El retablo de las maravillas: de Cervantes a Boadella

VERONICA ORAZI
Università di Torino

Resumen
Análisis de la reescritura de *El retablo de las maravillas* de Miguel de Cervantes realizada por Albert Boadella y el grupo teatral Joglars. El subtítulo de la adaptación (*Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes*) pone al descubierto el intento de los autores, es decir declinar desde perspectivas distintas el núcleo temático del texto-fuente, reafirmando su vigencia intemporal a través de su actualización. El estudio sintetizado en estas páginas identifica tanto los puntos de contactos entre el original y su recreación como los componentes innovadores (formales, estructurales y de contenido) y ahonda en la reflexión sobre la técnica y los rasgos peculiares de la dramaturgia de Joglars, definiendo las constantes de su producción y trayectoria teatral y los aspectos más sugerentes de su evolución estética, aprovechando este homenaje ulterior de la compañía al autor del *Quijote*.

Riassunto
Analisi della riscrittura de *El retablo de las maravillas* di Miguel de Cervantes realizzata da Albert Boadella e dal gruppo teatrale Joglars. Il sottotitolo dell'adattamento (*Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes*) rivela l'intento degli autori, cioè declinare da prospettive diverse il nucleo tematico del testo-fonte, riaffermandone la vigenza atemporale attraverso l'attualizzazione. Lo studio sintetizzato in queste pagine identifica sia i punti di contatto fra l'originale e la sua ricreazione sia le componenti innovative (formali, strutturali e contenutistiche) e approfondisce la riflessione sulla tecnica e sui tratti peculiari della drammaturgia di Joglars, definendone le costanti della produzione e della traiettoria teatrale e gli aspetti più suggestivi dell'evoluzione estetica, prendendo spunto da questo ulteriore omaggio della compagnia all'autore del *Quijote*.

Afirma Boadella a propósito de su reescritura del *Retablo* cervantino[1]:

> la distancia que nos separa de Cervantes es ínfima y, así, las situaciones presentadas en su entremés *El retablo de las Maravillas* siguen hoy produciéndose e incluso multiplicándose bajo el poder de los medios de comunicación […]. [Se renueva] la paradoja clásica de cómo los cretinos pueden vendernos la nada a costa del temor de sus semejantes a pasar por cretinos. […] A pesar de ello, la humanidad ha seguido evolucionando porque siempre han aparecido […] niños denunciando la desnudez del rey. Sin embargo hoy los niños están domesticados, […] así, los retablos campan a sus anchas promocionados por las más altas instituciones y vendidos por los media aprovechando que "cada día que amanece..."[2].

[1] Albert Boadella, *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes*, estrenado el 09.12.2004 en el Teatro Lope de Vega de Sevilla (se representó hasta el 12.06.2005).
[2] Cfr. la ficha del espectáculo en la página web de la compañía, http://elsjoglars.com/portfolio/el-retablo-de-las-maravillas/(22/03/2017). Alusión al refrán: "cada día que amanece, el número de tontos crece"; Brenden, 2014: 106, 109.

Veronica ORAZI, "*El retablo de las maravillas*: de Cervantes a Boadella", *Artifara* 17 (2017) Contribuciones, pp. 25-33.
Recibido el 28/01/2017 · Pubblicato il 22/03/2017

En *El retablo de las maravillas* Cervantes ironiza sobre los complejos sociales y el temor a pasar por alguien de condición inferior (conversos e hijos ilegítimos) para inclinar a la reflexión sobre la conducta del hombre, como individuo y parte del cuerpo social.

La admiración de Boadella por Cervantes y su convicción de que en nuestra época su contundencia sigue vigente explican que el dramaturgo se haya inspirado en él[3]: en esta primera adaptación suya de una obra cervantina, el director de Joglars trata de facilitarle al espectador el paso del siglo XVII al XXI (Boadella, 2003), detectar dónde se encuentran algunos de esos modernos retablos montados por los embaucadores actuales, hacer revivir la genialidad del texto original y establecer paralelismos con el presente.

El *Retablo* de Cervantes, casi inadvertido en el siglo XVII, se considera desde hace tiempo un acabado antecedente de la técnica metateatral (Díez Borque, 1972; Rossi, 1989; Gobat, 1997; Canavaggio, 2000; Ruffinatto, 2002: 52-54). Así pues, Boadella abre su pieza situando al público en la época cervantina, al hibridar su estética con el estilo de la *Commedia dell'Arte* a través del uso de la máscara para algunos personajes (otro rasgo peculiar del grupo), que le permite multiplicarlos e influir en la mímica actoral, convirtiéndolos en arquetipos reconocibles (Sánchez Arnosi, 2011: 53). En la adaptación se observa la sociedad contemporánea a través de los ojos de Cervantes, quien brinda un tratamiento especial de un conocido tema folclórico, puesto que en su entremés la burla que se monta expresa una actitud muy crítica con la ideología dominante y el poder establecido (Rozenblat, 1978; Kirschner, 1981; Zimic, 1982; Wardropper, 1984; Martínez-López, 1992; Bravo, 1993; Maestro, 2008). El dramaturgo reinterpreta la capacidad cervantina de contemplar a sus personajes con ironía, originando una atmósfera de parodia y sátira, ofreciendo a los espectadores el reflejo de un mundo real distorsionado por las falsas ilusiones, utilizando el texto-fuente para analizar los prejuicios de la sociedad moderna, matizándolos con connotaciones sociales, culturales y lingüísticas.

En el nuevo montaje traduce el modelo a su lenguaje combativo (Boadella, 2003), arremetiendo contra las obsesiones religiosas, cierto arte pseudo-vanguardista, la cocina desestructurada y la política. En su recreación los diferentes niveles de la ironía y la sátira van ahondando, para atacar la debilidad mental en general y en particular la de algunos altos cargos en los ámbitos de la cultura y el poder.

La intención inicial era basarse en la novela de Jerzy Zosinski, *Desde el jardín* (1970), que inspiró el guión de la película *Bienvenido Mr. Chance*, protagonizada por Peter Sellers. Sin embargo, en la obra de Zosinski es el azar que encumbra al protagonista, mientras que en la perspectiva más sugerente de Cervantes se indican las responsabilidades de quienes respaldan a los estafadores, tragándose sus embustes por miedo social.

El enfoque cervantino, por lo tanto, resulta más pertinente a los intentos de Boadella, quien introduce en él algunos cambios estratégicos: sube el nivel social del retablo, al situarlo en el seno de la aristocracia; asume tres figuras de la *Commedia dell'Arte* (Pantalone reflejado por Chanfállez, Brighella por Rabelín y Arlecchino por Arbequino); coloca en la escena un baúl de donde los actores sacan los trajes al cambiar de personaje; vuelve invisible también el propio retablo, no sólo las maravillas que debería enseñar; aprovecha los efectos audiovisuales y la multimedialidad, que juegan un papel básico. Sin embargo, uno de los elementos más innovadores de la adaptación es la aparición de un tercer elemento en la sátira y crítica social: la figura del menguado ensalzado por los timadores actuales hasta ponerlo a ocupar posiciones y cargos representativos (Boadella, 2003; Cabanas, 2016: 196).

[3] *En un lugar de Manhattan* (2005) del *Quijote* y *El coloquio de los perros* (2013) de la novela ejemplar del mismo título; cfr. Sánchez Arnosi, 2011; Orazi, 2013: 55; Breden, 2014: 101-102, 111-114, 231-232; Orazi, 2015; Cabanas, 2016; Orazi, 2017.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

El reparto evidencia otros rasgos fundamentales de la reescritura, que presenta una treintena de personajes interpretados por ocho actores, con cambios rápidos y sacando partido de la interpetación actoral[4], los trajes, las máscaras, por lo que logra producir un montaje más coral que de costumbre (Cabanas, 2016: 199).

La primera variación[5] sigue muy de cerca la fuente, aunque adaptándola a sus nuevas finalidades y a su nueva estética. En ella se demuestra cómo la realidad puede ser teatralizada a partir del contraste entre lo real y lo ilusorio, concretando una farsa visual que conecta con la idea barroca del mundo como teatro (Sánchez Arnosi, 2011: 54).

En las cuatro variaciones modernas la nueva ambientación se crea desde cero, aun remitiendo al mismo núcleo temático, perfectamente reconocible, a través del propio mecanismo de la variación. El elemento que vertebra el desarrollo de la pieza sigue siendo el engaño, quienes lo organizan y quienes –con cierta complicidad por ser pasivos– lo sufren pero también lo permiten. El resultado pone de manifiesto las preocupaciones de Boadella, detectando los elementos clave de su dramaturgia.

Los protagonistas de la primera variación no son los personajes cervantinos, sino los condes de Daganzo[6], su hijo menguado y el secretario, y la ubicación pasa de la villa al palacio señorial. Ahora los pícaros presentan un retablo invisible que los condes fingirán ver por no pasar por hijos ilegítimos o conversos: lo inconsistente –es decir, la esencia del embuste– es también el propio retablo y no sólo lo que debería verse en él[7]. Cuando llega el hijo menguado de los condes, don José, los dos estafadores les aseguran a sus padres que en el porvenir personas como él tendrán éxito y llegarán a ser consideradas santos, artistas, genios, políticos, y se lo demuestran enseñándoles el futuro a través del retablo invisible.

En la adaptación los embusteros recuerdan a los tipos de la *Commedia dell'Arte*: Chanfalla pasa a ser Chanfállez (contrafigura de Pantalone) y le acompañan dos criados, es decir Rabelín (reminiscencia de Brighella) y Arbequino (o sea Arlecchino). Se realiza así una triangulación estructural centrada en los prototipos embaucador-estafador / menguado / acomplejados-víctimas, que irá repitiéndose con cambios de contexto en las demás variaciones, como un canon. De hecho, el *Canon* de Pachelbel, que se oye al levantarse el telón, volverá a escucharse a intervalos, funcionando como *leitmotiv* que conecta las cinco variaciones al marcar el cambio de una a otra y los saltos cronológicos: la iteración sistemática de la fuga musical sustenta la articulación interna de la pieza, declinada en cinco variaciones sobre el mismo tema. Una *Amanita muscaria*, una seta venenosa, le permitirá a Arbequino trasladarse a la actualidad, representada como sueño premonitorio, y engendrar las cuatro variaciones que reinterpretan la idea de fondo del retablo original.

En concreto, los retablos modernos están dedicados a la religión ("que ya tiene su propia tradición de retablos"; Boadella, 2003), al arte vanguardista ("el más importante, aquí es donde la idea cervantina resulta más flagrante"; Boadella, 2003), a la moda de la cocina desestructurada (que "ha entrado desde hace un tiempo en la tradición de retablos con los nuevos experimentos culinarios"; Boadella, 2003), a la política española ("¡El Fòrum 2004 sería un ejemplo magnífico de retablo!"; Boadella, 2003)[8].

---

[4] Una constante del grupo, que reafirma las grandes capacidades mímicas y performativas de sus miembros.

[5] Boadella ha afirmado que "Shakespeare es un gran animal del teatro, pero yo he aprendido más de Beethoven"; por ello no extraña que utilice el término variación en sentido musical y estructure la pieza aprovechando esta idea (Cabanas, 2016: 195, nota 4).

[6] Alusión a otro entremés del autor, *La elección de los alcaldes de Daganzo*.

[7] Sobre el motivo folclórico que H.C. Andersen definió "el traje nuevo del emperador" y el *Retablo* cervantino cfr. Ruffinatto, 2002: 54 y Baras Escolá, 2012: 453-459, quien ofrece una síntesis de la cuestión.

[8] El Fòrum Barcelona 2004 - Fòrum universal de les cultures, tuvo lugar en la Ciudad Condal; sus ejes centrales fueron: la diversidad cultural, el desarrollo sostenible, las condiciones de la paz. Sin embargo, en la pieza la crítica va dirigida al ex-jefe del gobierno conservador José María Aznar, a sus acólitos y a la oposición que –según

ISSN: 1594-378X

Boadella ya había satirizado la religión en *Teledeum* (1983) o en *Columbi lapsus* (1989), la política y el poder en *Operación Ubú* (1981) y en *Ubú President* (1995), el arte de vanguardia en *Daaalí* (1999) y en *En un lugar de Manhattan* (2005; cfr. Sánchez Arnosi, 2011: 67-72; Orazi, 2015), la gastronomía en *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla* (1997). En todas estas piezas y también en *El retablo de las maravillas* se traza una sátira del ardid a 360 grados.

En el nuevo *Retablo* todo sigue girando alrededor del binomio engaño / desengaño: mercantilización y espectacularización de la fe (crítica del Opus Dei), del arte (hasta a través de la creación de una terminología al uso: en la obra se inventan expresiones artísticas para parodiar esta tendencia), de la gastronomía de lujo (como la cocina deconstruida, desestructurada y molecular o la tecno-cocina o la cocina tecno-emocional) (Sánchez Arnosi, 2011: 51), de la política (algunos políticos españoles de la época).

Los espectadores acaban enterándose de que también en la sociedad de hoy los timadores menudean (galeristas de arte, restauradores vanguardistas, políticos de cualquier tendencia y militancia, miembros de la Iglesia, etc.) y de que todos ejercen el fraude masivo (Sánchez Arnosi, 2011: 52). Esto se denuncia repitiendo en cada variación el mismo paradigma: un menguado[9] llega a ser considerado un gran personaje, porque los que manipulan a las masas les hacen creer que se trata de un genio, haciendo hincapié en sus complejos. A pesar de que Boadella quiere mantener cierto distanciamiento, evitando las parodias concretas, los referentes resultan identificables porque, aun sin citar nombres, los que se emplean (hay muchos José Marías, un José Mari, varios Felipes) y la actuación de los actores (la mímica, el gesto, la dicción) ofrecen indicios patentes para identificar quién es el blanco en cada escena.

Las mayores novedades de la recreación de la fuente consisten, pues, en la introducción del prototipo del 'menguado' y en la elaboración del texto en partes distintas (las variaciones): aquél contribuye a consolidar la cohesión de la obra, asegurada también por la estrecha relación entre sus diferentes niveles temáticos y estructurales, además de por la constante relación intertextual entre la adaptación y su modelo. Estos rasgos se vuelven patentes en:

1) la estructura metateatral, reforzada por la dinámica del binomio marco-contenedor / contenido enmarcado (la acción empieza y acaba en el palacio de los condes), que se proyecta fuera de la misma escena, implicando al público de cada función: hay un público intradiegético (en la primera variación y en el final, la historia que Chanfállez y Arbequino cuentan a los condes que miran el retablo invisible; en las variaciones modernas, los distintos personajes que observan lo que se proyecta en la pantalla) pero también un público extradiegético (los que asisten a cada reposición del espectáculo);

2) el núcleo temático o sea la crítica de las manías de la sociedad de la época del autor, realizada a través del humor, elaborado a partir del binomio engaño del estafador / autoengaño de la víctima, que le da crédito al embuste que está viendo;

3) la articulación estructural, basada en el esquema actancial concretado por la triangulación embustero-estafador / menguado / acomplejado-víctima, iterada a lo largo de las variaciones;

4) las constantes actorales, que consisten en:

4.1) la presencia de un personaje preciso:

Boadella– no parece diferenciarse mucho de ellos, por compartir el mismo objetivo (la adquisición del poder) y las estrategias para conseguirlo y mantenerlo.

[9] A propósito de tal figura, Boadella ha afirmado: "me gusta esta palabra, porque sin ser ofensiva, resulta de lo más descriptiva", añadiendo "los más peligrosos y nocivos son los imbéciles ilustrados, que ya ni siquiera parecen imbéciles. Los burros ya no tienen cara de burro". En el cartel de la pieza se ve un burro con camisa, corbata, americana y aro de oro en la oreja (Boadella, 2003). Los carteles del grupo juegan un papel básico: son un elemento paratextual imprescindible y sintetizan el mensaje que el público deberá detectar y asumir para reflexionar sobre el tema propuesto.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

a) Arbequino, que pasa de una variación a otra, donde desempeña, además de su papel y vistiendo el mismo traje, también una función secundaria: una especie de torpe asistente del padre Felipe; Trinidad, la criada dominicana de los señores de Daganzo; un convidado más en el restaurante de José Mari; uno de los huéspedes del político Felipe Chanfállez;

b) el secretario, quien contextualiza al espectador en el pasado (el palacio de los condes) en el retablo inicial, en el paso al segundo retablo y en el desenlace de la pieza, al final de la quinta y última variación;

4.2) la iteración de tipos:

a) el menguado, que cambia en cada variación –aun manteniendo un nombre parecido– y es interpretado por el mismo actor: don José (hijo de los condes de Daganzo), Monseñor José María (alusión al fundador del Opus Dei), José María Daganzo (pseudoartista contemporáneo), José Mari (contrafigura de chefs vanguardistas como Ferran Adrià o Juan Mari Arzak), el pizzero (quien, a pesar de quedar anónimo, remeda el habla y los ademanes del político José María Aznar);

b) el embaucador, otra figura omnipresente a lo largo de la obra: Chanfállez, que pasa a ser el padre Felipe, el crítico de arte Felipe, el *maître* Felip Chanfállez, el político Felipe Chanfállez;

5) la constante instrumental, es decir la seta alucinógena que posibilita los saltos espacio-temporales y permite realizar el paso de una dimensión a otra, tanto a nivel cronológico (del pasado al presente y viceversa) como situacional (cada una de las variaciones modernas); Arbequino lame la seta y, gracias a su poder psicotrópico, viaja en el tiempo; la seta, por lo tanto, permite manipular la temporalidad y localización de la dramaturgia de forma experimental: sus efectos son temporales y, según Arbequino los sufra o salga de ellos, se encontrará en un tiempo y un lugar diferentes;

6) el tema audiovisual, concretado a nivel musical (el *Canon* de Pachelbel, que viene a ser el *leitmotiv* del espectáculo) y visual (antes pictórico –el retablo invisible y el fresco/tapiz renacentista– y luego multimedia –la pantalla y las proyecciones)[10].

La pieza se desarrolla en un escenario ligeramente inclinado, casi vacío, donde unas velitas forman unas líneas de luces en el proscenio y los laterales, evocando las candilejas del teatro del Siglo de oro. En la primera variación los embusteros montan el retablo inexistente delante de un enorme fresco o tapiz renacentista en el palacio de los condes, quienes fingen verlo para no pasar por conversos o hijos ilegítimos. Al principio, el fresco/tapiz esconde la pantalla, que se descubrirá sólo después, para enseñar las supuestas maravillas modernas[11]. En las variaciones siguientes, se pasa a la dimensión multimedia y aparece la pantalla electrónica de fondo (metáfora de los medios de comunicación, responsables del embaucamiento colectivo), donde se proyectan imágenes que marcan el paso de la ambientación siglodeorista a la contemporánea y evocan el decorado minimalista de cada escena (una vidriera en el retablo sobre la religión, un cuadro abstracto en el retablo sobre arte contemporáneo, una escenografía supermoderna ideal para un restaurante de lujo en el retablo sobre cocina vanguardista, la efigie de Che Guevara en el retablo político). La pantalla permite renovar el decorado convencional, aludir al poder avasallador de los media y adaptar la dramaturgia a los saltos cronológicos y situacionales inducidos por los efectos de la seta alucinógena de Arbequino. Todo ello resulta estratégico en la estética de Boadella, quien siempre utiliza recursos elementales enfatizados por la intepretación actoral:

[10] Boadella ha afirmado que se siente muy próximo al proceso musical y pictórico. Cada escena acaba siendo un cuadro y toda su obra una sinfonía (Sánchez Arnosi, 2011: 16).

[11] En el retablo sobre política, la efigie de Che Guevara o la rosa socialista con el rostro de Ramon Fontserè, quien interpreta a los menguados a lo largo de toda la pieza.

ISSN: 1594-378X

> el espacio escénico, es un espacio de juego en donde todo puede ocurrir. Un escenario diáfano donde cada elemento tiene un papel determinante en el discurso. En primer término unas candilejas nos remiten al pasado, pero la tarima que delimita el espacio es moderna, de metacrilato, lo que permite la retroiluminación y esto le da al espectáculo un carácter absolutamente actual. Al fondo, ante la pantalla y cubriéndola en su inicio, se encuentra un tapiz renacentista que nos ayuda a trasladarnos al palacio de los condes de la obra. Una vez más la máxima de "con lo mínimo lo máximo" y la defensa de la austeridad hacen mella en el diseño del espacio escénico que potencia el trabajo de los actores sin entorpecerlos como bien defiende Boadella, que también firma su diseño. (Cabanas, 2016: 199)

El elemento de continuidad principal sigue siendo el temático, es decir el miedo y la vulnerabilidad social: de no aparecer bastante devoto o culto o sofisticado o progresista, el individuo pasa a ser la víctima potencial de la manipulación actuada por unos embusteros, quienes orientan a las masas según sus intereses.

El esquema actancial del primer retablo –embaucador-estafador / menguado / acomplejados-víctimas–, repetido en las cuatro variaciones modernas, refleja la falta de ética por parte de la categoría de los onmipresentes y todopoderosos timadores de hoy, que aprovechan la mediocridad de sujetos que hacen pasar por grandes personajes, estafando a los acomplejados –las masas– que les siguen la corriente por ser vulnerables debido a sus hipersensibilidades individuales y/o colectivas. Las figuras reales caricaturizadas se evocan remedando con la mímica, el gesto, la peculiar forma de hablar, sus características más reconocibles, para que el público pueda identificarlos de inmediato. Para facilitarle aún más la tarea a los espectadores, los diferentes menguados y embusteros tienen nombres muy parecidos y son interpretados por los mismos actores (detalle que, además, reafirma la cohesión entre las cinco variaciones).

El humor es el protagonista absoluto de la obra, un humor que establece un diálogo cómplice con el receptor, vehicula la crítica social, la parodia, la sátira y pretende hacer pensar riendo (Rodríguez 2009; Boadella - Bilbao 2011), de acuerdo con el lema latino atribuido a Jean de Santeuil, "castigat ridendo mores". Estos rasgos suponen y conllevan la ruptura del lenguaje convencional, perfilándose como infracción de los principios lógicos y contribuyendo a poner en tela de juicio los tópicos, los lugares comunes y las convenciones (Sánchez Arnosi 2011: 19).

La quinta variación sufre cambios importantes tras los resultados de las elecciones del 14 de marzo de 2004, en que el PSOE liderado por José Luis Rodríguez Zapatero gana al PP de Mariano Rajoy, y el retrato de Che Guevara proyectado en la pantalla en la quinta variación, que antes lloraba, ahora se ríe. Sin embargo, el texto vuelve a ser modificado en 2011 (fecha de la edición de la obra), después de la victoria del PP en las elecciones del mismo año y la efigie del Che ahora llora y ríe a la vez (Boadella, 2011: 211-212, 220). En todo caso, la crítica va dirigida contra los modernos y exitosos menguados enaltecidos (y manipulados), pero también contra quienes, aprovechándose de ellos, los engañan y engañan a los demás y también contra los que se dejan engañar, igualmente responsables por el éxito del fraude colectivo.

En el remate, el círculo se cierra, el final conecta con el principio y los espectadores vuelven a encontrarse con el retablo cervantino del inicio: la condesa de Daganzo se niega a aceptar tales disparates (es decir, que menguados como su hijo en el futuro puedan triunfar, manipulados –como las masas embaucadas– por los timadores contemporáneos): el público, consciente de que lo que ha visto es posible, está obligado a desmentirla y reconocer la actualidad y verosimilitud de la crítica representada en el escenario.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Después del monólogo final de la condesa, los tres pícaros huyen de palacio y se cierra la pieza:

> El espectáculo, a pesar de dar cabida a una crítica a la realidad más actual, no pierde de vista en ningún momento el espíritu cervantino […], cambian los argumentos, los personajes, sus expresiones, pero la crítica al poder establecido y la responsabilización de los miedosos espectadores de ser aislados al tener pensamiento propio pervive en el espectáculo de Joglars. La maestría del entremés de Cervantes es no disparar contra el enemigo público número uno y hacerlo por el contrario contra su mismo espectador y la responsabilidad de cada uno en dejarse engañar, en no tomar responsabilidades. Esta es también una de las tesis que se repiten en el teatro de Joglars, evadir lo evidente y perseguir lo incómodo, […] descubriendo que muchas veces los papeles de víctima y verdugo, de buenos y malos, no están tan claramente delimitados y que la red de asunción de responsabilidades es muy amplia y casi siempre incómoda de señalar. (Cabanas, 2016: 199)

De hecho, el teatro de Boadella induce a reflexionar para responsabilizar a las víctimas más que a los verdugos, puesto que los que se dejan estafar (por miedo, por no llevarle la contraria a nadie y mucho menos al poder establecido) son igualmente responsables (Sánchez Arnosi, 2011: 16).

Todo ello reafirma la vigencia intemporal del mensaje del retablo de Cervantes, quien en su época criticaba las manías de la sociedad barroca: con este entremés el autor del *Quijote* "traza una sátira sobre la limpieza de sangre, que en aquel momento era importantísima, y lo hace jugándosela, ya que en aquel momento existía la Inquisición" (Vega / Boadella, 2010, *apud* Cabanas, 2016: 194-195). Boadella revitaliza este mecanismo dramatúrgico para denunciar con una sátira mordaz los complejos sociales de principios del siglo XXI. El texto "aboga por la necesidad de no dejarse llevar por el pensamiento mayoritario […], por lo políticamente correcto, y anima a nadar a contra corriente […] y apelar en último término a la libertad personal que conlleva también una responsabilidad moral" (Cabanas, 2016: 208).

En fin, también en esta pieza de Boadella late una "poética de la desmitificación", diferente (por obvias razones) pero también afín a la que caracteriza la obra cervantina (Maestro, 2013: 290), un impulso puesto al servicio de una crítica social que rezuma humor (Cervantes) o más bien una sátira descarnada (Boadella) pero que siempre se perfila como expresión de la voluntad de diálogo con el público para sacudir su conciencia.

Bibliografía

ABELLÁN, Joan (2002) *Els Joglars: Espais*, Barcelona, Diputació de Barcelona.

BEUSTERIEN, John (2006) *An Eye on Race. Perspectives for Theatre in Imperial Spain*, Cranbury, NJ, Lewisburg Bucknell University Press.

BOADELLA, Albert (2003) "Els Joglars traduce a su combativo lenguaje *El retablo de las maravillas*", *El País Cultural*, http://elpais.com/diario/2003/12/31/cultura/1072825202_850215.html (18 mayo 2016).

——— (2011) *El retablo de las maravillas*, *En un lugar de Manhattan*, ed. de Milagros Sánchez Arnosi, Madrid, Cátedra.

BOADELLA, Albert y Javier Bilbao (2011) "El sentido del humor es un antídoto contra el fanatismo", *JOT DOWN*, http://www.jotdown.es/2011/11/albert-boadella-"el-sentido-del-humor-es-un-antidoto-contra-el-fanatismo"/ (22 marzo 2017).

BRAVO, M. Dolores (1993) "Los entremeses cervantinos, valores sociales y risa crítica: *El retablo de las maravillas*", en Lillian von der Walde y Serafín González García, eds., *Dramaturgia española y novohispana (siglos XVI y XVII)*, México, UAM, pp. 141-148.

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

CABANAS, Martin (2016) "Cervantes por Joglars. La trilogía cervantina", *eHumanista/IVITRA*, 9, pp. 191-209.

CANAVAGGIO, Jean (2000) "Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro", en Jean Canavaggio, *Cervantes entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 147-163.

CERVANTES, Miguel de (2012) *Entremeses*, ed. de Alfredo Baras Escolá, Madrid, RAE.

DÍEZ BORQUE, José M. (1972) "Teatro dentro del teatro, novela dentro de la novela en Miguel de Cervantes", *Anales Cervantinos*, 11, pp. 113-128.

ENDRESS, Heinz-Peter (2001) "'El triunfo de la ficción' en *El retablo de las maravillas* y en episodios escogidos de *Don Quijote II*", en Christoph Strosetzki, ed., *Actas del V Congreso AISO*, Madrid - Frankfurt a.M., Iberoamericana – Vervuert, pp. 473-478.

GOBAT, Laurent (1997) "Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes", en Irene Andrés-Suárez *et al*., eds., *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, pp. 73-97.

KIRSCHNER, Teresa J. (1981) "*El retablo de las maravillas* de Cervantes, o la dramatización del miedo", en Manuel Criado del Val, ed., *Cervantes, su obra, su mundo*, Madrid, Edi-6, pp. 819-827.

LARSON, Catherine (1996) "The Visible and the Hidden: Speech Act Theory and Cervantes's *El retablo de las maravillas*", en Barbara Simerka, ed., *El arte nuevo de estudiar comedias: Literary Theory and Spanish Golden Age Drama*, Cranbury, NJ, Bucknell University Press - Associated University Press, pp. 52-65.

MAESTRO, Jesús G. (2000) *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid - Fankfurt a.M., Iberoamericana - Vervuert.

——— (2003) "El triunfo de la heterodoxia: el teatro de Cervantes y la literatura europea", en Jesús G. Maestro, ed., *El teatro de Cervantes ante el IV Centenario*, monografía de *Theatralia*, 5, Pontevedra, Mirabel Editorial, pp. 19-48.

——— (2008) "Cervantes y el entremés, poética de una comicidad crítica", en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, coords., *Con los pies en tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico*, Cuenca, Universidad de Castilla - La Mancha, vol. I, pp. 525-536.

——— (2013) *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum.

MARTÍNEZ INIESTA, Bautista (2009) "Ficción y realidad en el *Retablo de las maravillas* de Cervantes", *Lemir*, 13, pp. 169-176.

ISSN: 1594-378X

MARTÍNEZ-LÓPEZ, Enrique (1992) "Mezclar berzas con capachos: armonía y guerra de castas en el entremés del *Retablo de las maravillas* de Carvantes", *Boletín de la Real Academia Española*, 72, 255, pp. 161-171.

ORAZI, Veronica (2013) "Verso la *performance*: esperienze teatrali comporanee in Spagna", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 16, pp. 51-73.

——— (2015) "Reescrituras cervantinas en el teatro español contemporáneo: Els Joglars y el *Quijote*", *Cuadernos AISPI*, 5, pp. 47-64.

——— (2017) "*El coloquio de los perros*: dalla novella cervantina alla drammatizzazione di Joglars", en Franco Marenco y Aldo Ruffinatto, eds., *Shakespeare e Cervantes immortali*, Bologna, Il Mulino, en prensa.

RODRÍGUEZ, Cristina A. (2009) "Sátira social y juego teatral en *El retablo de las maravillas* de Albert Boadella", en Begoña Regueiro Salgado y Ana María Rodríguez Rodríguez, eds., *Lo real imaginado, soñado, creado: realidad y literatura en las letras hispánicas*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 148-156, https://www.yumpu.com/es/document/view/14472885/lo-real-imaginado-sonado-creado-asociacion-alephh (22 marzo 2017).

ROSSI, Rosa (1989) "*El retablo de las maravillas* come testo meta-teatrale", en Blanca Periñán y Francesco Guazzelli, *Symbolae Pisanae. Studi in onore di G. Mancini*, Pisa, Giardini, vol. II, pp. 515-525.

ROZENBLAT, William (1978) "Cervantes y los conversos (algunas reflexiones acerca del *Retablo de las maravillas*)", *Anales Cervantinos*, 17, pp. 99-110.

RUFFINATTO, Aldo (2002) *Cervantes*, Roma, Carocci.

SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros (2011) *Introducción*, en Albert Boadella, *El retablo de las maravillas*, *En un lugar de Manhattan*, ed. de Milagros Sánchez Arnosi, Madrid, Cátedra, pp. 11-96.

SANTOS DE OLIVEIRA, Rogério (2010) *El proceso creativo teatral: conceptualización y análisis a través de su aplicación a la obra de Albert Boadella y Els Joglars*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

VEGA, Daniel y Albert Boadella (2010) "Se levanta el telón", *Revista digital independiente*.

WARDROPPER, Bruce W. (1984) "The Butt of the Satire in *El retablo de las maravillas*", *Cervantes*, 4, 1, pp. 25-33.

ZIMIC, Stanislav (1982) "*El retablo de las maravillas*, parábola de la mentira", *Anales Cervantinos*, 20, pp. 153-172.