER, Ricardo, «Metateatralidad y renovación dramática cervantina. Estudio de los elementos metadramáticos de *Pedro de Urdemalas*, *El rufián dichoso* y *El retablo de las maravillas*», *Lemir*, 19, 2015, pp. 447-474.
- GARCÍA PADRINO, Jaime, «Promoción y difusión del Teatro Infantil en la Escuela», en *Teatro infantil y dramatización escolar*, coords. Pedro C. Cerrillo y Jaime García Padrino, Cuenca, Ediciones de la UCLM, pp. 11-36.
- GARCÍA PASCUAL, Raquel, «La prensa como cuarto poder en el teatro de Lauro Olmo: la represión en los medios de comunicación y en las artes escénicas», *Anales de literatura española contemporánea*, 35.2, 2010, pp. 429-449.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GRANJA, Agustín de la, «La fecha de composición de *El retablo de las maravillas*», *Anales cervantinos*, 4, 1998, pp. 255-268.
- HUERTA CALVO, Javier, «Pervivencia de los géneros ínfimos en el teatro español del siglo XX», *Primer Acto*, 187, 1980-81, pp.122-127.
- JOVER, Guadalupe, *Un mundo por leer. Educación, adolescentes y literatura*, Barcelona, Octaedro, 2007.
- KIRSCHNER, Teresa, «*El retablo de las maravillas*, de Cervantes, o la dramatización del miedo», en *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, dir. Manuel Criado del Val, Madrid, EDI, 1981, pp. 819-827.
- LONDERO, Renata, «Teatro áureo y reescritura contemporánea: las tragicomedias de José Sanchis Sinisterra», en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 695-703.
- LLOSA SANZ, Álvaro, «La figura del alcalde en *El retablo de las maravillas* de Miguel de Cervantes», *Espéculo: Revista de Estudios literarios*, 18, 2001.
- MAESTRO, Jesús G. «Nuevo itinerario del entremés», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.1, 2005, pp. 201-213.

- , «Cervantes y el entremés, poética de una comicidad crítica», en *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico: homenaje a José María Casasayas: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, UCLM, 2008, pp. 525-536.
- MARTÍN VEGAS, Rosa, *Manual de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Madrid, Síntesis, 2009.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Enrique, «Mezclar berzas con capachos: armonía y guerra de castas en el entremés de *El retablo de las maravillas* de Cervantes», *Boletín de la RAE*, 72, 1992, pp. 61-172.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, María José, *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio, *Literatura comparada e intertextualidad*, Madrid, La Muralla, 1994.
- , Antonio, *La educación literaria: Bases para la formación de la competencia lecto-literaria*, Málaga, Ediciones Aljibe, 2004.
- MOLHO, Maurice, *Cervantes: raíces folkóricas*, Madrid, Gredos, 1976.
- MONER, Michel, «Las maravillosas figuras de *El retablo de las maravillas*», en *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, dir. Manuel Criado del Val, Madrid, EDI, 1981, pp. 809-817.
- MONTANER Andrés y PALOMARES, Mari Cruz, «Un recorrido histórico y cultural por el relato de “El traje nuevo del emperador”. Análisis y posibilidades didácticas en las aulas de Educación Secundaria Obligatoria», *Ocnos*, 12, 2014, pp. 57-78.
- MOTOS TERUEL, Tomás, *Creatividad dramática*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1999.
- MOTOS TERUEL, Tomás y NAVARRO, Antoni, «En las aulas también se puede escribir teatro», *Textos de didáctica de la lengua y la literatura*, 69, 2015, pp. 9-18.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta, «El teatro de Lauro Olmo visto por sus censores», *Teatro: Revista de estudios teatrales*, 8, 1995, pp. 119-138.
- OLIVA, César, «De *El retablo de las maravillas* de Cervantes al de Lauro Olmo», en *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1974, pp. 367-373.

- OLMO, Lauro, *La camisa. El cuarto poder*, ed. Angel Berenguer, Madrid, Cátedra, 1984.
- , Lauro, *Teatro completo*, coord. Ángel Berenguer, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2004.
- PRADO, Miguelanxo y Rubín, David, *Miguel en Cervantes. El retablo de las maravillas*, Madrid, Astiberri Ediciones y Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2015.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis, *Entremeses completos I. Jocoseria*, ed. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y Abraham Madroñal, Madrid/Frankfurt am Main, Vervuert/Iberoamericana, 2001.
- RODRÍGUEZ RICHART, José, «Casona y el teatro del exilio», en *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, p. 2689.
- SANCHIS SINISTERRA, José, *Trilogía americana*, ed. Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1996.
- SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Margarita, «Las maravillas (Cervantes, Andersen, Altolaguirre)», en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso reunido por los estudiantes de Filología románica. Curso 1968-1969*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 249-251.
- SMITH, Dawn L., «Cervantes frente a su público: aspectos de la recepción en *El retablo de las maravillas*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, pp. 713-721.
- SOSA, Marcela Beatriz, «Una reescritura contemporánea de *El retablo de las maravillas: El retablo de Eldorado* de J. Sanchis Sinisterra», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Antonio Pablo Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, vol. 2, pp. 1297-1306.
- TEJERINA LOBO, Isabel, *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*, Madrid, Siglo XXI, 1994.
- TERRACINI, Lore, «Burladores entre paños y retablos: invariantes y variables», en *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del*

20 al 25 de junio de 1983, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, CSIC,
1986, vol. II, pp. 43-51.

ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.



DOI: 10.14643/42C

RECIBIDO: SEPTIEMBRE 2016
APROBADO: NOVIEMBRE 2016

