

LA MEMORIA DE LA ESCENA: LOS ENTREMESSES DE CERVANTES EN EL TEATRO DE LA ABADÍA¹

El teatro es un juego [...] un formidable juego simbólico, espectacular que devuelve o suscita en el espectador imágenes de la vida, de sí mismo, de la sociedad; imágenes del defecto y del exceso, del pasado y del presente.

—José Luis Gómez, *Breviario de teatro para espectadores activos*, 2014

Como presencia viva la escena tiene una memoria que contribuye a mantener su legado por muy frágil que pueda resultar el arte de la representación. Cada roce en las tablas de un escenario podría contar una historia, como la que pretendo relatar en las líneas que siguen. En 1996 tuve el privilegio de asistir al montaje que dirigió José Luis Gómez en el madrileño Teatro de La Abadía de *Entremeses* de Miguel de Cervantes.² Este singular local acababa de abrir sus puertas un año antes, en 1995, con el *Retablo de la lujuria, la avaricia y la muerte* de Ramón del Valle-Inclán. Estos

¹ Entregado: 29 de agosto de 2020. Aceptado: 7 de septiembre de 2020

² A lo largo de este estudio me referiré al Teatro de la Abadía como La Abadía.

dos espectáculos consecutivos, aunque de estilos literarios y periodos históricos muy distintos, establecieron la fundación artística, crítica, e intelectual que mantendría desde entonces este teatro. En efecto, desde 1995 en adelante, La Abadía seguirá una imparable andadura creativa como teatro y como centro de formación para actores. Sus montajes e intérpretes se han labrado una reputación única y, con el tiempo, este colectivo se ha convertido en una institución cultural madrileña.

Ahora bien, para aquellos privilegiados espectadores que presenciamos el montaje cervantino de 1996, creo que puedo afirmar—aún pecando de caer en la generalización—que se nos quedó grabado en la memoria, en parte, por aquel famoso árbol seco que vertebraba el conjunto de la escenografía. No es coincidencia que, para el 20 aniversario de La Abadía, en el 2005, Gómez recuperara, precisamente, los *Entremeses* de 1996 de manera conmemorativa. Dos años más tarde, Ernesto Arias volvería a ahondar en estas raíces dramáticas al dirigir *Dos nuevos entremeses «nunca representados»* (2017) como una continuación orgánica de la saga cervantina. Partiendo de esta sucesión de puestas en escenas intrínsecamente conectadas entre sí, lo que propongo discutir a lo largo del presente artículo es la manera en que los entremeses del alcaláino se han arraigado a la historia cultural de La Abadía desde sus orígenes, llegando a convertirse en la marca artística de un teatro cuya misión, no obstante, se extiende mucho más allá de la representación de los clásicos y de los autores nacionales.

La intrahistoria de un montaje

Para llegar a entender la intrahistoria de los *Entremeses* cervantinos dentro del marco de La Abadía, es importante trazar, aunque sea a grandes pinceladas, los inicios de este singular teatro madrileño.³ Tal como lo expresó en su día Nuria Espert: «Gómez y La Abadía son una misma cosa» (Brouwer: 2005: 200; Breden: 2014: 157). Y, si La Abadía ocupa una posición única dentro de la escena capitalina es porque Gómez también se ha erigido como un pionero de la gestión cultural de Madrid por su particular *savoir faire* y su filosofía teatral.⁴

³ Véase Ronald Brouwer y David Simon Breden para una historia detallada de este teatro.

⁴ José Luis Gómez pasó una parte decisiva de su formación en Alemania, concretamente, en el Instituto de Arte Dramático de Westfalia (Bochum) y en París con Jacques Lecoq.

La Abadía surgió de una profunda crisis cultural que se vivió en la capital en los años noventa. El escaso repertorio de obras en cartel, la disminución del número de espectadores y una tradición escénica empobrecida tanto a nivel de la formación como de la investigación pedían a gritos algún tipo de impulso renovador (*Teatro de la Abadía*: 2000: 7). La Comunidad de Madrid seleccionó a Gómez para dinamizar este marasmo teatral quien, a su vez, siguió el ejemplo de los teatros de arte europeos en donde el proceso creativo, el aprendizaje y la exploración continua se consideraban tan importantes como el producto final (Breden: 2014: 164).

A nivel administrativo, el teatro empezó a operar de modo semi-oficial. Por una parte, la financiación se llevó a cabo con fondos públicos del Ministerio de Cultura y Deporte, de la Comunidad y del Ayuntamiento de Madrid (González: 2004: 12).⁵ Por otra parte, la gestión a nivel privado resultaba también indispensable para imprimir una huella artística e intelectual más profunda de la que cualquier equipo artístico podía dejar en un teatro público (Cuadros: 1994: 19). Con estos medios, Gómez se decantó por crear un teatro-escuela sin ínfulas vanguardistas o constreñido a un periodo histórico concreto o a una sola tradición artística específica. Para el director, la contemporaneidad del teatro siempre había recaído en que una obra, fuese cual fuese su autor, época o estilo, fuera capaz de conectar con el espectador del momento (Breden: 2014: 160-161).⁶

Una vez establecidos estos cimientos burocráticos y el marco artístico, buscar una sede representativa para esta andadura cultural e intelectual resultaba primordial. Desde su inauguración, La Abadía» ha funcionado como un personaje más en cada una de las producciones estrenadas hasta la fecha, siguiendo la aproximación del teatrólogo Marvin Carlson sobre el espacio teatral: «The entire theatre, its audience

Más adelante, también estudiará en Nueva York bajo Lee Strasberg. En Alemania será donde realice sus primeros trabajos hasta su regreso a España en los setenta, donde se asienta para desarrollar su carrera como actor, director, y gerente cultural.

⁵ Hoy en día, el mismo equipo que gestiona La Abadía también dirige la programación y coordinación del Corral de Comedias de Alcalá de Henares.

⁶ La Abadía se define en términos legales como una fundación dedicada a la formación y creación escénica. Con el tiempo se ha convertido en uno de los teatros más destacados tanto a nivel nacional como internacional. Además de hacer giras por Europa y América, La Abadía ha sido miembro de la Unión de los Teatros de Europa (UTE) y ha participado en el proyecto «Cities on Stage». Esta propuesta internacional tiene como objetivo reforzar el vínculo entre el teatro y la sociedad a través de co-producciones y encuentros entre las demás instituciones integrantes del proyecto (Dossier, *Dos nuevos*: 2017: 12).

arrangements, its other public spaces, its physical appearance, even its location within a city, are all important elements of the process by which an audience makes meaning of its experience» (2).⁷ Dentro de estas coordinadas propuestas por Carlson, la Abadía demuestra su naturaleza única empezando por su emplazamiento urbano—en la calle Fernández de los Ríos 42, en el distrito de Chamberí—fuera del circuito de los teatros comerciales del centro de Madrid.

Desde finales del siglo XIX, el edificio tuvo distintos usos que fueron paulatinamente enriqueciendo su historia social. En 1885 fue un hospital, la Casa especial de Socorro de Vallehermoso. Más adelante, se convirtió en un asilo para pobres hasta el estallido de la Guerra Civil en 1936. Parte del edificio quedó, entonces, derruido por los bombardeos, pero siguió funcionando como un depósito para armas. Una vez finalizado el conflicto, la edificación se reconstruyó para funcionar como escuela con su iglesia colindante (Breden: 2014: 210). A principios de los noventa, cuando el colegio cae en desuso y el templo se desacraliza, el complejo se convierte en el espacio ideal para fundar el proyecto de Gómez. La riqueza palimpsestica de este espacio urbano reapropiado aporta una rica y sólida base para establecerse como un local dedicado a la creación, siempre consciente de su intrahistoria sociocultural.⁸

El hecho de que el edificio fuera una iglesia desacralizada marcó la naturaleza del teatro producido en dicho espacio desde un principio, al hacer que cada una de las representaciones adquiriera un cierto matiz ritual. Incluso, el nombre del teatro, aunque surgió de manera anecdótica viene a reflejar la dedicación con la que dicha institución concibe sus obras, similar a la cuidadosa elaboración con la que una abadía lleva adelante su actividad y todo lo que se produce en ella.⁹

Si bien el edificio fue parcialmente remodelado, la fachada preserva las estatuas de la Sagrada Familia, la cruz y las campanas. La sala

⁷ Victor Hugo en «Préface à Cromwell» también desarrolla una idea parecida al argumentar que un lugar o un edificio histórico puede operar a modo de protagonista y de testigo silencioso dentro de un drama histórico (Carlson: 1989: 28-9).

⁸ Otros posibles locales que se barajaron originalmente para establecer la sede de este teatro fueron la Sala Mirador, la vieja fábrica de cervezas El Águila, una fábrica de galletas situada en la Ronda de Atocha y una antigua discoteca debajo del Teatro Albéniz (Brouwer: 2005: 37; Breden: 2014: 211)

⁹ En relación a cómo se llegó al nombre de La Abadía, véase Brouwer, p. 18 y Breden, p. 164.

principal se ha bautizado como «Sala San Juan de la Cruz». El diseño interior está despojado de cualquier símbolo religioso y los escasos elementos que lo amueblan invitan al espectador a experimentar un teatro íntimo y despojado de lujos superfluos. Los bancos de madera rasa, el sonido de la campanilla con la que se anuncia el comienzo de la función, la ausencia de un telón de boca, y las tonalidades opacas de las paredes son claves para comunicar un concepto de teatralidad muy distinto al que se promueve en la mayoría de los teatros comerciales.

Este austero armazón ritual enmarca la misión artística de Gómez, quien considera el arte dramático desde la óptica de la ceremonia comunitaria, activa, y auto-reflexiva. Como él mismo reiteró en su discurso de entrada a la Real Academia de la Lengua en el 2014, el teatro es: «Un placer inteligente —lema de La Abadía— con la ayuda del cual el espectador completa la escritura del autor, del director y del actor mediante cierta grafía invisible y secreta que se constituye en su interior a través de las impresiones recibidas y de sus propias respuestas» (41). Antonin Artaud, Samuel Beckett, Peter Brook, Merce Cunningham y Jerzy Grotowski ahondaron en una visión parecida del hecho teatral que definieron bajo la terminología de «Holy Theater» o «Teatro Sagrado». Este tipo de teatro se define como una experiencia humana, que invita al espectador a encontrarse a sí mismo y, a la vez, a comulgar con los demás.

Parte de esta esencia ritual nace de la desnudez y frugalidad escénica, pautas que Gómez dejó muy claras desde un principio. Esta pobreza voluntaria *a la Grotowski* (Cuadros: 1994: 18) se desarrolla a partir de un continuo proceso de experimentación alrededor de la palabra, la corporalidad y la energía del elenco.¹⁰ Para Gómez, el teatro es también: «El lugar de la palabra, depurada por el autor, en acción; el único lugar donde percibimos la lengua con pleno sonido y sentido [...]» (*Breviario*: 2014: 39). Esta atención otorgada al discurso, no obstante, es indisociable del control del cuerpo del actor para lograr la naturalidad en escena: «La palabra es un *gesto sonoro* que busca alterar algo en el otro» (Gómez, *Breviario*: 2014: 39, énfasis mío). De este modo Gómez apela a las enseñanzas de Konstantin Stanislavsky para quien el actor hablaba para que el espectador en vez de simplemente oír, también viera (*Breviario*: 2014: 40).

¹⁰ Jerzy Grotowski, en su manifiesto dramático *Hacia un teatro pobre* (1968), apuesta por un teatro despojado de todo elemento escénico innecesario para concentrarse exclusivamente en la labor del actor y en la relación de este con el espectador.

La misión del elenco es, entonces, la de amalgamar las distintas voces que se desprenden de la representación y hacer de ellas un juego escénico coherente: «When the team [of La Abadía] speaks of ‘elenco’, they are referring to a sense of cohesion and togetherness both as individuals and onstage that stems from Gómez’s experience of Lecoq and Grotowski in terms of synching a group of actors ideologically and stylistically» (Breden: 2014: 165). Según apunta Breden, el elenco está en el mero centro de la misión de La Abadía y alrededor de dicho concepto se han ido nutriendo varias generaciones de actores unidos por un mismo entrenamiento y credo artístico.

Sin embargo, este estilo teatral no pretende quedarse estancado en las enseñanzas de la casa sino también abrirse a nuevas perspectivas. Por esta razón, por las tablas de La Abadía ha pasado una amplia nómina de directores invitados, tanto nacionales como extranjeros, de la talla de Carlos Aladro, Carles Alfaro, Luís Miguel Cintra, Roberto Ciulli, Hansgünther Heyme, Dan Jemmett, Georges Lavaudant, Krystian Lupa, Olivier Py, Àlex Rigola, Rosario Ruiz Rodgers y Ana Zamora (Dossier, *Dos nuevos*: 2017: 12). Si bien cada profesional ha ido dejando su marca de identidad en los proyectos que ha dirigido, sus visiones individuales han comulgado, de cierta manera, con la misión artística de Gómez.

Fundamentos cervantinos

La Abadía abre sus puertas en 1995 con el *Retablo de la lujuria, la avaricia y la muerte* de Valle-Inclán, un texto que denuncia los vicios y las faltas humanas a través de una nómina de seres esperpénticos, propios de las *Pinturas negras* o de los *Caprichos* de Goya.¹¹ Sin embargo, el primer impulso de Gómez fue el de inaugurar el centro con una obra de Cervantes. Si algo le frenó en su día, como él mismo ha reconocido, fue el prejuicio: «Que los entremeses son piezas menores que tienen una comicidad que no es tan fácilmente perceptible por el espectador de hoy, que su interés es solo local, o que son piezas maestras, pero ya muy alejadas en el tiempo de nuestra sensibilidad y nuestra percepción» (Guía, *Dos*

¹¹ Antes de la inauguración oficial, el teatro celebró el 11 de febrero de 1995, una apertura extra-oficial para los «amigos del teatro» con un concierto de campanas dirigido por Llorenç Barber y una lectura de poemas de San Juan de la Cruz. Ambos espectáculos vienen a recalcar el marco ritual a partir del cual se fundó La Abadía (Breden: 2014: 162).

nuevos: 2017: 3). No obstante, esta idea inicial no cayó en el olvido, sino que Gómez volvió a ella con el segundo espectáculo estrenado un año más tarde. En efecto, en 1996, el director lleva a escena *Entremeses*, una trilogía de farsas cervantinas (*La cueva de Salamanca*, *El viejo celoso* y *El retablo de las maravillas*) cuyo éxito por parte del público y de la crítica lo convirtió en uno de los montajes más emblemáticos del centro.

Estas obras conectan con el público contemporáneo y, a su vez, comulgaban en su esencia dramática con el espíritu artístico de La Abadía y la visión de su director creando una estrecha relación entre Cervantes y esta institución. En primer lugar, estas farsas cervantinas son un ejercicio de la palabra, que Gómez conjura en su concepción del teatro. El lenguaje de los entremeses es ambiguo y está cuajado de una fina comicidad que divierte mientras induce a la profunda reflexión (García Aguilar, Gómez Canseco, Sáez: 2016: 83), lo que viene a ilustrar ese «placer inteligente» por el que aboga nuestro director. En segundo lugar, en el tan citado prólogo de las *Ocho comedias y entremeses nunca representados*, Cervantes—al igual que Gómez—idealiza un tipo de teatro pobre. El novelista rememora los tiempos de Lope de Rueda cuando «todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos y guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cuatro cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos» (91). En tercer lugar, los entremeses son textos que, de manera similar a la trilogía valleinclanesca con la se inauguró La Abadía, hablan directamente sobre la condición humana a través de las temáticas sociales, centrales para la misión de la institución y de su director (Brouwer: 2005: 15; Breden: 2014: 211).

Además de subrayar el innato diálogo artístico existente entre los entremeses y el espíritu de La Abadía, el *tour de force* de Gómez fue entretrejer un entramado dramático y escénico que uniera las tres piezas presentadas y que continuara, de cierta manera, el retablo valleinclanesco inaugural. Entre los muchos temas a través de los cuales podríamos unir las tres farsas que componen el montaje cervantino, el engaño también unía las obras cortas de Valle-Inclán. En *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso* ambas esposas malcasadas engañan a sus maridos. De manera paralela, en *El retablo de las maravillas*, dos artistas itinerantes se burlan de la zafiedad villana. El engaño funciona, por lo tanto, en estas tramas como una estrategia subversiva que denuncia valores sociales injustos y estancados, como la falta de libre elección de la mujer o la irracional fijación en la limpieza de sangre. La mentira con la verdad, la

metateatralidad y la hipocresía son otros sub-temas sucedáneos de la burla, que la destacan aún más y están también presentes en las tres obras.



Entremeses (1996), dir. José Luis Gómez. Escena de *El viejo celoso*. Teatro de la Abadía (Madrid). Fotógrafo: Chicho. Foto cortesía del Centro de Documentación Teatral. INAEM. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

La atmósfera rural con la que Gómez enmarca el montaje de Cervantes también contribuye a dar una cohesión única a la totalidad de la puesta en escena de 1996. Lo primitivo y lo ritual dialogan a través de la simbología de un árbol, concretamente una encina seca, diseñada por el pintor José Hernández que se erige en el centro del escenario. Este silencioso testigo milenario, más que un símbolo realista se convierte en el eje metafórico alrededor del cual gira la totalidad del espectáculo. Juan Goytisolo en el programa de mano de 1996 interpretó este árbol como el impulso creador cervantino y los entremeses como los brotes de la sin par imaginación del autor: «Una empresa creativa como la de Cervantes convoca, junto al tronco central de su árbol literario, una multitud de arborescencias, rizomas, plantas adventicias. Los entremeses deben leerse

como un elemento indispensable de ese conjunto» (1996: s. p.). La estoica verticalidad del árbol y su desnudez, al estar desprovisto de todo ramaje, lo convierten en una figura totémica ancestral, como apuntaron en su día varias reseñas teatrales de Javier Vallejo o Ignacio García Garzón.

El tiempo y la estructura cíclica del montaje giran en torno a esta presencia natural y refuerzan la esencia ceremonial y festiva de la totalidad de la pieza. Los *Entremeses* comienzan al amanecer, con el gorjeo de los pájaros y el inicio de la jornada laboral de los campesinos y concluyen al atardecer con un pacífico regreso de los jornaleros que se apoyan, rendidos, contra su tronco para descansar. Los cantares populares hilvanan el espectáculo y le dan una textura armónica de festival agrario estival.¹² La ceremonia colectiva del montaje se recalca por una teatralidad que rompe con la cuarta pared con una innata naturalidad. Los actores se visten en escena y las ropas que dejan de utilizar las van colgando en unas perchas que simulan ser espantapájaros y que enmarcan los laterales del escenario. Los artistas no desaparecen en ningún momento detrás de las bambalinas, sino que permanecen a la vista del público incluso, cuando no están actuando, colaborando con los efectos sonoros. Este efecto de distanciamiento escenificado de manera casual y sin pretensiones subraya la naturaleza reflexiva de una obra que invita al espectador a unirse y a pactar con el juego escénico que está contemplando. La función comulga con las enseñanzas cervantinas en cuanto a un teatro primitivo, desprovisto de toda tramoya y con ese «placer inteligente», a través del cual Gómez concuerda con Cervantes al definir el hecho teatral.

¹² La representación empieza con un fragmento del capítulo XIV de la segunda parte del *Quijote*. A esta apertura poética le siguen una serie de refranes que ensartan los distintos actores y que subrayan la ambientación popular de la totalidad de la obra. Más adelante, cada entremés se introduce con una canción relacionada temáticamente con cada una de las tramas. El montaje concluye con una canción sobre la nostalgia y la esperanza del compositor contemporáneo Jesús Domínguez que contribuye a cuajar la atmósfera general de la puesta en escena.



Foto 2. *Entremeses* (1996), dir. José Luis Gómez. Escena de *La cueva de Salamanca*. Teatro de la Abadía (Madrid). Fotógrafo: Chicho. Foto cortesía del Centro de Documentación Teatral. INAEM. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Si la desnudez del árbol que decora el escenario apunta a un teatro pobre pero cuya entereza reclama la energía vital del arte dramático, sus raíces ahondan en una savia milenaria que remonta al folclore español. El diseño sonoro del montaje, a cargo del compositor Luis Delgado, especializado en la investigación de las tradiciones musicales peninsulares, recurre a instrumentos populares, sin que la música se identifique con una región específica (Guía, *Entremeses*: 2015: 10-11). De manera paralela, el diseño del cartel promocional funciona como un micro cuento visual, enmarcado también en ese folclore atemporal que se destila del espacio sonoro. La imagen ilustra la calle de un pueblo, donde una mujer en traje regional y un hombre parecen huir, riéndose de algún acontecimiento divertido. En la esquina izquierda, se dejan ver las ramas desnudas de un árbol y la palabra «entremeses» se imbrica dentro de este desconcertante

paisaje.¹³ Esta escena en blanco está sacada de una fotografía de Cristina García Rodero, artista conocida por su perceptiva exploración visual de las fiestas y tradiciones españolas autóctonas en su sentido más ritual.¹⁴

Con motivo del vigésimo aniversario de La Abadía en el 2005, Gómez afianzó estos lazos cervantinos y optó por reponer el montaje original de *Entremeses* (1996) como espectáculo conmemorativo. Este nuevo estreno contó, incluso, con cuatro de los actores del montaje original que interpretaron los mismos roles que hacía veinte años atrás (Inma Nieto, Elisabeth Gelabert, José Luis Torrijo, Miguel Cubero).¹⁵ Si para esta celebración Gómez se decantó por los *Entremeses* y no por el *Retablo* de Valle-Inclán—obra fundacional de la casa—fue, en mi opinión, porque aquel inolvidable árbol contenía metafóricamente la savia artística de La Abadía más que cualquier otro montaje: A saber, el esmero del ritual, el teatro desnudo, la búsqueda constante de energía regeneradora y la conexión con el espectador desde la reflexión.

Esta idea de reciclaje artístico orgánico lo transmitía a nivel visual el nuevo cartel promocional, diseñado para el espectáculo del 2015, concebido, esta vez, a partir de una foto de Cristóbal Hara. Al igual que García Rodero, Hara es también un fotógrafo español, reconocido por otorgar una textura plástica a un localismo universal a la España de la Transición. Este segundo cartel desarrolla una aproximación conceptual parecida al original al sugerir un misterioso paraje rural que plantea más preguntas que respuestas. Esta vez vemos en un campo raso, una niña tocando un tambor, seguida de un niño con unos platillos. Un solo árbol luce bajo un cielo azul en donde la palabra *Entremeses* viene a sumarse a

¹³ El cartel promocional de 1996 es una clara alusión anacrónica a los personajes de Chirinos y Chanfalla de *El retablo de las maravillas* cuando huyen corriendo victoriosos después de la burla hecha a los aldeanos. De hecho, el vestuario de Chirinos en la puesta en escena de Gómez se inspira en el traje regional de la mujer de la foto de Cristina García Rodero tomada en el pueblo de Peleagonzalo (Zamora) durante la fiesta de Santa Águeda, también conocida como “la fiesta de las mujeres casadas.”

¹⁴ García Rodero publica en 1989 su *magnum opus*, *España Oculta*, un impresionante reportaje fotográfico que documenta a nivel antropológico toda una serie de fiestas y tradiciones regionales que nada tenían que ver con la imagen turística y artificial que el gobierno se esforzaba por dar de la España de la Transición.

¹⁵ Según los testimonios de los propios actores, llevar a escena los mismos personajes veinte años más tarde significó ahondar en el trabajo actoral original y llegar a la esencia más pura de sus roles (Guía *Entremeses*: 2015: 13).

esta serie de intrigantes elementos desconectados entre sí, similares a los del cartel promocional de 1996.

Una tradición perenne

Gracias a esta reposición de Gómez, los *Entremeses* se establecieron como una firma artística de la casa, pero fue el montaje de Arias, *Dos nuevos entremeses «nunca representados»* (2017) quien terminó de afianzar a Cervantes como una parte vital de La Abadía. Como se explica en el dossier de este último montaje: «La metáfora del árbol de Gómez que recorre las 3 producciones: La escritura de Cervantes es como un árbol en que siempre se descubren brotes inesperados» (2017: 2). Uno de estos brotes ha sido, precisamente, la aportación de Arias, quien ha estado implicado en la actividad de este teatro desde sus inicios, como uno de los miembros de la primera generación de actores y que participó en el montaje del *Retablo de Valle-Inclán* en 1995. Arias se considera un «hijo» de La Abadía y a Gómez, su maestro (Fernández: 2018: «Entrevista»). Esta relación umbilical con la institución le ha llevado a continuar—que no a cerrar—la tradición entremesil cervantina con un montaje que lleva a escena *El rufián viudo llamado Trampagos* y *La guarda cuidadosa*.

Lo más sorprendente del proyecto de Arias es el hecho de que surgió sin una premeditada voluntad de funcionar como una segunda parte del montaje de Gómez. Arias impartió un taller práctico sobre el teatro de Cervantes para actores de La Abadía que culminó con un montaje en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares. Una de las condiciones para dicha muestra escénica era escoger dos entremeses no escenificados en el montaje de 1996. Tras el éxito de la experiencia, Arias sigue ahondando en el proceso artístico hasta convertirlo en una puesta en escena comercial que solo entonces fue pensada para continuar y, a su vez, contrastar con el espectáculo de los *Entremeses* originales de Gómez.¹⁶

Arias cambia el ambiente rural y campestre por el mundo urbano del hampa. El icónico árbol lo substituye por un pozo situado en un cruce

¹⁶ Este montaje implicó nueve meses de formación en comparación con las siete semanas con las que La Abadía suele contar para preparar y ensayar una nueva obra (Guía *Dos nuevos*: 2017: 5).

de calles que funciona como el símbolo escénico, central del montaje.¹⁷ Al igual que el árbol, el pozo está conectado con la tierra, lo que se podría interpretar como una conexión con los cimientos artísticos fundacionales de La Abadía.



Dos nuevos entremeses «nunca representados» (2017), dir. Ernesto Arias. Teatro de la Abadía (Madrid). Fotógrafo: Sergio Parra. Foto cortesía del Teatro de la Abadía.

El ambiente diurno y soleado de los *Entremeses* originales que revelaba al público los engaños y exponía la zafiedad de algunos de sus protagonistas se transforma aquí en una atmósfera nocturna, de sombras equívocas y desdibujadas. Las tramas de *Dos nuevos entremeses* giran alrededor de la libre elección aunque mediada por el dinero ya que la mayoría de los protagonistas son marginados sociales. Incluso el personaje

¹⁷ Refiero al lector a la entrevista de Arias que adjunto a modo de apéndice en este artículo. El director explica cómo llegó a estos elementos escénicos y desarrolla su significado simbólico.

de la «doncella determinante», cuyo monólogo viene a cerrar el montaje, está directamente inspirado en la intervención de la pastora Marcela del *Quijote* (I. XIV), una protagonista que decide alejarse voluntariamente del mundo y vivir en soledad. Si bien comparada al resto de la colectividad rufianesca esta protagonista pertenece a una clase social más elevada, hay que tener en cuenta que su defensa de la libertad se hace desde un alejamiento social auto impuesto, lo que automáticamente la transforma en un ser marginado como los demás.¹⁸

La continua presencia de Escarramán como una aparición casi espectral da cohesión a la totalidad de la trama, conectándola al mundo del hampa.¹⁹ La puesta en escena trasluce una ambientación a medio de camino entre lo esperpéntico y lo caricaturesco. Los personajes se convierten en siluetas desdibujadas que se debaten entre lo patético y lo bufonesco aunque sin llegar a perder del todo su esencia humana.²⁰ Las *Pinturas negras* de Goya, los ambientes deterministas del pintor José Gutiérrez Solana o los retratos más crudos de los bufones velazqueños son algunas referencias iconográficas en las cuales está inspirada la ambientación de la puesta en escena de Arias (Guía *Dos nuevos*: 2017: 11). La estructura cíclica que se inicia, en este caso, con un anochecer estival y concluye al amanecer, bien podría aludir a la ya mencionada noche de San Juan.²¹ En este montaje la magia de una noche como esta adquiere una tonalidad de ritual esperpéntico que contrasta con la lozanía y el desenfado de los primeros entremeses. La música del compositor Eduardo Aguirre de Cárcer—también a cargo del espacio sonoro de *Entremeses* (1996)—

¹⁸ Vicente Pérez de León explica la defensa de la libertad de Marcela en el *Quijote* desde la auto-marginalización (2005: 196).

¹⁹ Para Pérez de León, Escarramán tiene una presencia casi mágica en *El rufián viudo llamado Trampagos* (160). Paralelamente, para Morillo (2018) este protagonista viene también a ser portavoz del mundo del arte, al ser la inspiración de un baile y de una canción. Ambas interpretaciones pueden palpase en la manera en que Arias caracteriza a Escarramán en su montaje. Sin ir más lejos, el actor que da vida al personaje (José Juan Sevilla) tiene formación en ballet clásico y parte de su actuación en *Dos entremeses* son varias piezas de baile coreografiadas.

²⁰ En *Entremeses* (1996, 2005) la técnica de actuación remitía a la *Commedia dell'arte*. En el caso de *Dos entremeses «nunca representados»* (2017) el estilo interpretativo seguía más un estilo bufonesco (Guía *Dos nuevos*: 2017: 10).

²¹ La noche de San Juan podría unir en cierto modo ambos montajes al ser una festividad que celebra la fertilidad de la tierra—del primer montaje (1996 y 2015)—y el caos y desorden—del segundo (2017)—.

reproduce un esquema musical inspirado en melodías de la época, basadas, esta vez, en fragmentos líricos de otras obras cervantinas.²² Quizás si hay algo que rompe con las pautas estéticas e ideológicas de los montajes anteriores es que la estética de los materiales de difusión no sigue a la de los dos montajes anteriores. Esas fotografías de una España oculta—rememorando el título de la obra de García Rodero—que iniciaban al espectador, incluso desde antes de la representación, a emprender un viaje hacia el significado del teatro en el sentido más puro, están ausentes de la concepción promocional de este espectáculo.



Dos nuevos entremeses «nunca representados» (2017), dir. Ernesto Arias. Teatro de la Abadía (Madrid).

Fotógrafo: Sergio Parra. Foto cortesía del Teatro de la Abadía.

²² Las letras de estas composiciones provienen del *Quijote* (I. XIV y XXIII), de *El rufián dichoso* y de *La ilustre fregona* (Guía *Dos nuevos*: 2017: 12).

Tal como apunté en la introducción, este artículo se originó a partir de una reflexión personal que me había estado intrigado durante años: ¿Cómo podía ser que una obra permaneciera en la memoria colectiva estrechamente relacionada a un espacio en concreto, y cómo dicho espacio se convertía en una parte indisociable de un montaje? Curiosamente recordé una experiencia parecida en París, cuando asistí en el Théâtre de la Huchette a la representación de Eugène Ionesco (*La lección* y *La cantante calva*). Estas dos obras llevan en cartel, en este mismo local del distrito V, desde 1957 y después de haberlas visto en la Huchette cuesta trabajo imaginárselas escenificadas en otro escenario.²³

Ahora bien, mientras que el espectáculo de Ionesco se ha mantenido fiel día tras día al montaje original de 1957, los entremeses cervantinos, volvieron a las tablas de manera esporádica después de veinte años. En ambos casos, sin embargo, hay una vuelta al origen artístico. Si bien la naturaleza del teatro es efímera y es en el cambio y el proceso constante donde se encuentra su riqueza y originalidad, preservar las raíces de ambos montajes en estos locales específicos los convierte en referentes culturales que amalgaman la intrahistoria metropolitana y la tradición teatral.²⁴

Volviendo a la pregunta que ha vertebrado nuestro estudio sobre la relación holista y precedera que se crea entre un espacio y una obra, cabe apuntar que, tanto en el caso de La Abadía como en el de la Huchette, se trata de dos locales con una compleja—conflictiva, incluso—historia social y cultural urbana. La Abadía es hija de un Madrid democrático, recién salido de una espinosa Transición. La Huchette sigue siendo un símbolo precedero de la producción artística parisina de después de la ocupación. Por su parte, las farsas de Cervantes y el absurdismo de Ionesco son mordientes críticas sociales de hondura universal. Este aferramiento a la esencia social tanto de los locales como de las obras sea quizás lo que produzca esa unión inquebrantable entre espacio y

²³ El Théâtre de la Huchette lleva funcionando desde 1948. Se trata de un pequeño local con una capacidad máxima de 85 espectadores.

²⁴ Si bien los entremeses de Cervantes se aferran artísticamente a la entidad de La Abadía, desde Rousseau hasta algunos profesionales de la escena de hoy en día rechazan el local teatral como marco escénico del hecho teatral. Acerca de estas teorías refiero al lector a Carlson pp. 31-33.

espectáculo, convirtiendo ese nexo en una institución cultural única cuya continuidad rememora el pasado y asegura una re-inscripción en el futuro.

ESTHER FERNÁNDEZ
RICE UNIVERSITY

Apéndice.

Trabajar desde la memoria escénica: Entrevista con Ernesto Arias

La escena tiene también su memoria propia, marcada por cada uno de los montajes que han pasado por sus tablas. Concretamente, el escenario de La Abadía muestra una serie de marcas que, sin duda, esconden una micro historia de cada uno de los montajes que han pasado por él. Tal como hemos discutido en el presente artículo, la tarea de Arias con sus *Dos entremeses «nunca representados»* (2017) fue delicada, ya que tuvo que trabajar desde una tradición enraizada en las tablas de La Abadía y revitalizarla a partir de su visión como director. Mi propósito a la hora de incluir esta entrevista a modo de conclusión, es que sea el propio Arias quién, desde su voz y su experiencia cierre mis reflexiones y, entre los dos, demos pie a un diálogo en donde el estudio de la puesta en escena y la práctica del teatro converjan de una manera genuina.

Esther Fernández (EF): Como hemos discutido en el artículo, los *Entremeses* de Cervantes se han convertido en una marca de identidad para La Abadía ¿A qué crees tú que se debe este fenómeno?

Ernesto Arias (EA): Como bien he oído a José Luis Gómez en algún momento, desde que pensó e ideó La Abadía sabía que «Cervantes tenía que estar muy presente en su actividad». En los *Entremeses* que él dirigió se escenificaban *La cueva de Salamanca*, *El viejo celoso* y *El retablo de las maravillas*. En otra ocasión el grupo de «Espectadores en acción» (que son unas sesiones que se trabajan con espectadores afines a La Abadía y que quieren conocer el teatro desde el otro lado del escenario) escenificaron *El vizcaíno fingido*, que lo representaron en el Corral de Comedias de Alcalá. Cervantes, como no podía ser de otra manera, también estuvo presente en el proyecto de «Cómicos de la Lengua» que dirigió Gómez y en donde yo

mismo leí varios fragmentos del *Quijote* acompañando a las explicaciones académicas de Francisco Rico.

En realidad, en un principio, lo que La Abadía me encargó fue impartir un taller de prácticas de puesta en escena que girara en torno a «la palabra de Cervantes», y que acabara con una muestra del trabajo en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares. Los participantes del taller serían jóvenes actores y actrices que se habían formado en un entrenamiento continuo en La Abadía durante toda una temporada. Me propusieron que escogiera dos entremeses de los cuatro restantes. Elegí *La guarda cuidadosa* y *El rufián viudo llamado Trampagos* porque, aunque a primera vista, parecen muy distintos percibí que tenían algunos puntos en común. Tras el buen desarrollo del taller y la positiva acogida de esa muestra Gómez decidió darle más vida, y fue cuando, tras otro periodo de ensayos, se convirtió en una producción Abadía.

En definitiva, yo creo que todo se debe a una voluntad personal de Gómez de que Cervantes esté presente en la actividad de La Abadía, y ojalá en el futuro se cierre el círculo y se trabaje en algún momento con los dos entremeses restantes *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El juez de los divorcios*.

EF: ¿De qué manera encaja tu puesta en escena con la de Gómez? En nuestra opinión creas un diálogo que contrasta con el montaje original (1996, 2005) al mostrar la otra cara de la moneda de ese mundo entremesil cervantino (el hampa, la noche, el pozo, versus las clases más adineradas, el día, el emblemático árbol).

EA: En el taller de prácticas hicimos una exploración sobre «la palabra» en los dos entremeses y una búsqueda de puesta en escena. Desde el comienzo consideré que esa puesta en escena tenía que tener algún vínculo con la que ya había hecho La Abadía, ya que —además de que me fascinaba— era un espectáculo emblemático de la casa, una enorme referencia para nosotros. En esa exploración enseguida vimos que los dos entremeses que había escogido posibilitaban que algunas cosas funcionaran como espejo con el anterior montaje. Por ejemplo, Gómez había apostado por un ambiente rural y nuestros entremeses se podían desarrollar en un ambiente urbano; la acción de aquella puesta en escena transcurría a lo largo de un día, desde que amanecía hasta que anochece; en *Dos nuevos entremeses* la acción se desarrolla durante la noche, desde que anochece hasta que amanece.

Por otra parte, en la muestra final del taller no pude resistirme a no insertar algunos detalles que sirvieran como «homenaje» a los *Entremeses* que dirigió Gómez. Por ejemplo, el elemento central de la escenografía seguía siendo el árbol de los *Entremeses* originales. También salía también un personaje que aparecía en aquella puesta en escena, y en un diálogo—adaptación del capítulo 48 del *Quijote*—se hacía referencia literal a la puesta en escena Gómez. Cuando La Abadía decidió darle vida como función independiente decidimos limpiar esos homenajes que sólo tenían sentido en el ámbito de «muestra final de taller».

EF: ¿Puedes explicar tu decisión de emplear una escenografía tan sencilla y, a la vez, tan simbólica?

EA: La «muestra final de taller» fue en el Corral de Comedias de Alcalá y allí utilizábamos los balcones que el Corral tiene en el escenario y el árbol de los anteriores *Entremeses*. La función la íbamos a presentar ahora en la Sala Juan de la Cruz del Teatro de La Abadía, y se hacía necesario idear una escenografía nueva. Eso nos dio la oportunidad de profundizar más en el espacio y como consecuencia en la puesta en escena.

Se me ocurrió la idea de un cruce de calles cuando, paseando por la parte antigua de Santiago de Compostela, me detuve dudando sobre qué camino tomar. Simpáticamente pensé que en la vida algunas veces, uno se encuentra con ese tipo de situaciones en dónde tienes que tomar una decisión determinante y no sabes qué camino tomar. Pensé que a muchos de los personajes de estos entremeses les pasaba lo mismo: tienen que tomar decisiones, escoger qué camino tomar. Ese cruce de calles necesitaba de un elemento central (durante la «muestra final de taller» este elemento era el árbol que aparecía en la puesta en escena de Gómez, y para la presentación de la función en La Abadía decidimos sustituirlo por otro elemento). Nos decidimos por un pozo porque nos permitía mantener el mismo dibujo escénico, considerábamos que era algo más urbano, y además también funcionaba como espejo con respecto al árbol, ya que este sale de la tierra para ir hacia el cielo, y el pozo va hacia el fondo de la tierra.

EF: ¿Por qué decidiste incluir el discurso de la pastora Marcela de *Don Quijote* en tu montaje?

EA: Desde el primer momento, estuvimos buscando, valorando y trabajando con otros textos de Cervantes que nos permitieran crear una

dramaturgia de la que se desprendiese un universo concreto donde se pudieran desarrollar los dos entremeses. Brenda Escobedo, la dramaturga de la función, aportó diferentes textos de Cervantes susceptibles de ser utilizados. Entre ellos estaba el discurso de Marcela. Viendo que en un entremés una mujer escoge entre dos hombres, en el otro un hombre elige entre tres mujeres, nos venía muy bien, como tercera posibilidad, presentar a alguien que se decide por la soledad y por tanto recurrimos al discurso de Marcela. Exigió una adaptación, pero consistió simplemente en limpiar las referencias Marcela hacia la naturaleza, los campos, las flores, los animales, etc.

La estructura resultante era, por tanto: *La guarda cuidadosa*, *El rufián viudo llamado Trampagos* y el discurso de la Doncella (como nosotros la bautizamos). Se nos ocurrió hilvanar esas historias a través de una rondalla que transita por la noche para no dar una serenata en el balcón equivocado. Esta idea de la serenata, la tomamos de una comedia de Cervantes, *El rufián dichoso*, donde hay una escena de un grupo de rufianes que dan una serenata.

EF: No sé si estamos en lo cierto, pero me parece que es la primera vez que una compañía profesional lleva a escena el entremés de *El rufián viudo llamado Trampagos*, al menos en nuestro país. ¿Ha sido diferente montar esta pieza sin tener referencias previas?

EA: Realmente no sé si es la primera vez que se lleva a escena este entremés. Yo desde luego no he encontrado referencias de ningún montaje profesional en España. Pero eso no quiere decir que, en el ámbito amateur, universitario o en algún otro país no se hubiera hecho. No lo sé.

Realmente el trabajo con este entremés no fue tan diferente a como sería si hubiese alguna referencia anterior, porque cuando me planteo la puesta en escena de cualquier texto lo hago sin tener demasiado en cuenta otros montajes. Me gusta estudiar y descubrir el material textual como si fuera la primera vez que se presenta (independientemente de si ya se ha hecho en otras ocasiones). Como con cualquier otro texto, con *El rufián viudo llamado Trampagos* lo primero que traté es de entender el universo que se desprende del texto. Para ello tuvimos que acercarnos, como no podía ser de otra manera, a *Rinconete y Cortadillo* y la comedia *El rufián dichoso* donde ya Cervantes se adentra en el mundo del hampa. Luego hay que entender bien la situación y los personajes, y ciertamente es un

placer descubrir cómo Cervantes va dejando pistas de la naturaleza de cada uno de ellos en los pequeños detalles.

También tuvimos que recurrir a Quevedo y a las jácaras donde aparece Escarramán, ese personaje misterioso que surge de repente y da un giro al entremés cuando parecía que todo estaba ya resuelto. Cervantes toma el personaje donde lo deja Quevedo y entender bien la historia de Escarramán nos ayudó a clarificar la situación y a intuir lo que Cervantes quería contar. A partir de comprender el universo cervantino, el lenguaje, los personajes etc. la puesta en escena fue brotando por sí misma.

EF: ¿Hay alguna visión especial o mensaje que hayas querido transmitir en relación a la temática de la marginación social?

EA: A mí me da la sensación que Cervantes, al igual que muchos escritores, se adentran en mundos ajenos (en este caso en el mundo del hampa) para que—bien como comparación, como confrontación, como metáfora, etc.—nos planteemos nuestro propio mundo. Creo que algo parecido hace, por ejemplo, con *La gitanilla*, donde se adentra en el mundo de los gitanos. Cervantes dibuja el mundo del hampa, y no solo en este entremés, como una sociedad perfectamente organizada, estructurada, con un organigrama totalmente claro y jerarquizado donde cada uno sabe el lugar que ocupa.

En el caso de *El rufián viudo llamado Trampagos* hay que tener en cuenta que comienza con una atmosfera de muerte, del luto, con el llanto de Trampagos por la muerte de La Periconna y termina con una fiesta de enorme vitalidad. ¿Cómo es que en tan poco tiempo—unos quince o veinte minutos que se desarrolla el entremés—se puede cambiar de un extremo a otro? En este mundo del hampa todos los personajes viven lo que les ocurre como algo de suma importancia, definitivo y determinante en sus vidas, pero al final nada es ni tan definitivo ni tan importante como para que la vida se detenga. Trampagos llora desconsoladamente por la muerte de La Periconna, pero nada más elegir sustituta lo primero que hace es desprenderse del luto y pedir vino y guitarras para una fiesta.

La Repulida, la Pizpita y la Mostrenca pelean ferozmente entre ellas porque se les hace fundamental ser la escogida de Trampagos pero una vez que este elige se olvidan sus diferencias y disfrutan plenamente de la fiesta. Escarramán después de su largo viaje tras escapar de la cautividad y llegar con sus amigos se hunde totalmente al descubrir que La Méndez

se ha ido a Granada y se ha olvidado de él, pero enseguida se anima cuando le cuentan todo lo famoso que es por su historia. Se podría pensar que Cervantes pretende que nos divirtamos con ese mundo ajeno, como si el nuestro no fuese así, pero yo creo que tal vez lo hace para que nos demos cuenta que esos mecanismos también ocurren en nuestro mundo.

EF: ¿Qué esperas que se haya llevado el auditorio de esta puesta en escena?

EA: Hemos pretendido hacer una puesta en escena en la que el público se sintiera inmerso en un universo «cervantesco» donde se entretenga y disfrute contagiándose de la enorme vitalidad que se desprende de los textos de Cervantes saboreando el rico, sonoro, resonante y retumbador lenguaje de Cervantes en unas historias simples, llenas de humor y no por ello poco trascendentes. Si lo hemos conseguido o no, eso lo debe decidir cada espectador que asista a la función.

EF: ¿Es este el primer Cervantes que montas en tu trayectoria cómo director? ¿Qué te ha aportado Cervantes a ti y qué hay de Ernesto Arias en estos entremeses?

EA: Sí, es la primera vez que realizo una puesta en escena con textos de Cervantes, y lo cierto es que Cervantes me ha aportado más a mí que lo que yo he podido aportar a Cervantes. Desde el comienzo hemos tratado de no utilizar el universo de Cervantes usando los textos como pretextos y realizar una puesta en escena despegada de su universo y cercana al nuestro. No tendría nada en contra que alguien lo hiciera así, por supuesto; pero nuestra opción desde el principio fue querer sumergirnos en el universo «cervantesco», comprenderlo al máximo a través de una mirada amplia sobre los temas que plantea en estos entremeses y en toda su obra, para poder realizar una puesta en escena donde respetando al máximo ese universo resultase atractiva para el espectador de hoy. Y evidentemente cuando se estudia y se toman opciones se hacen interpretaciones. Las que hemos hecho nosotros a través de este montaje han sido nuestras aportaciones y las que nos han enriquecido.

Bibliografía

BREDEN, Simon David. (2014). *The Creative Process of Els Joglars and Teatro de la Abadía: Beyond the Playwright*. Woodbridge. Tamesis.

BROUWER, Ronald, ed. (2005). 'Nada es como es, sino como se recuerda'. *Teatro de la Abadía 1995-2005*. Madrid. Teatro de la Abadía.

CANONICA, Elvezio. (2011). «Los *Entremeses* de Cervantes como Sistema». *Anales Cervantinos* XLIII. 221-242.

CARLSON, Marvin. (1989). *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca. Cornell University Press.

CERVANTES, Miguel de. (1987). «Prólogo al lector». *Entremeses*. Ed. Nicholas Spadaccini. Madrid. Cátedra. 91-94.

CUADROS, Carlos. (1994). «José Luis Gómez inaugura La Abadía. Un centro para la formación y la exhibición». *Primer Acto* 254. 16-19.

Dossier de Prensa. (2017). *Dos nuevos entremeses «nunca Representados»*. Miguel de Cervantes. Madrid. Teatro de La Abadía.

FERNÁNDEZ, Esther. (2018). «Entrevista con Ernesto Arias: el arte de hacer vivir a los clásicos». *Don Galán. Revista de investigación teatral* 8. 71-74. http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum8/pagina.php?vol=8&doc=2_3&pag=2

GARCÍA AGUILAR, Ignacio, Luis GÓMEZ CANSECO, y Adrián J. SÁEZ. (2016). *El teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid. Visor Libros.

GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio. (2015). «Bajo el árbol de Cervantes». *ABC*. [no hay páginas]

GÓMEZ, José Luis. (2014). *Breviario de teatro para espectadores activos. Discurso leído el día 16 de enero de 2014 en su recepción pública por el excmo. Sr. D. José Luis Gómez y contestación del Excmo. Sr. D. Juan Luis Cebrián*. Madrid. Real Academia Española. 9-45.

GONZÁLEZ, Antonio, B. (2004). «Teatro y gestión: El Teatro de la Abadía de Madrid». En *Teatro y Sociedad en la España actual*. Eds. Wilfred Floeck and María Francisca Vilches de Frutos. Madrid. Iberoamericana. 31-50.

GOYTISOLO, Juan. (1996). Programa de mano de *Entremeses*. Teatro de La Abadía.

Guía Didáctica. (2017). *Dos nuevos entremeses «nunca representados»*. Miguel de Cervantes. Madrid. Teatro de La Abadía.

Guía didáctica. (2015). *Entremeses*. Miguel de Cervantes. Madrid. Teatro de La Abadía.

MORILLO, María Dolores. (2018). «'Ya soy mío': Escarramán y la autonomía del arte en *El rufián viudo llamado Trampagos*.» *Cervantes* 38.2. 161-201.

PÉREZ DE LEÓN, Vicente. (2005). *Tablas destempladas: Los entremeses de Cervantes a examen*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

Teatro de la Abadía. (2000). *5 años de placer inteligente*. Madrid. Fundación Teatro de la Abadía.

VALLEJO, Javier. (2014). «Volver sobre los propios pasos». *El País* (Cultura). https://elpais.com/cultura/2014/12/23/actualidad/1419338442_680395.html