

CERVANTINA

Versiones y diversiones sobre textos de Cervantes

DIRECCIÓN
YAYO CÁCERES

Edición **Mar Zubieta**
Textos **Elena Di Pinto**

Enero 2016

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Secretaría de Estado de Cultura. INAEM - CNTC

CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 53

Primera edición enero 2016

© De la versión Ron Lalá

© De la presente edición

Compañía Nacional de Teatro Clásico

<http://teatroclasico.mcu.es>

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Síguenos:



Diseño de cubierta

Macarena de Torres

Fotos del montaje

Ceferino López

Maquetación e impresión

Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

Avda. de Manoteras, 54 - 28050 Madrid

I.S.B.N. 978-84-9041-179-7

N.I.P.O. 035-16-002-7

Dep. Legal M-39477-2015



CERVANTINA

Versiones y diversiones sobre textos de Cervantes

Con fragmentos y personajes de:

Don Quijote de la Mancha, El celoso extremeño, El coloquio de los perros, El hospital de los podridos, El juez de los divorcios, El licenciado Vidriera, El retablo de las Maravillas, El viejo celoso, La elección de los alcaldes de Daganzo, La Galatea, La gitanilla, Prólogo de Novelas ejemplares, Persiles y Sigismunda, Rinconete y Cortadillo y Viaje del Parnaso

REPARTO POR ORDEN DE INTERVENCIÓN

CAÑIZARES / MÚSICO /
CARRIZALES / PACIENTE /
SECRETARIO / DOCTOR /
MONIPODIO / COMEDIANTE / CIPIÓN
/ MARIANA / HUMILLOS / MARCELA
Juan Cañas

LEONORA / MÚSICO / DON JUAN /
PACIENTE / DOCTOR / RINCONETE
/ COMEDIANTE / VIDRIERA /
BERROCAL
Miguel Magdalena

CARDUCHA / CERVANTES / MÚSICO
/ PADRE / SASTRE / OBRERO /
CRIADA / DOCTOR / ARRIERO
/ MANIFERRO / CARIHARTA /
COMEDIANTE / JARRETE
Álvaro Tato

PRECIOSA / MÚSICO / LOAYSA
/ GITANO / PACIENTE / DOCTOR
/ CORTADILLO / COMEDIANTE /
CHANFALLA / RANA
Daniel Rovalher

MUSA / MÚSICO / TÉCNICO
/ CRIADA / CORREGIDOR /
PACIENTE / DOCTOR / SACRISTÁN
/ CHIQUIZNAQUE / REPOLIDO /
COMEDIANTE / BERGANZA / APOLO
Íñigo Echevarría

REALIZACIÓN DE ESCENOGRAFÍA
Mambo Decorados
Sfumato Pintura Escénica

REALIZACIÓN DE ATREZZO
Utilería y Atrezzo, S.L.

REALIZACIÓN DE VESTUARIO
Maribel Rodríguez
María Calderón
Artmakerstudio

AYUDANTE DE VESTUARIO
Davinia Fillol

TÉCNICO DE ILUMINACIÓN
Javier Bernat

ASISTENTE TÉCNICO Y REGIDURÍA
Aitor Presa

TALLER MOTRICIDAD
Paul Dorochenko

TALLER POWERMIND Y COACH
Jorge Robredo

EQUIPO DE PRODUCCIÓN
Y COMUNICACIÓN DE RON LALÁ
Emilia Yagüe
Íñigo Echevarría
Martín Vaamonde
Juan Cañas
Daniel Rovalher
David Ruiz
María Díaz (PRENSA)

DIRECCIÓN LITERARIA
Álvaro Tato

DIRECCIÓN MUSICAL
Miguel Magdalena

VESTUARIO
Tatiana de Sarabia
ESCENOGRAFÍA Y ATREZZO
Carolina González

ILUMINACIÓN
Miguel Á. Camacho

SONIDO
Eduardo Gandulfo

AYUDANTE DE DIRECCIÓN
Y SUSTITUCIONES
Fran García

VERSIÓN, COMPOSICIÓN MUSICAL
Y ARREGLOS
Ron Lalá

DIRECCIÓN
Yayo Cáceres

Directora
Helena Pimenta

Directora adjunta
Chusa Martín

Gerente
Marisa Moya

Director técnico
Fernando Ayuste

Coordinación artística
Cris Lozoya

Jefe de producción
Jesús Pérez

Asesora técnica
Fernanda Andura

Jefa de prensa
M.ª Jesús Barroso

Jefa de publicaciones
y actividades culturales
Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas
Graciela Andreu

Adjuntos a dirección técnica
José Helguera
Ricardo Virgós

Coordinador de medios
Javier Díez Ena

Secretario de dirección
Juan Antonio Somoza

Administración
Mercedes Domínguez
Victor M. Sastre
M.ª Teresa Martín
Carlos López
Ricardo Berrojalviz

Ayudantes de producción
Esther Frías
Belén Pezuela
María Torrente

Oficina técnica
José Luis Martín
Susana Abad
Victor Navarro
Pablo J. Villalba

Maquinaria
Daniel Suárez
Manuel Camín
Juan Ramón Pérez
Brígido Cerro
Enrique Sánchez
Francisco M. Pozón
Ismael Martínez
Francisco J. Mayorga
José M.ª García
Alberto Vicario
Juan Fco. Guerrero
Imanol Barrencua

Electricidad
Manuel Luengas
Santiago Antón
Tomás Pérez
Alfredo Bustamante
Pablo Sesmero
José M.ª Herrera
Juan Carlos Pérez
César García
Jorge Juan Hernanz
José Vidal Plaza
Isabel Pérez

Audiovisuales
Ángel M. Agudo
José Ramón Pérez
Alberto Cano
Ignacio Santamaría
Neftalí Rodríguez

Utilería
Pepe Romero
Emilio Sánchez
Arantza Fernández
Pedro Acosta
Luis Miguel Puerta
Julio Martínez
Paloma Morales

Sastrería
Adela Velasco
M.ª José Peña
M.ª Dolores Arias
Rosa M.ª Sánchez

Peluquería
Petra Domingo
Antonio Román
Ana M.ª Hernando
Maquillaje

Carmen Martín
Noelia Cortés
Marta Somolinos

Apuntadora
Blanca Paulino

Regiduría
Rosa Postigo
Dolores de la Torre
Elena Sanz
Javier Cabellos

Oficiales de sala
Rosa M.ª Varanda
Rufino Crespo

Taquillas
Julia Vega
Julián Cervera
Carmen Cajigal

Conserjes
José Luis Ahijón
Lucía Ortega

Mantenimiento
José Manuel Martín
Miguel Ángel Muñoz
Eulen

Personal de sala
Seprosier

Recepción
Cobra servicios auxiliares

Seguridad
Sasegur

ÍNDICE

Cronología	6
• Entorno histórico y cultural	
• Vida y obra de Cervantes	
 Viaje a los textos de <i>Cervantina</i>, Álvaro Tato (Ron Lalá)	 17
 <i>Cervantina</i>, un montaje coproducido por la CNTC y Ron Lalá. Año 2016	 25
• Estructura del espectáculo y síntesis argumental	26
• Los personajes	29
• Entrevista al director de escena	44
• Entrevista al director literario	50
• La escenografía	58
• El vestuario	60
• El diseño de iluminación	64
• La música	68
• Sobre Ron Lalá	72
 Actividades en clase	 74
 Bibliografía	 76

CRONOLOGÍA

VIDA Y OBRA DE CERVANTES

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1547	Miguel de Cervantes, cuarto de los siete hijos del matrimonio entre Rodrigo de Cervantes y Leonor de Cortinas, es bautizado en la iglesia parroquial de Santa María la Mayor (Alcalá de Henares), el 9 de octubre, por lo que se supone que debió de nacer el día de San Miguel (29 de septiembre).	Carlos V vence en la Batalla de Mühlberg. Enrique II, rey de Francia. Nacen Mateo Alemán y Juan Rufo.
1551	El padre es encarcelado en Valladolid por deudas.	
1553	La familia regresa a Alcalá y comienza su deambular por el Sur (Córdoba), donde está el abuelo Juan de Cervantes.	
1554		El futuro Felipe II, hijo de Carlos V, contrae matrimonio con María Tudor y es nombrado rey de Nápoles. Se publican cuatro ediciones del <i>Lazarillo de Tormes</i> .
1555		Paz de Augsburgo.
1556	Muere Juan de Cervantes.	Abdicación de Carlos V y coronación de Felipe II.
1557	Muere Leonor de Torreblanca, esposa de Juan de Cervantes.	Batalla de San Quintín.
1558		Mueren Carlos V y María Tudor. Dieta de Francfort. Advenimiento de Isabel de Inglaterra.
1559		Paz de Cateau-Cambrésis. Boda de Felipe II con Isabel de Valois.

1561		La corte se traslada a Madrid, capital del reino, desde Valladolid.
1562		Nace Lope de Vega.
1563		Comienza la edificación del Escorial. Finaliza el Concilio de Trento.
1564	El padre de Cervantes está, quizás sin la familia, asentado en Sevilla como médico y, otra vez, endeudado.	Fracaso turco ante Orán. Nace Shakespeare.
1565	Luisa, hermana de Cervantes, ingresa en el convento carmelita de Alcalá, del que llegaría a ser priora (Luisa de Belén).	Fracaso turco ante Malta. Revuelta de los Países Bajos.
1566	La familia Cervantes se muda a Madrid, donde el escritor se inicia en la poesía.	Compromiso de Breda. El duque de Alba, gobernador de los Países Bajos.
1567	Primer poema de Cervantes: un soneto a la infanta Catalina Micaela, publicado con la ayuda de Alonso Getino de Guzmán.	
1568	Miguel es discípulo «caro y amado» de Juan López de Hoyos, quien le encarga cuatro poemas laudatorios, incluidos al año siguiente en Exequias de Isabel de Valois.	Mueren el príncipe Carlos e Isabel de Valois. Sublevación de los moriscos de Granada en las Alpujarras.
1569	Cervantes se traslada, de improviso, a Roma (quizás por haber herido en duelo a Antonio de Sigura), donde servirá de camarero al futuro cardenal Julio Acquaviva. Información de limpieza de sangre e hidalguía a favor del autor.	

- | | |
|---|--|
| <p>1570 Dedicatoria de <i>La Galatea</i> a Ascanio Colonna, abad de Santa Sofía. Cervantes inicia su carrera militar, luego compartida con su hermano Rodrigo, en la compañía de Diego de Urbina.</p> | <p>Los turcos ocupan Chipre. Felipe II casa con Ana de Austria. Se organiza la Liga Santa.</p> |
| <p>1571 Desde el esquife de la galera Marquesa, Cervantes combate en la batalla de Lepanto, donde recibe dos disparos en el pecho y uno en la mano izquierda («El manco de Lepanto»).</p> | <p>Batalla de Lepanto. Finaliza la guerra de las Alpujarras.</p> |
| <p>1572 Aunque tullido de la mano izquierda, sigue en la milicia (en el tercio de don Lope de Figueroa) y participará, como «soldado aventajado», en varias campañas: Corfú, Modón, Navarino, Túnez, La Goleta, etc.</p> | |
| <p>1573 Sirve en la compañía de Manuel Ponce de León, en Nápoles.</p> | <p>Mateo Vázquez, secretario de Felipe II. «Noche de San Bartolomé» en Francia.</p> |
| <p>1574 Participa en las expediciones de don Juan de Austria.</p> | <p>Don Juan de Austria toma Túnez y La Goleta. Se funda el corral de la Pacheca en Madrid.</p> |
| <p>1575 Provisto de cartas de recomendación de don Juan de Austria y del duque de Sessa, Miguel de Cervantes embarca en Nápoles, rumbo a Barcelona, frente a cuyas costas es apresada su galera, <i>El Sol</i>, por unos corsarios berberiscos al mando de Arnaute Mamí. Es conducido a Argel, donde sufrirá cinco años de cautiverio, pues, debido a las cartas, se fija su rescate en 500 escudos de oro.</p> | <p>Segunda bancarrota de Felipe II.</p> |

- | | | |
|------|--|--|
| 1576 | Primer intento de fuga fallido al ser abandonados por el guía moro. Escribe dos sonetos laudatorios a Bartolomeo Ruffino di Chiambery. | Don Juan de Austria, regente de los Países Bajos. |
| 1577 | Su hermano Rodrigo es rescatado por la Orden de la Merced. Segundo intento de huida, también fallido, por delación de <i>El Dorador</i> . Cervantes se declara único responsable y es encerrado en el baño del rey. | Hasán Bajá rey de Argel. |
| 1578 | Tercer intento de evasión, otra vez fracasado, y condena a recibir 2000 palos. | Asesinato de Juan de Escobedo, secretario de don Juan. Proceso contra Antonio Pérez. Muere don Juan de Austria. Sebastián de Portugal muere en la batalla de Alcazarquivir. Nace el futuro Felipe III. |
| 1579 | Cuarto intento de fuga, junto con unos sesenta cautivos y la ayuda de Onofre Exarque, ahora abortado por la delación de Juan Blanco de Paz. Escribe unas octavas dedicadas a Antonio Veneziano. | Caída de Antonio Pérez. Se inauguran los primeros teatros madrileños. |
| 1580 | Los padres trinitarios fray Juan Gil y fray Antón de la Bella rescatan a nuestro autor cuando estaba a punto de partir a Constantinopla. El 27 de octubre desembarca en Denia. El padre pide la información del cautiverio de su hijo. | Felipe II es nombrado rey de Portugal. Nace Quevedo. |
| 1581 | Procura rentabilizar su hoja de servicios militares, sin conseguir más que una oscura misión en Orán, desde donde viaja a Lisboa para dar cuentas a Felipe II. A partir de este | Independencia de los Países Bajos. |

año debió de dedicarse al teatro de lleno (*Trato de Argel* y *Numancia*) y, según diría en el prólogo a *Ocho comedias*, con bastante éxito.

1582 Solicita a Antonio de Eraso, secretario del Consejo de Indias, alguna vacante en América, sin resultado. Paralelamente, se integra en las camarillas literarias y está redactando *La Galatea*.

1583 El *Romancero* de Padilla lleva al frente un soneto de Cervantes.

1584 Lucas Gracián Dantisco aprueba (1 de febrero) *La Galatea*. El joven escritor tiene una hija, Isabel de Saavedra, con Ana Franca de Rojas, pero acto seguido viaja a Esquivias y a los dos meses se casa (12 de diciembre) con Catalina de Palacios Salazar Vozmediano, aunque la dobla en edad.

1585 Contrato con Gaspar de Porres en el que le vende dos piezas perdidas: *La confusa* y *El trato de Constantinopla*. Publica *La Galatea*. Muere su padre.

1586 Comienzan sus viajes al Sur.

1587 Se instala en Sevilla, en calidad de Comisario Real de Abastos para la Armada Invencible, al servicio de Antonio de Guevara; cargo que lo arrastraría a soportar unos quince años de vagabundeos por el Sur (Écija, La Rambla, Castro

Lope de Vega participa en la expedición a la isla Terceira.

Felipe II se traslada al Escorial.

Comienzan los preparativos para la Armada Invencible. Lope de Vega es desterrado de Madrid.

del Río, etc.), sin lograr más que excomuniones, denuncias y algún encarcelamiento. Se publican varios sonetos laudatorios dedicados por Cervantes a sus amigos: Alonso de Barros, Pedro de Padilla y López Maldonado.

- | | | |
|------|--|--|
| 1588 | Continúa con las requisas en Écija y sus alrededores. | Fracaso de la Armada Invencible. |
| 1590 | A principios de año está en Carmona, comisionado para requisar aceite en la región. Vuelve a solicitar al Consejo de Indias una vacante, que también se le deniega. De esta década son algunos poemas sueltos y varias novelas cortas: <i>El cautivo</i> , <i>Rinconete y Cortadillo</i> , <i>El celoso extremeño</i> , etc. | Antonio Pérez se fuga a Aragón. |
| 1591 | Prosigue con sus requisas, ayudado por Nicolás Benito, por Jaén, Montilla, Úbeda, Estepa, etc. | Revuelta de Aragón. |
| 1592 | Se compromete, mediante contrato, a entregarle a Rodrigo Osorio seis comedias. El corregidor de Écija lo encarcela, por venta ilegal de trigo, en Castro del Río. | Cortes de Tarazona. Clemente VIII, Papa. |
| 1593 | Últimas labores como comisario de abastos, en la zona de Sevilla, por encargo de Miguel de Oviedo. Muere su madre. Compone <i>La casa de los celos</i> . | |
| 1594 | Como ex comisario, se hace cargo de la recaudación de las tasas atrasadas en Granada, pero quiebra | |

	el banquero, Simón Freire de Lima, y terminaría otra vez encarcelado.	
1595	Gana las justas poéticas dedicadas a la canonización de San Jacinto en Zaragoza.	Advenimiento de Felipe IV de Francia.
1596	Escribe un soneto satírico al saco de Cádiz.	Saco de Cádiz por los ingleses, al mando de Howard y Essex.
1597	Gaspar de Vallejo encarcela a Cervantes en Sevilla, de resultas de la mencionada bancarrota de Simón Freire.	
1598	Muere Ana Franca de Rojas. Compone el soneto «Al túmulo de Felipe II».	Paz de Vervins con Francia. Muere Felipe II. Felipe III, rey. Gobierno del duque de Lerma. Se decreta el cierre de los teatros.
1599	Isabel, la hija del escritor, entra al servicio de su tía Magdalena de Cervantes, bajo el nombre de Isabel de Saavedra.	Epidemia de peste en España. Felipe III casa con Margarita de Austria.
1600	Cervantes sigue avecindado en Sevilla. Muere su hermano Rodrigo en Flandes.	Se reabren los teatros. Nace Calderón de la Barca.
1601		La corte se traslada a Valladolid.
1602	El escritor está en Esquivias.	
1603	Sigue a vueltas con las deudas contraídas ante el erario público. El matrimonio Cervantes se instala en Valladolid, en el suburbio del Rastro de los Carneros, acompañado de toda la parentela femenina.	Muere Isabel de Inglaterra.

- | | | |
|------|--|---|
| 1604 | Surgen las primeras alusiones a Don Quijote (de Lope de Vega, <i>v. gr.</i>), pues <i>El ingenioso hidalgo</i> (la Primera parte del <i>Quijote</i>) anda en imprenta: la licencia es del 26 de septiembre y la tasa del 20 de diciembre. | Toma de Ostende. |
| 1605 | Se publica <i>El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i> , en la imprenta madrileña de Juan de la Cuesta, a costa de Francisco de Robles, con éxito inmediato y varias ediciones piratas. Cervantes sufre un nuevo, aunque breve, encarcelamiento en Valladolid, dictado por el juez Villarroel, por el asesinato de Gaspar de Ezpeleta a las puertas de su casa, debido a la mala fama de las «Cervantas». | Nace el futuro Felipe IV. Embajada de lord Howard. López de Úbeda, <i>La pícaro Justina</i> . |
| 1606 | De nuevo tras la corte, Cervantes se muda a Madrid, donde luego se instalará en diferentes calles (Magdalena, del León, Huertas) del barrio de Atocha. | La corte vuelve a trasladarse a Madrid. |
| 1607 | | Nueva bancarrota en España. Gonzalo Correas, <i>Vocabulario de refranes y frases proverbiales</i> . |
| 1608 | El matrimonio Cervantes está avecindado en el barrio de Atocha. Isabel de Saavedra queda viuda de Diego Sanz y se desposa, en segundas nupcias, con Luis de Molina. | |
| 1609 | Cervantes ingresa en la Congregación de los Esclavos del Santísimo Sacramento del Olivar. Su mujer y su | Tregua de los Doce Años en los Países Bajos. Se decreta la expulsión de los moriscos. |

hermana Andrea ingresan en la Orden Tercera. Muere Andrea de Cervantes.

1610 Nuevos pleitos, ahora sobre la propiedad de la casa de su hija Isabel. El escritor pretende acompañar a su protector, el conde de Lemos, a Nápoles, pero Lupericio Leonardo de Argensola, encargado de reclutar la comitiva, lo deja fuera.

1611 El matrimonio Cervantes se traslada a la calle Huertas. Muere su hermana Magdalena.

1612 Muere su nieta Isabel Sanz del Águila. El célebre novelista asiste a las academias de moda (la del Conde de Saldaña, en Atocha), donde se codea, por ejemplo, con Lope de Vega. Las *Novelas ejemplares* están listas para la imprenta: llevan aprobación del 20 de septiembre y licencia del 22 de noviembre. El *Quijote* es traducido al inglés por Thomas Shelton.

1613 Cervantes ingresa en la Orden Tercera de San Francisco, en Alcalá. Salen las *Novelas ejemplares*, en Madrid, por Juan de la Cuesta.

1614 El novelista tiene muy avanzada la segunda parte del *Quijote* cuando sale a la luz la continuación apócrifa de Avellaneda. Aparece el *Viaje del Parnaso*, en Madrid, por la viuda de Alonso Martín. César Oudin traduce la Primera parte del *Quijote* al francés.

El conde de Lemos es nombrado virrey de Nápoles. Toma de Larache. Enrique IV es asesinado en Francia.

Muere Margarita de Austria. Se cierran temporalmente los teatros.

- | | | |
|------|--|---|
| 1615 | Se muda, con su esposa, a la calle de Francos, frente al mentidero de los comediantes. Aparece, por fin (lleva licencia del 30 de marzo), la <i>Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha</i> , en Madrid, por Juan de la Cuesta, en casa de Francisco de Robles. Publica también (licencia del 25 de julio) sus <i>Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados</i> , en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Juan de Villarroel. | Luis XIII de Francia casa con Ana de Austria, hija de Felipe III. Isabel de Borbón, futura reina, llega a España. |
| 1616 | Redacta la dedicatoria, al Conde de Lemos, del <i>Persiles</i> el 19 de abril. Enfermo incurable de hidropesía, el 22 de abril, una semana después que Shakespeare, el autor del <i>Quijote</i> fallece en la calle del León y es enterrado al día siguiente, con el sayal franciscano, en el convento de las Trinitarias Descalzas de la actual calle de Lope de Vega. | Muere Shakespeare. |
| 1617 | A principios de año, su viuda publica <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i> , en Madrid, por Juan de la Cuesta, a costa de Juan de Villarroel. | |



Viaje a los textos de *Cervantina*





INTRODUCCIÓN: CERVANTES, MAPA DE TESOROS

Bienvenidos a una de las tierras más divertidas y tristes, hondas y ligeras, sencillas y complejas, de todo el mapamundi

de la literatura universal. Bienvenidos a Cervantes.

Los textos de Cervantes son un gran mapa de tesoros. Allí donde se lee, por donde quiera que se abran sus libros, se descu-

bren personajes fascinantes, situaciones divertidas o dramáticas, escenas sorprendentes o descripciones cautivadoras; o a veces simplemente (y nada menos) frases o versos que hacen pensar, sentir y cuestionarse la realidad.

En nuestro mundo tan veloz, tan feroz, tan mediatizado por pantallas, tan orientado a convertir a los ciudadanos en consumidores, Cervantes se rebela... Y se revela como un faro de lucidez, de pensamiento crítico, gracias a su mirada humana hacia la sociedad, la historia, las razas y etnias, la mujer, la gente. Como un Velázquez de la literatura, Cervantes siempre da voz al débil, mira a los ojos a sus personajes y a sus lectores. El *desocupado lector* es su amigo; leer a Cervantes es hablar con él en una conversación de tú a tú. Además, como escritor, Cervantes nos requiere tiempo, calma, atención, silencio... Virtudes cada vez más importantes para disfrutar del puro placer de lectura en medio de la vorágine, el estruendo y la sobreinformación en la que (sobre)vivimos.

Después de crear *En un lugar del Quijote* (2013) en coproducción con la CNTC, los creadores que formamos la compañía Ron Lalá queríamos seguir explorando esa tierra alucinante. Queríamos pronunciar en nuestro lenguaje escénico las *Novelas ejemplares*, los entremeses, y también otras obras más desconocidas para los lectores contemporáneos. Se dice que la obra maestra es *Don Quijote de la Mancha*, pero hay mucho más. Si en ese «mapa de tesoros cervantinos» la novela del ingenioso hidalgo conforma todo un

continente, ahora nos enfrentamos al viaje por un archipiélago de ínsulas maravillosas: miles de páginas cuajadas de tesoros.

Hemos creado *Cervantina* para quienes han leído a Cervantes pero, sobre todo, para quienes no lo han leído. El espectáculo es una invitación a compartir con el público textos diversos, versos, versiones y diversiones de Cervantes y sobre Cervantes. Queremos descubrirlo juntos, sorprender con su contemporaneidad, su profundidad, su humor; hacer reír y llorar con sus palabras y las nuestras, conmover y conmocionar con su defensa del libre albedrío, la búsqueda de la propia identidad y la rebeldía ante la injusticia.

Nuestra intención es que, al salir del teatro, cada espectador entre en una librería o biblioteca, o se asome a las estanterías de su casa, o busque en la red los textos del Príncipe de los Ingenios, el Manco de Lepanto, y emprenda su propio viaje, su propia aventura, a las tierras eternas de su literatura. Y los «ronlaleros» nos decimos a nosotros mismos, citando al propio Cervantes: *Mucho pido, con fuerzas tan pocas como las mías, pero..., ¿quién pondrá rienda a los deseos?*

Bienvenidos.

CERVANTINA

El espectáculo arranca como una loa, a la manera de las representaciones del siglo de Oro; una pequeña canción introductoria

protagonizada por varios personajes femeninos de las obras de Cervantes, porque para nosotros la mujer es uno de los temas capitales y recurrentes que articulan la literatura cervantina. En una suerte de *striptease*, las mujeres se transforman en actores y en el mismo Cervantes, que hemos incluido como personaje de su propia creación.

Una curiosidad: el personaje de la bruja Cañizares (procedente de la novela ejemplar *El coloquio de los perros*) iba a aparecer en escena según las primeras versiones del espectáculo, pero al final fue suprimido porque, por motivos de ritmo y estructura, nuestra adaptación del *Coloquio* quedó reducida a unos mínimos parlamentos entre Cipión y Berganza como teloneros de *El retablo de las maravillas*, como se explica más adelante. Así que dejamos a Cañizares en la canción de inicio para que no se enfadara con nosotros y nos convirtiera en perros con algún hechizo.

CERVANTES Y LA MUSA

Cervantina empieza y acaba con dos entremeses dedicados al propio Cervantes como protagonista de su propio destino tragicómico: *Cervantes y la musa* y *Viaje del Parnaso*. En esta primera pieza realizamos un homenaje a la figura del escritor, siguiendo su trayectoria vital a lo largo de cinco momentos clave de su biografía: la batalla de Lepanto, el cautiverio en la prisión de Argel, la etapa como alcabalero en Andalucía, su reclamo de viajar a las Indias y su muerte.

El personaje de la musa propicia ese juego entre realidad y ficción en el que Cervantes tiene que «pagar el precio» de sus creaciones. De este modo insertamos en las escenas varias citas directas de *La Galatea*, *Don Quijote de la Mancha*, el prólogo de *Novelas ejemplares* y *Persiles y Sigismunda*. También hemos introducido menciones irónicas a Lope y su compleja relación con Cervantes (mezcla de respeto, admiración, reproches, pullas y envidias mutuas), así como a Calderón, a pesar del anacronismo que supone pues, por supuesto, Cervantes no pudo llegar a ver *La vida es sueño*.

La fuente principal para este entremés han sido las biografías que existen de Cervantes (por ejemplo, *Cervantes* de Jean Canavaggio).

Cervantes y la musa está escrito en verso, a imitación del teatro del siglo de Oro, empleando las estructuras poéticas y las estrofas de la época. Nos permitimos diversos anacronismos con la justificación de que la musa es atemporal y puede, por tanto, hacer referencias al siglo XXI y hacer partícipe al propio autor del irónico destino que espera a su literatura.

Una curiosidad: ¿quién será la mujer que habla con Cervantes en su lecho de muerte? ¿Quizá su mujer Catalina? ¿Quizá su hija Isabel? Quisimos dejar ese aspecto sin determinar. En su despedida, al final de entremés, Cervantes se refiere a sus *hijas* y *nietas* en plural; en ese caso nos referimos a sus personajes femeninos y a la larga estirpe de mujeres libertarias que

aparecen en la historia de la literatura gracias a precursoras como la pastora Marcela o la gitanilla Preciosa.

Otra curiosidad: los versos que Cervantes se escribe a sí mismo en esa misma escena, justo antes de la última aparición de la musa, proceden del epitafio que Sansón Carrasco escribe a Alonso Quijano (*Don Quijote de la Mancha*, 2, capítulo LXXIV).

EL VIEJO CELOSO EXTREMEÑO

En esta pieza hemos fundido fragmentos de la novela ejemplar *El celoso extremeño* (una de las cumbres narrativas de Cervantes) y del entremés *El viejo celoso*; ambas obras literarias abordan el mismo tema, pero con enfoques muy distintos. Por eso nos parecía revelador compararlos en escena, solapando dos formas casi opuestas de entender la comedia. El personaje de Carrizales se presenta en la novela con la tridimensionalidad de un personaje complejo, reflexivo, lleno de aristas; el viejo Cañizares del entremés, mucho más arquetípico, responde a las exigencias de una comicidad directa y potente.

También media un abismo entre las dos protagonistas femeninas: frente a la astucia y frescura entremesil de doña Lorenza (así se llama en *El viejo celoso*), el desamparo brutal de doña Leonora en *El celoso extremeño* añade una mirada lúcida sobre la condición femenina de la época (y casi de cualquier época y lugar) que quisimos resaltar a ritmo de cajita de música con

unos maravillosos y trágicos versos procedentes de *La Galatea*: *Oh, justa amarga obediencia...*

Para nosotros, contraponer escenas, frases y situaciones de la novela y el entremés (de manera incluso explícita en la escena en que Carrizales descubre el engaño) nos permitía construir una pieza poliédrica, entre grotesca y taciturna, sobre los celos, el deseo, el poder y la culpa en el marco de aquella sociedad.

Finalmente añadimos un par de canciones de cuño propio que nos parecían adecuadas para enlazar escenas e introducir dos realidades ambiguas: la conquista/saqueo de América y la repostería en condiciones de privación sexual.

Una curiosidad: las palabras de Loaysa para seducir a Leonora en su primer encuentro proceden de un pasaje del libro tercero de *La Galatea*: *¿Tú eres Silveria, Silveria? Si tú lo eres yo soy Mireno, y si soy Mireno tú no eres Silveria.*

LA GITANILLA

Nuestra versión de la novela ejemplar *La gitanilla* apela al recurso del *flashback* para poder entremesarla con eficacia; don Juan, ya en el calabozo, condenado por robo, cuenta al Corregidor su historia de amor y de cambio de condición social y raza, hasta que ese relato escenificado llega a su presente y se produce la anagnórisis final (el descubrimiento de

que Preciosa es Constanza, la hija del Corregidor robada cuando era bebé).

No queríamos obviar el célebre comienzo de la novela, que expresa la posición gitana de un narrador que, páginas después, pondrá en boca de sus personajes la opinión contraria, poniendo en tela de juicio sus propias convicciones en una operación literaria magistral. Por eso trasladamos ese juicio al personaje del Corregidor, que cambiará de opinión al final de la pieza.

Hemos atribuido a Preciosa el delicioso parlamento en defensa de su libertad y su modo de vida que en la novela pronuncia el gitano viejo, mezclando ese monólogo con las palabras de la gitanilla a don Juan, no menos contemporáneas en su lúcida dignidad, y con versos de nuestra autoría acerca de la errante travesía de los gitanos a través de medio mundo y media historia. También, en la escena callejera en que se presenta el personaje de Preciosa, parafraseamos en verso dicho o cantado diversos sucesos descritos en la novela. Y el personaje de la vieja gitana nos permitió insertar un alivio cómico que potenciara la teatralidad de la escena de la pedida de mano. Por el mismo motivo nos permitimos aquí y allá un goteo de referencias anacrónicas.

Tuvimos que prescindir de bellos pasajes de esta pequeña obra maestra para centrarnos en la trama principal; de ahí que el personaje de Carducha (contraposición de Preciosa) precipite el final sin que el espectador presencie el progresivo enamoramiento entre Andrés Caballero y Preciosa.

Una curiosidad: en la versión final, por brevedad, suprimimos estos versos de los tangos flamencos que cantan los gitanos: *En el polvo del camino, / en la corriente del llanto / pasa el tiempo malherido / por la voz de los gitanos. // La luna viaja en carreta, / el sol galopa a caballo; / bajo el puente de la vida / mi sangre pasa llorando.*

EL HOSPITAL DE LOS PODRIDOS

Elegimos este entremés atribuido a Cervantes para establecer un contacto directo con el público a modo de mojiganga (procesión festiva): la ruptura de la «cuarta pared» que hacer vivir el suceso teatral aquí y ahora.

El carácter lúdico y festivo de este «entremés de figurón» de doctores disparatados nos permite mezclar sin tapujo referencias clásicas y contemporáneas, textos originales y versos de nuestra autoría, y permitir que el público exclame con nosotros el motivo de su *putrefacción*, lo que nos harta y cansa, pues toda ceremonia teatral es, al fin y al cabo, una catarsis colectiva.

Una curiosidad: en el proceso de ensayos, para abreviar el cierre, suprimimos una de las estrofas de la canción final, dedicada a una realidad frecuente en los teatros españoles, con autocrítica incluida: *Podrido de los móviles de ruido impertinente, / podrido de los tardones que molestan a la gente, / podrido de los que tosen, podrido de los que hablan, / podrido de los actores que se creen que tienen tablas.*

RINCONETE Y CORTADILLO

El motivo de los amigos pícaros que rompen con lo establecido y mudan de identidad o de condición en busca de la libertad se repite incesantemente en la literatura cervantina. Rinconete y Cortadillo en la novela ejemplar a la que dan nombre, Cipión y Berganza en *El coloquio de los perros*, Chirinos y Chanfalla en *El retablo de las maravillas*, Carriazo y Avendaño en *La ilustre fregona...* Quisimos plasmar ese recurrente dueto marginal en dos personajes, Rinconete y Cortadillo, que al final de la pieza se proponen transformarse en otros personajes y encarnar diferentes realidades del universo literario de Cervantes, permitiéndonos citar, aunque sea de pasada, algunas de las cumbres de su obra: la tragedia salvaje de *El cerco de Numancia*, la picaresca hambrienta de *La cueva de Salamanca*, el drama humano de *El curioso impertinente*, el delirio mágico de las brujas de *El coloquio de los perros*, etc. De ahí que Cortadillo descubra que son víctimas del virus de la cervantina.

El encuentro, amistad y presentación de habilidades de los pícaros se resuelve al vivo ritmo de entremés para dar paso a la segunda parte, la escena del patio de Monipodio y sus secuaces, donde nos permitimos juegos lingüísticos (los peculiares rezos del misal de los hampones), juegos metateatrales (Chiquiznaque y Maniferro representan una pequeña jácara, pieza protagonizada por jaques, es decir, criminales; en este caso, el jaque Repolido y la prostituta Cariharta), canciones, referencias a la realidad contemporánea...

Una curiosidad: en el proceso de ensayos tuvimos que eliminar este remate por bulerías para no hacer más extensa la canción final: *Dios dijo: hágase la luz / y entonces la luz se hizo, / y ya no estaba la cruz / porque la mangó un chorizo. // Si robas con más tesón, / si robas con más esmero / y si robas más dinero / dejarás de ser ladrón / y llegarás a banquero.*

CITAS CERVANTINAS

En esta pequeña «anti-escena», donde los actores se encuentran cara a cara con el público sin ningún artificio escénico, reunimos, como en un «cajón de sastre», diversos pasajes de obras de Cervantes que formaron parte de nuestra primera selección de textos y que al final no entraron en el espectáculo: los entremeses *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *El juez de los divorcios* y *El retablo de las maravillas*; o citas de personajes como *El licenciado Vidriera* (de la novela ejemplar del mismo nombre), Cipión y Berganza (de *El coloquio de los perros*; ya aludimos a los *dos perros peregrinos* en la canción con que da inicio nuestro *Rinconete y Cortadillo*) o la pastora Marcela que, en las páginas del Quijote, defiende con emocionantes palabras la libertad de la mujer.

La intención de la escena es permitir un remanso de calma tras una hora de piezas muy delirantes a ritmo frenético, para que los espectadores reciban esos textos de forma directa y casi radiofónica, como «fogonazos»: hasta los propios actores

cierran los ojos para dejarse llevar por el sonido y sentido de las palabras. Escuchar a Cervantes desde el hoy, el aquí y el ahora, y comprobar hasta qué punto se trata de un autor adelantado a su tiempo en sus temas, planteamientos y personajes.

VIAJE DEL PARNASO

Enlazado directamente con el anterior número, Cervantes (¿o su fantasma que vaga por el Teatro de la Comedia?) reaparece en escena por sorpresa, gracias a los atributos (golilla y libro) que vimos en *Cervantes y la musa*, para protagonizar la última pieza de nuestra colección. Se trata de un fragmento de *Viaje del Parnaso*, un bello y lúcido poema en tercetos encadenados que hemos condensado, sintetizado y adaptado para poder disfrutarlo como colofón del espectáculo, sin resistirnos a incluir un breve *cameo* del dios Apolo.

Prescindimos del propósito cervantino de realizar un panorama de la pléyade de escritores de su tiempo, pero quisimos conservar su condición de emocionada despedida, de reflexión artística y vital y de incendiada conciencia sobre su país, su propia vida y su obra.

Si la muerte del autor supone el final de *Cervantes y la musa*, en este caso la escena culmina con su partida hacia la eternidad. Así queremos recordarlo y mantenerlo, vivo para siempre, como

maestro que ilumina el camino de los artistas y de los ciudadanos.

El viaje llega a su fin en el escenario pero continúa en cada espectador, en cada lector, porque Cervantes es de todos, para todo el mundo, y nos está esperando siempre en sus páginas, en el agua fresca y clara de sus palabras, donde se refleja la mirada de cada persona, de cada época y cada sociedad: el inagotable tesoro de la condición humana.

FIN DE FIESTA

Los doctores que vimos en El hospital de los podridos (con atuendos que quieren recordar a los médicos de las plagas de peste que asolaron Europa durante siglos) comunican al público el terrible diagnóstico: por asistir a esta función, todos nos hallamos contagiados por el peligroso virus de la cervantina. Jugamos así con el poder teatral del aquí y el ahora, rompiendo la cuarta pared cada noche para seguir extendiendo la plaga de humor, amor a la cultura y sed de libertad que encierra la cepa del virus letal... Al modo de las representaciones en los corrales de comedias del Siglo de Oro, el espectáculo concluye con un remate musical que retoma el espíritu coral, festivo y popular de la mojiganga, el carnaval o la chirigota, para advertir a la población de los peligros de la pandemia que nos amenaza si el pueblo lee a Cervantes.

***Cervantina*, un montaje
coproducido por la CNTC
y Ron Lalá. Año 2016**



Síntesis argumental



Estructura del espectáculo

El espectáculo que nos propone Ron Lalá tiene la estructura de una *folla* escénica (fiesta teatral barroca compuesta de diversos entremeses enhebrados mezclados con música), que en este caso presenta nueve piezas breves. La primera pieza de esta *folla*, *Cervantina*, que da título al espectáculo, sirve de introducción o loa (según los usos del Siglo de Oro) en la que se presenta a los personajes (todos femeninos); la segunda y la octava –la penúltima– están dedicadas al escritor/personaje Cervantes (*Cervantes y la musa* y *Viaje del Parnaso*) y son la columna vertebral que engloba a los otros cinco entremeses (*El viejo celoso extremeño*,

La gitanilla, *El hospital de los podridos*, *Rinconete y Cortadillo* y *Citas cervantinas*) y el último, *Fin de fiesta*, sirve, como su nombre indica, de cierre.

Para escribir su propio texto de *Cervantina*, Ron Lalá (con Álvaro Tato como director literario) se ha basado en los siguientes textos originales de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, *El celoso extremeño*, *El coloquio de los perros*, *El hospital de los podridos*, *El licenciado Vidriera*, *El retablo de las maravillas*, *El viejo celoso*, *La Galatea*, *La gitanilla*, *Novelas Ejemplares* (prólogo), *Persiles y Sigismunda*, *Rinconete y Cortadillo*, *Viaje del Parnaso*, *El juez de los divorcios* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*.

Síntesis argumental

La primera de las piezas breves de esta *folla*, *Cervantina*, es la presentación de los personajes femeninos, ejes del espectáculo, que intervendrán a lo largo de la obra: la bruja Cañizares, las doncellas Leonora y Carducha, la gitanilla Preciosa y la musa de Cervantes; cantan todas y en la letra dan las claves del espectáculo y hacen una *captatio benevolentiae* del público, como era habitual en las loas auriseculares. Mientras tanto, se van cambiando de ropa en escena para asumir sus nuevos papeles y dar paso a...

...La segunda pieza, *Cervantes y la musa*, que presenta a Cervantes, como personaje, en un diálogo hilarante con su musa, LA musa, pues veremos que es la misma que inspira a Lope de Vega y, anacrónicamente, a Lorca. En los distintos lugares por los que pasa Cervantes (la batalla de Lepanto, su cautiverio en Argel, en su viaje hacia Andalucía, ante el Consejo de Indias y en su lecho de muerte) la musa se le aparece (¡y siempre lo sorprende!) y chantajea a Cervantes exigiéndole el pago de inspirarle obras como *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, *La Galatea*, el *Quijote*, las *Novelas ejemplares* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

El tercer entremés es *El viejo celoso extremeño* (mezcla de la novela ejemplar *El celoso extremeño* y del entremés *El viejo celoso*), en el que presentan a la pobre doncella Leonora, moza de catorce años malvendida por la avaricia de su padre a

un viejo enfermo de celos, Carrizales, que la encierra en una casa fortaleza. Leonora se queja amargamente de su suerte y, entre la tragedia de su destino, surge la chispa de la comedia: obligada por el viejo a que no haya nada masculino en la casa y a hablar en femenino, se solapa una desternillante crítica al lenguaje sexista y a lo «políticamente correcto».

La cuarta pieza es *La gitanilla*, que nos presenta a una mujer, Preciosa, completamente opuesta a la anterior (Leonora): Preciosa es libre, independiente, y en la pieza, al modo cervantino, se hace un alegato a favor del libre albedrío, de la elección del propio destino y de la igualdad interracial.

En el quinto entremés, *El hospital de los podridos*, atribuido a Cervantes, la compañía interactúa con el público ya que el médico y los pacientes, en principio personajes del entremés, estarán todos afectados por la pudrición, el hartazgo de algo, y en un malabarismo metateatral irán por el patio de butacas interrogando y curando a los espectadores.

La sexta pieza breve de la *folla* es *Rinconete y Cortadillo*. La transformación de novela ejemplar a entremés no puede ser más jocosa y, a la vez, mágica; los dos se hacen amigos: el uno ladrón y el otro tahúr llegan a Sevilla y conocen a un jaque, Maniferro, que los lleva al patio de Monipodio, padre de todos los delincuentes sevillanos, al que hay que rendir cuentas de todo lo que se roba y

estafa, pues se trata de una «sociedad» fuertemente jerarquizada. Rinconete y Cortadillo asistirán a la pendencia entre Repolido, un famoso rufián, y Cariharta, su prostituta gananciosa, y, en otro juego metateatral, ante los ojos de Rinconete, Cortadillo y todo el público, Chiquiznaque hará de Repolido y Maniferro de Cariharta. Los dos amigos Rinconete y Cortadillo serán admitidos en la cofradía de Monipodio, pero ellos se irán, juntos y decididos a cambiar de oficio, de lugar y de entremés.

Y llega el séptimo. En *Citas cervantinas* se encuentran varios de los personajes de don Miguel: Cipión y Berganza (de *El coloquio de los perros*), Chanfalla (de *El retablo de las maravillas*), el licenciado Vidriera (de la novela ejemplar homónima), Mariana (del entremés *El juez de los divorcios*), Humillos, Rana, Berrocal y Jarrete (de

el entremés *La elección de los alcaldes de Daganzo*) y la pastora Marcela (de la primera parte del *Quijote*, 1605). Todos ellos jugarán, entre burlas, veras y anacronismos, para desvelarnos los anhelos y miedos de Cervantes.

Y en el octavo, *Viaje del Parnaso*, reaparece Cervantes como personaje –muerto ya– en un diálogo con Apolo, jefe de las musas. Aquí se despide, sentidamente, de todos nosotros, dejándonos como legado sus obras imperecederas.

Pero de repente salen los doctores (los de la podredumbre de antes, los de la peste) que anuncian al público que ha contraído un virus temible: el de la «cervantina», dando paso al noveno, último entremés o *Fin de fiesta*. El virus, que ya nos afecta, ¡hará que pensemos con autonomía, que nos guste la literatura, que elijamos por nuestra cuenta! En fin, el acabose.

Los personajes

La compañía Ron Lalá está formada por cinco actores; cada uno de ellos representa a varios personajes (alrededor de diez). Esa alternancia de personajes da lugar al juego metateatral y a la complicidad con el público, pues los actores cambian de personaje ante los ojos del espectador y, en ocasiones, llegan a interactuar con él.



Músico

Juan Cañas

Será la bruja **Cañizares** en *El coloquio de los perros*, poniendo su magia al servicio de las transformaciones que se verificarán en escena. Luego será un **Músico**, y después **Carrizales**, en *El viejo celoso extremeño*; después un **Paciente** de *El hospital de los podridos*, y **Secretario** y **Doctor** en el mismo entremés.

Se convertirá en **Monipodio** en el entremés de *Rinconete y Cortadillo* y luego en **Cipión**, un perro de *El coloquio de los perros*. A continuación será **Mariana**, de *El juez de los divorcios* y **Humillos**, uno de los posibles alcaldes de *La elección de los alcaldes de Daganzo*, para terminar haciendo de la pastora **Marcela**. Juan Cañas hace en total doce personajes.



Leonora

Miguel Magdalena

Será **Leonora**, la jovencísima esposa de *El viejo celoso extremeño*. Pasará a ser **Músico** y luego se convertirá en **Don Juan**, el caballero que pasa a ser gitano por amor de Preciosa, la gitanilla. Será a continuación un **Paciente** más de *El hospital de los podridos*, para ser, hacia el final de la misma pieza, un **Doctor** más que

interactúa con el público. Hará de **Rinconete** en nuestro número de *Rinconete y Cortadillo*. Parará a ser **Comediante** en *Citas cervantinas* y a lo largo de esa pieza será también **Vidriera** de *El licenciado Vidriera*, y **Berrocal**, otro de los elegibles a alcalde de Daganzo. Miguel Magdalena hace en total nueve personajes.

Rinconete





Doctores de *El hospital de los Podridos*
Daniel Rovalher, Juan Cañas, Álvaro Tato y Miguel Magdalena



Maniferro



Álvaro Tato

Aparece como **Carducha**, una mesonera de *La gitanilla*, y se transformará en **Cervantes** tanto en *Cervantes y la musa* como en *Viaje del Parnaso*. Pasará a ser un **Músico** más; será el **Padre** de Leonora, un **Sastre**, el **Obrero** y una **Criada** de Leonora en *El viejo celoso extremeño*, transformándose en **Doctor** de los podridos. En la pieza de

Rinconete y Cortadillo será el **Arriero** para luego transformarse en el jaque **Maniferro**, que lleva a Rinconete y Cortadillo ante el jefe Monipodio. Hará de **Cariharta** y será un **Comediante** en *Citas cervantinas*, y en esa misma pieza se convertirá en **Jarrete**, uno de los alcaldes descartados en *La elección de los alcaldes de Daganzo*. Álvaro Tato encarna en total a trece personajes.

Carducha



Loaysa



Daniel Rovalher

Saldrá a escena como **Preciosa**, en *La gitanilla*; después pasará a ser **Músico**. Luego se convertirá en **Loaysa**, el amante de Leonora en *El viejo celoso extremeño*. Hace de **Gitano** en *La gitanilla*, y será luego un **Paciente** y un **Doctor** de *El hospital de los podridos*. Reaparecerá como el ladrón **Cortadillo** en *Rinconete* y

Cortadillo, y será un **Comediante** en *Citas cervantinas* para transformarse en **Chanfalla** en *El retablo de las maravillas*. Acabará siendo **Rana**, el elegido por fin entre los cuatro posibles alcaldes de Daganzo. Daniel Rovalher pone en escena a diez personajes en total.



Musa

Íñigo Echevarría

Aparece como la **Musa** de Cervantes, será luego un **Músico**, y en *El viejo celoso extremeño* el **Técnico** que le quiere instalar el *router* al viejo, y una de las dos **Criadas** de la joven Leonora. Será el **Corregidor** que interroga a Don Juan en



La gitanilla, y un **Paciente** más y otro **Doctor** en *El hospital de los podridos*. Hará de **Sacristán**, de **Chiquiznaque** y de **Repolido** en *Rinconete y Cortadillo*. Pasará a ser **Comediante** en *Citas cervantinas* y será luego **Berganza**, el otro perro de *El coloquio de los perros*, para acabar siendo el dios **Apolo** que dialoga con Cervantes en *Viaje del Parnaso*. Íñigo Echevarría representa a trece personajes en total.





El hospital de los podridos

Íñigo Echevarría, Daniel Rovalher y Miguel Magdalena



Entrevista a Yayo Cáceres,

director del montaje

Elena Di Pinto.- ¿Cómo has abordado la dirección de *Cervantina*? ¿Qué vía has elegido para tu dirección de escena? ¿Qué ha cambiado en tu dirección con respecto a vuestro anterior *Cervantes* (*En un lugar del Quijote*)?

Yayo Cáceres.- La diferencia fundamental es que *En un lugar del Quijote* era un espectáculo «a tierra», donde la escenografía estaba llena de libros, era la gran biblioteca de Cervantes, un espectáculo de mucho peso hacia el suelo; y aquí partimos de una idea completamente contraria, que es un espectáculo de aire, aéreo, liviano en el mejor de los sentidos, la levedad que decía Italo Calvino en las *Seis propuestas para el próximo milenio*. En realidad yo nunca sé cómo voy a empezar a dirigir, confío mucho en el instinto y en lo que pasa en la sala de ensayo, porque creo que una de las principales prioridades es que el director elimine su propio ego y lo más interesante de una dirección (luego yo me quejo porque nunca aparezco en las notas) es que no se vea el trabajo de dirección. Cuando los directores nos ponemos a defender grandes imágenes y a ponernos por encima del montaje creo que éste empieza a perder. Hay un momento en que el montaje se pone por delante de uno y uno le tiene que hacer caso; el montaje cobra vida y te empieza a pedir lo que necesita y te tienes que olvidar de ti y los actores se tienen que olvidar de sí mismos, por

supuesto. Los actores deben desaparecer detrás de un personaje, los actores *per se* no me interesan, y lo digo con toda crueldad, me interesan los personajes y cuando se ve demasiado a los actores tenemos un problema, y cuando se ve demasiado la dirección también.

Tenía claro que íbamos a hacer un montaje muy despojado, muy de espacio vacío y con muchos juguetes; fue como la primera imagen que tuve, y a partir de ahí empezamos a tirar de ello. Una de las escenas que va a ser más contundentes, creo yo, es la de *La gitanilla* en la que hacemos todo un relato del viaje de los gitanos a través del tiempo, de las épocas y países, y entonces hay un gran desfile de siluetas desde las tierras del Rajasthan hasta llegar a España y todo con juguetes. El burro de *Rinconete y Cortadillo* también es un juguete. Es entrar en el código del teatro puro y duro. Siempre solemos hablar con Álvaro de la manía de las proyecciones en los montajes y lo que hacen es transformar un arte tridimensional como el teatro en otro de dos dimensiones que es el cine, con lo cual estás perdiendo, porque estás matando el entrar en el mundo de la imaginación dándolo todo hecho. ¿Qué cosas has solucionado con una proyección que no has podido solucionar con el teatro?

2.- En tu dramaturgia, al pasar del texto a la escena, hay una gran componente de imaginación ¿cuáles son tus ideas



previas de dramaturgia y cómo te surgen esos relámpagos de fantasía?

Sufro muchísimo hasta que empiezo a «ver» y eso me sucede en momentos de reposo; cuando empiezo a ver me empiezo a calmar. Confío mucho en ponerme de manera voluntaria en estado creativo y creo que es ahí cuando aparece la fantasía y uno tiene que confiar en su cabeza porque el pensamiento lógico me parece que no tiene que intervenir en este proceso, tienes que trabajar incluso con las malas ideas. Arrancar el tren es lo que hace que el tren se mueva, luego veremos qué pasajeros suben y bajan y cómo llega ese tren a destino; cualquier idea es una punta de un hilo del que tirar, luego se verá cómo es de largo ese hilo y adónde nos lleva. Si hacemos juicios de valor sobre las ideas probablemente no tengamos ninguna nunca.

Me refiero por ejemplo a la genialidad de la llegada de Rinconete y Cortadillo a Sevilla y poner ese carro de agua como símbolo del río Guadalquivir, recurso que por una parte es muy del siglo XVI, decíamos con Álvaro, o casi como de la *Commedia dell'arte* ya que es un planteamiento más simbólico que realista. ¿Cómo te surgió?

En realidad no me parece ninguna genialidad y lo digo sin ningún tipo de humildad, me parece una idea poética. Es una cuestión de síntesis. El arte es cuestión de síntesis. Descreo mucho de las improvisa-

ciones de jazz en las que todos tocan todas las notas que existen; no están haciendo síntesis, no están eligiendo por lo que me estás obligando a elegir a mí. Prefiero correr el riesgo de hacer una síntesis e invitar al espectador a completar el viaje. Ahí es donde está todo, es la pieza del engranaje. Se me ocurrió sin más.

3.- Tienes cinco actores y muchos personajes ¿cómo los multiplicas? Háblame de las transiciones de un texto a otro (por ej. de *Rinconete y Cortadillo* al *Retablo de las maravillas*). ¿En qué cambia tu dirección siendo el mismo actor pero distintos personajes?

Debo decir que no creo en la palabra «transición». La transición es un problema para los actores porque se asocia a la lentitud. Yo creo más en puertas que se abren y se cierran, sin tener que encontrar motivación. Y aquí aparece una cosa que es la base de nuestro trabajo: que es que todo está fuera; está fuera, te emociona y entra, siempre está fuera, siempre es el otro. Este es el punto de partida básico, por lo tanto si el espacio es otro y el personaje es otro... ¡Deja que entren! No creo que haya que sentarse a hablar cinco horas para un análisis de texto. Basta con fijarse en lo que se está diciendo y el propio campo semántico te dará lo que hay detrás. A nadie se le ocurre cambiar la partitura del *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo, si no puedes tocarla te retiran de la orquesta y ponen a

otro; sin embargo a todos los actores y directores se les antoja manipular los textos de todo el mundo para poder llegar. No, no, perdona, ocúpate de llegar con lo que hay. Te tiene que bastar lo que se dice para comunicar lo que tienes que comunicar. Ese es el secreto. En resumen, todas las soluciones de los actores están fuera.

4.- Una loa introductoria («Cervantina») y 8 sketches o entremeses. En «Cervantina», como presentación de la compañía salen 5 mujeres (la bruja Cañizares, las doncellas Leonora y Carducha, la gitanilla Preciosa y la Musa de Cervantes). ¿Qué nos planteas con cada una de esas cinco y cómo lo planteas?

Es un espectáculo de mujeres. Ese es el punto de partida. ¿Qué hacemos? Porque, claro, no tenemos mujeres y en Ron Lalá queremos hacer espectáculo con lo que tenemos, tal cual es Ron Lalá. Estuvimos a punto de coger a mujeres y desistimos; corrimos el riesgo. Y aparece otra vez la síntesis. ¿Cómo hago síntesis para poner al espectador en antecedentes de lo que va a suceder? Pues comenzamos con un *strip-tease*; aparecen los cinco actores vestidos de mujer, todo el mundo se desviste, se transforma, menos el primero de los personajes, que como encarna el primer personaje femenino, se queda vestido de mujer; y ya has instalado el código. Todo el mundo entiende que luego aparecerá alguien vestido de mujer para hacer un personaje. Es decir, cómo en esos cinco primeros minutos llevas al espectador a entender cuál es el viaje que vas a hacer. Hay que ser muy cuidadoso para que el espectador no tenga

que corregir con su cabeza el viaje cuyo inicio tú le has mostrado.

5.- Por un lado conocéis a Cervantes en profundidad y por otro lo ofrecéis al público de ahora a manos llenas. En vuestro texto hay mucha ironía ¿cómo habéis conseguido hacer/volver PRESENTE a Cervantes?

Cervantes está presente a partir del Quijote. Es el único de los escritores de esa época que tiene la suficiente falta de corrección política como para poder sobrevivir sin envejecer. Aún hoy discutimos sobre el pueblo gitano, sobre la condición de la mujer y él lo planteó hace quinientos años. El problema de traer a este tiempo las cosas es que todo el mundo cree que tiene que actualizar y yo creo que no, porque un clásico **es actual**. Hay muchos que creen que a la hora de montar *Macbeth*, por ejemplo, tienen que actualizarlo ¡poniéndolo en la City a las doce del mediodía! Pero ¿es que se creen más listos que Shakespeare? ¿Pueden pasar por encima de él? Que lo traigan y que se metan en su espíritu y él te dará todas las respuestas, porque están ahí. Eso es lo que hacemos nosotros, buscamos soluciones teatrales con el espíritu de Cervantes: hay transformación, nada es lo que parece, todos cambian y se travisten, el Quijote se lee a sí mismo, pero siempre con el espíritu de Cervantes, sin cambiarle la columna vertebral, con respeto pero sin reverencia.

6.- ¿Cómo habéis ideado el espacio escénico Carolina y tú? A la hora de la puesta en escena, ¿habéis jugado con dar referentes al público que fueran más simbólicos o

conceptuales que realistas para que el espectador «ponga lo que falta»?

Ese es precisamente el punto de partida, hay que ser simbólico y el manejo del símbolo es primordial. Creo en el símbolo como medio de comunicación. La lente de aumento que tú pones entre el espectador y el escenario tiene que ver con el cómo comunicas y hay que ser extremadamente cuidadoso para no irte de lo que quieres comunicar. En este sentido, así como en el anterior espectáculo teníamos claro que la biblioteca de Cervantes era en parte su cabeza y en parte su biblioteca, en este no teníamos un espacio concreto preestablecido ya que es un espectáculo de sketches, así que todo tiene que ser transformable y movable; de hecho el primer diseño de escenografía no nos sirvió porque todo estaba muy anclado. Cuando Cervantes se quiere ir a las Indias tiene una carabela en el brazo, y ya está, en ese momento el brazo es la escenografía. Es mucho más simple, lo importante es el hecho de cómo te cuento para que a ambos nos parezca interesante, así que tengo que ser implacable con lo que pasa en escena y con cómo lo pongo: si me aburre, hay algo que no está bien. Y si me aburre a mí, aburrirá al público. Las decisiones artísticas no se pueden tomar por gusto. El arte es una cuestión de forma, no de fondo; es la forma la que saca a relucir el fondo.

7.- Vuestro espectáculo es verso, prosa, música y mucho ritmo... ¿Cómo habéis ideado/planteado Miguel Magdalena y tú el espacio sonoro en *Cervantina*?

Hay una frase que oí hace tiempo y no recuerdo a quién: «En el teatro vale todo

menos cualquier cosa». Partimos de la base de que tenemos a grandes compositores en Ron Lalá, con lo cual siempre hay un fuste musical. El espacio sonoro siempre es o música incidental y sugerencias sobre una escena o el sostén de la escena o la música como espacio físico. Volvemos a lo mismo: el camino va de fuera a dentro. Es decir, ¿cómo es ese fuera sistemático que está dado por la música, por el ambiente sonoro, por esas sugerencias de texturas y timbres? En ese sentido el trabajo de Miguel Magdalena como director musical es siempre excelso. El ritmo es el único elemento común de todas las artes. Todo el entretejido ronlalerero es la imagen, la palabra, la música y el humor. En algunos momentos hay un *leitmotiv* y en otros es nueva. En el primer caso actúa como *link*, como cita, porque en algunos momentos tienes que evocar en el espectador algo concreto y eso lo tenemos en el primer número de Cervantes y en el último; en los demás es todo distinto, así que es todo nuevo. Lo importante es que el público vea la obra, no el mecanismo, para que pueda ver la ficción.

8.- A la hora de plantear el vestuario con Tatiana, ¿cuáles han sido las ideas generales del diseño?

Siglo de Oro, siglo de ahora fue la llave de nuestro trabajo con Tatiana porque encontramos, una vez más, la parte por el todo. Cómo hacer que una chaqueta, si la pones del revés, sea una capa de época y si la pones del derecho sea un traje clásico del siglo xx. Una media manga completa un traje: la gran palabra es «sinécdoque», no «metáfora». Trabajamos precisamente en este sentido:

con una gran cruz en el cuello no hace falta más, no necesitas una sotana y veintisiete botones; con un carro de agua, que es el Guadalquivir y una Giralda en la cabeza estás haciendo lo mismo; te imaginas el resto.

9.- Con respecto al diseño de iluminación, ¿qué ideas principales habéis barajado Miguel Ángel Camacho y tú?

Me entrego a Miguel completamente. Salvo que yo tenga una cosa muy segura, no me meto. En el trabajo de dirección tienes que «dejar venir», eres el dique que sostiene toda el agua que se te viene, pero tienes que dejarla venir. En ese sentido Miguel Camacho siempre ve cosas que tú no ves, y consigue verdaderos cuadros. En el momento en que el espectador piensa por delante de lo que sucede encima del escenario has perdido, así que la rapidez es primordial. Miguel sabe mucho y es un gran pintor y yo mezclo, a sus texturas yo aúno las mías, ese es nuestro sistema de trabajo. A mí me parece fundamental trabajar o con gente más joven o con gente mayor que uno. El joven tiene el desprejuicio que uno ya no tiene, y el mayor sabe más que tú, con lo cual siempre aprenderás. Si se puede hacer un espectáculo formado por gente de tres generaciones es mejor, porque cada uno trae un imaginario diferente y enfoca las cosas de forma distinta.

10.- ¿Qué has querido contarle y darle al público con tu montaje de *Cervantina*? ¿Con qué crees que saldrá el público de este montaje?

Creo mucho en el teatro como algo transformador. Es como cuando uno lee un libro, que te hace mejor; al final somos diferentes. El teatro te tiene que servir para salir de otra manera que cuando entraste; que nos llevemos un recuerdo, una frase, un fragmento musical. Que entren siendo quinientas personas diferentes y que cuando salgan sean como uno sólo. Entonces sí que lo has conseguido. Cuando logras que en el aplauso final todos sean uno. Y a la vez que cada uno de ellos se lleve una cosa diferente cuando sale: quinientas cosas diferentes. Si consigues esas dos cosas has conseguido el cometido.

¿Se te queda algo en el tintero que nos quieras decir?

Quiero reivindicar el arte como algo que nos hace mejores. El arte y la educación son las dos alas que tienes para volar sobre tu propia vida. Es fundamental no bajar los brazos y seguir volando. No se puede vivir sin arte. La realidad está para saltar sobre ella y para transformarla, para eso existe. La cultura nos tiene que servir no para confirmar lo que sabemos, sino para desafiar lo que sabemos.

E.D.P



Entrevista a Álvaro Tato,

director literario

Elena Di Pinto.- Buenas tardes, Álvaro, bienvenido. Después de vuestro espectáculo *En un lugar del Quijote*, de nuevo Cervantes... Al margen del centenario, ¿por qué te gusta tanto Cervantes y qué crees que nos regala ahora en nuestro siglo?

Álvaro Tato.- Cervantes es el humanista definitivo, es el autor que resume todas las mayores virtudes artísticas de cualquier escritor, pero además y sobre todo, la gran lección de Cervantes es ser persona antes que artista, por eso me interesa tanto y nos interesa tanto. Desde Ron Lalá vemos a Cervantes como el maestro del humor, en el sentido que su humor es pensamiento y espíritu a la vez, su humor trasciende, es una mezcla entre Shakespeare y Molière que nos obsesiona y entusiasma y queremos subirlo al escenario una y otra vez porque es la gran voz del humanismo y del humor en España.

¿Humor o ironía?

Cervantes transita por todos los colores del humor, la ironía es una de sus grandes bazas pero no la única, porque Cervantes es capaz de construir un humor muy plano en muchos casos, por ej. en *Los alcaldes de Daganzo* o incluso en muchos momentos del *Quijote* o, de vuelta a los *Entremeses*, como en *La cueva de Salamanca*. Es un humor muy sencillo, muy *slapstick* (muy de bufonada, payasada, de gag de golpe y porrazo), como en las primeras obras de Chaplin. Y al mismo

tiempo es capaz de las mayores cumbres de la ironía como la relación entre Sancho y Quijote o los momentos entre los dos perros en *El coloquio de los perros* o *El licenciado Vidriera* o los momentos cómicos de *La gitanilla*. Si algo le hace grande es que toca todas las teclas del humor para describir al ser humano a través del humor; de la misma manera en que Sófocles lo hace con la tragedia, Cervantes lo hace con el humor. No es solamente un ironista, sino que es el gran ironista de toda la literatura junto a Voltaire y Montaigne, y es también el humorista que llevó hasta sus máximas consecuencias el humor humano, el humor como inteligencia, razón y espíritu.

2.- ¿Por qué esta elección concreta de textos cervantinos? (*Don Quijote de la Mancha*, *El celoso extremeño*, *El coloquio de los perros*, *El hospital de los podridos*, *El licenciado Vidriera*, *El retablo de las maravillas*, *El viejo celoso*, *La Galatea*, *La gitanilla*, el prólogo de las *Novelas ejemplares*, *Persiles y Sigismunda*, *Rinconete y Cortadillo* y *Viaje del Parnaso*)

La elección ha sido muy sangrienta y difícil; nos ha costado mucho dar con la síntesis. No queríamos hacer una antología de los mejores textos de Cervantes sino intentar hacer un espectáculo que aunara todos los mundos a los que me he referido antes, todos los tipos de humor y



también un poco de esa parte poética, trágica y amarga que también es Cervantes. Queríamos un panorama variado del mundo cervantino, por ej. en el espíritu de *slapstick*, de comedia pura, teníamos muchas posibilidades, pero nos quedamos con el mundo de *El hospital de los podridos* porque para nuestro lenguaje iba a ser perfecto, era tan directo y se podía interactuar con el público, un juego tan fresco y por otra parte también estaba el juego de si es o no el autor de ese entremés. En el caso de *La gitanilla* está toda la parte poética y además la ironía y el sarcasmo del juego entre etnias que nos parecía que tenía que estar sobre todo porque además, como somos cinco actores, y es más divertido que el protagonista sea una mujer, que se defienda la libertad de la mujer y la libertad de la etnia gitana desde su punto de vista. En *El celoso extremeño* mezclado con *El viejo celoso* queríamos ver los dos Cervantes: el irónico y el del humor blanco para verlos así mezclados en el mismo número. Elegimos también *El retablo de las maravillas* porque no puedes hacer una antología de Cervantes sin poner su obra maestra y *El viaje del Parnaso* para incluir también esa parte de despedida de España, de amargura del intelectual, del converso, del humanista que ve cómo se derrumba su país y que tantas similitudes siniestras tiene con la España actual y con el estado de la cultura en el país e incluso en Europa y por eso no nos queríamos

perder esa parte dura y terrible de Cervantes, quisimos hacer un cóctel con eso, pero ¡nos fue muy complicado porque queríamos haber metido dos horas más de textos de Cervantes!

3.- ¿Qué ediciones has manejado en cada caso?

La edición de Francisco Rico del *Quijote* y su estudio, también *Para leer a Cervantes*, de Martín de Riquer, la de Avallé Arce, la de Harry Sieber para las *Novelas ejemplares*, además de la edición de Jorge García López. Esto para el trabajo de campo. Pero también he leído libros de todo tipo: de Manuel Fernández Álvarez, *Cervantes: visto por un historiador*, que da una visión muy diferente de la que tendría un literato. Un libro que me regaló mi querido tío, Álvaro del Amo, *El escritor que compró su propio libro: para leer el Quijote*, de Juan Carlos Rodríguez, que habla de Cervantes como de un «proto *best-seller*» y da una visión muy divertida en un ensayo fascinante. De Américo Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*, que es un clásico de la filología. *Personajes y temas del Quijote*, de Francisco Márquez Villanueva; en fin, toda una biblioteca que pudiera ayudar a completar.

Hemos buscado una visión muy panóptica y hemos mirado un poco todo lo que se dice alrededor de Cervantes, y para la dramaturgia hemos usado, sobre todo, Avallé Arce, Sieber y Francisco Rico.

4.- Tu comprensión de Cervantes es evidente (tanto para el público y los críticos que hayan visto vuestros anteriores espectáculos, como para el lector que lea vuestro texto) y tu forma de darlo al público (que recibe vuestras puestas en escena con especial entusiasmo) es muy eficaz. ¿Qué importancia/relevancia le das a tu parte de filólogo y a tu parte de «hombre-orquesta» de teatro?

Yo creo que es tan importante una parte como la otra y algo que solemos decir en las entrevistas, que creo que es divertida, es que en todas las compañías de teatro debería haber un «filólogo de guardia». También estaría bien un «psicólogo de guardia», ¡pero eso sería mucho pedir! Nos conformamos con un filólogo de guardia para poder trabajar siempre desde la investigación y desde el cariño a la palabra. Queremos pensar que este juego con Cervantes, esta *Cervantina*, no es sólo una antología (como muchas veces se ha hecho, incluso no hace tantos años con *Maravillas de Cervantes* de Els Comediants para la CNTC, o los *Entremeses* que se pusieron en escena en La Abadía, por lo que vemos que el mundo de Cervantes y los montajes de Cervantes están muy vivos, pero no era ese nuestro camino). Nosotros hemos querido hacer precisamente una mezcla entre la filología, el cariño por la literatura, por el texto y por el propio Cervantes pero también con nuestro lenguaje: con el juego, con la música en directo, con la palabra, con la forma mía de hacer versos «ronlalerá» jugando con la actualidad, con la ironía, con el sarcasmo del momento actual,

intentando, en suma, mirar a Cervantes a los ojos (como hicimos con el *Quijote*): intentar trabajar con Cervantes como él trabaja con sus personajes, es decir, mirándole a los ojos para ser con él respetuosos pero no reverentes, para no caer en el error de considerar a Cervantes un dios, siendo él el escritor más humano que tenemos. Hay que mirarle a los ojos y jugar con él. Eso es lo que hemos hecho. Espero que en esta versión el espectador sepa o entienda que no son sólo textos de Cervantes, que también hay una reflexión sobre Cervantes, que hay un juego continuo con él; hay muchos versos que, naturalmente, no son de Cervantes pero hablan de él, de su mundo, de sus tópicos, de su vida, de su aventura vital, así que es un texto cien por cien cervantino, cien por cien ronlalerá y cien por cien teatrero, esa es la idea, que jugara todas las bazas a la vez para que el espectador siga enamorado de Cervantes.

5.- Habéis urdido el espectáculo en una presentación (*Cervantina*), a modo de loa, y 8 sketches (*Cervantes y la musa*, *El viejo celoso extremeño*, *La gitanilla*, *El hospital de los podridos*, *Rinconete y Cortadillo*, *El retablo de las maravillas*, *Canción de galeras* y *Viaje del Parnaso*) mezclando prosa y verso (cuando en los textos originales de Cervantes elegidos había muy poco verso: los tercetos de *Viaje del Parnaso*, el romance final de *El Hospital de los podridos* y las octavas reales del *Canto de Calíope* al final del 6.º libro de *La Galatea*). ¿Por qué esa predilección vuestra por el verso? ¿Qué aportan

esos versos a la comprensión de Cervantes, al espectáculo y al espectador?

Este espectáculo está montado como una *folla* (como hicimos en *Siglo de Oro, siglo de ahora*), es decir, de mezcla, ensalada o macedonia de entremeses; por eso empezamos con una loa cantada para comenzar el juego con el público y luego tenemos dos entremeses que enmarcan la acción: *Cervantes y la musa* y *El viaje del Parnaso*, los dos entremeses que tratan de Cervantes, que nos hablan de él, y en medio están los demás entremeses, a modo de ensalada: esa es la estructura, que es un poco loca pero que tiene su sentido, Cervantes abre y cierra el espectáculo y en medio está un pequeño viaje que es lo más destacado por nosotros de su mundo literario.

El verso para nosotros es fundamental, es una de las esencias de nuestro lenguaje escénico; porque reivindicamos el verso como la música de la palabra, como el lenguaje teatral en esencia, el lenguaje teatral puro. Para nosotros el teatro es imaginación y acción y, lingüísticamente, el verso es una puerta de entrada directa, es como un atajo por el que entrar a la belleza, a la fantasía y a la música. Porque contrariamente a lo que se piensa de que el verso es aburrido o es algo que aleja, nosotros entendemos el verso como un juego rítmico aplicado al lenguaje, de manera que el espectador entra en el mundo de la fantasía y la imaginación de manera directa. Por eso apostamos siempre por el verso. En el texto muchas de las escenas las hemos «parafraseado» en verso, las hemos recortado y modificado y

las hemos llevado a un mundo un poco delirante aprovechando sobre todo las estructuras barrocas: la redondilla, el romance, las quintillas... Un poco disparatándolo, jugando a veces con las mismas palabras de Cervantes y otras transformándolas en verso y en música. Hay muchas canciones y versos porque pensamos que esa es la manera de que el público sea seducido, de que juegue y se ponga en marcha el sonido, ya que esa música es una revolución intelectual para el público.

6.- ¿Cómo habéis tratado en tu texto de *Cervantina* los apartes y las acotaciones? También en *En un lugar del Quijote* jugabas sabiamente con ellas y aquí me parece interesantísimo lo que haces en *El viejo celoso extremeño* integrando las acotaciones en el texto, como cuando un personaje dice: «¡Señor técnico de luces, rayad el alba!» Y poco después, otro: «¡Señor técnico de luces, hágase la noche!»

Nuestra forma de entender las acotaciones y todo el paralenguaje que rodea al texto literario está basado en Lope de Rueda, Cervantes, Lope de Vega y en Calderón. Para nosotros el lenguaje de la didascalía es clave. El propio lenguaje de los personajes, lo que dicen y lo que hacen lleva a las acciones directas tanto del actor como del entorno; jugamos mucho con ello desde hace años, por eso un personaje puede decir: ¡Señor técnico de luces, hágase la noche! En un momento determinado, Monipodio le dice a Chiquiznaque: «Como nos faltan actores, tú harás de Repolido y Maniferro de Cariharta. ¡A sus

puestos! (*Chiquiznaque se transforma en Repolido y Maniferro en Cariharta.*)» Esos juegos nos ayudan a desvelar el truco con el espectador y sirven para hacerlo cómplice del juego teatral y también es un pequeño homenaje al mundo teatral; ese mundo del teatro falsamente pobre (aunque realmente no haya mayor riqueza que la imaginación en escena) de Lope de Rueda, que es el maestro de Cervantes, del propio Cervantes y de todo el teatro del Siglo de Oro, que se hace, al fin y al cabo, con cuatro cacharros, no hace falta más; la gran escenografía está en la imaginación del espectador, por eso usamos siempre la didascalia como juego de teatro y como potencia de la gramática del teatro.

De hecho, al hilo de lo que dices, casi te diría que vuestra forma de poner en escena tiene mucho que ver con la del siglo XVI (más que con la del XVII) y en algunos detalles parece estar bastante emparentada con la *Commedia dell'arte*...

¡Sí, claro y no sólo! Si vamos hacia adelante también está emparentado con Chaplin. Para nosotros ese mundo de la sencillez es la base del teatro. Eso lo hemos visto también el teatro argentino, en el colombiano... hay una riqueza y una extraordinaria fluidez cuando no hay nada, cuando el juego es nada. Va a haber un momento, por ejemplo, en el que la imaginación de Yayo Cáceres es espléndida, (pues como director es muy dramaturgo, con lo cual está ayudándote a escribir, por eso no firmo yo solo la dramaturgia); es una gozada trabajar con él porque es un hombre de imaginación y es cuando Rinconete y

Cortadillo llegan a Sevilla y lo saben porque ven el río Guadalquivir, y el río es un carro con agua, que para cada espectador va a evocar una cosa y va a completar el símbolo.

7.- Veo que en determinados momentos del montaje introducís anacronismos. ¿Qué sentido les dais y cómo los utilizáis?

Los anacronismos intentamos siempre que sean estructurales y puedan alumbrar pequeños fragmentos de nuestra realidad en comparación con el pasado, otras veces son bromas «blancas» que surgen incluso en los ensayos, como por ej. cuando Carrizales está montando su casa para encerrar a la joven Leonora y para descargar un poco la tensión de ese momento, la dureza de ese personaje, pusimos ahí al técnico que viene a instalarle del router, nos pareció una broma inocente. Casi siempre utilizamos el anacronismo como un túnel de entrada y salida entre el presente y el pasado. También en *El hospital de los podridos*, cuando se representó en su época, saldrían cosas, entre esos podridos que visitan el hospital porque están hartos de algo, de la actualidad de ese momento del siglo XVII; nosotros lo hacemos también para que el público se relaje porque el teatro es el arte del presente; si olvidas eso (que el teatro es el arte del presente) a veces pierdes al espectador y el espectáculo te puede quedar arqueológico, cosa que está muy bien, pero no es el teatro que nosotros hacemos; hacemos un teatro que procura ser estrictamente popular. En suma, para nosotros los anacronismo son una pequeña liberación de

energía, un «cable a tierra», un cable a la realidad actual e intentamos que sean siempre estructurales, que no sean gratuitos, que aparezcan por algo. Otro ejemplo: el celoso extremeño se va a América e introducimos ahí una especie de cumbia con la que nos reímos de aquella conquista pero también con elementos de la actualidad de la inmigración; tendemos un puente hasta el espectador para ayudarle a pensar de una forma diferente sobre la realidad actual y nosotros nos atrevemos a hacerlo.

8.- El espectáculo tiene mucho ritmo y el enlace entre un *sketch* y otro es espléndido, ¿cómo ha sido la «fabricación» de esas transiciones?

Intentamos hacer las transiciones muy rápidamente, para nosotros el teatro es casi una experiencia deportiva, y esos enlaces entre un número y otro son fundamentales, a veces es una canción, otras es una frase o cuatro versos o de pronto un motivo musical que ha sonado en otro contexto suena ahora para referirse al siguiente número y estoy especialmente contento con la transición entre *Rinconete y Cortadillo* y *El retablo de las maravillas*, ya que en el proceso creativo nos dimos cuenta de que Cervantes repite una y otra vez la pareja de amigos que cambian, que buscan la libertad, que salen de su tierra, de su país... En *La ilustre fregona*, en *Rinconete y Cortadillo*, en *El retablo de las maravillas*, en *El coloquio de los perros* casi siempre se nos habla de la amistad y de la búsqueda de la libertad. Así que hicimos esa transición, esos dos amigos que se

disfrazan y transforman en otros (Chirinos y Chanfalla) pero que siguen siendo el mismo tipo de personajes. Son esos dos pillos que van de un sitio a otro pero de repente nos dijimos: «¿Y si fueran los mismos?» Así que Rinconete y Cortadillo cantan una canción en la que dicen: «¿Y si nos fuéramos a buscar la vida vestidos de Chirinos y Chanfalla montando un retablo? ¡Pero si no tenemos marionetas! No importa, ¡este será el retablo de las maravillas!» y pasan así al siguiente *sketch*.

9.- ¿Cómo habéis construido los personajes y cuáles te parece que tienen más relevancia? ¿Alguno de ellos es conductor? ¿La constante son los actores más que los personajes?

Para nosotros los personajes clave de *Cervantina* eran las mujeres, lo tuvimos claro desde el principio, las mujeres son las que articulan el mundo cervantino porque son las depositarias de la libertad, no solamente como víctimas sino también como quijotes. La maravilla de la existencia de la pastora Marcela en el mundo de la literatura es tan sorprendente como que exista la Celestina, así que la incrustamos como si fuera una de las teloneras de *El retablo de las maravillas*; en este «desfile de monstruos» como para decirle al público: «y ahora, no intenten hacer esto es sus casas, ¡una mujer LIBRE!» Y aparece la pastora Marcela con su defensa de la libertad y sobre todo de la independencia femenina, de la posibilidad de ser profesional y dedicarse a hacer lo que una quiera. Así era para nosotros la Gitanilla también, era el otro eje, y allí estaba tam-

bién la bruja Cañizares y también está Leonora, la quintaesencia de la víctima, esa niña encerrada a los catorce años que dice: «¡Oh justa amarga obediencia, / que por cumplirte he de dar / el sí que ha de confirmar / de mi muerte la sentencia!» la lucidez de la niña que se da cuenta de que va a morir —esos versos son de Cervantes— de que su vida ha terminado a los catorce años; se acabó el recoger flores en el campo y ahora se tiene que encerrar en una casa con un hombre de setenta años, al que no es que no quiera, es que la ha matado. ¡Es terrible! Cualquier dibujo sobre el maltrato actual, sobre la situación de las mujeres, se ve multiplicado y potenciado por esta representación artística. Por eso para nosotros los grandes personajes de esta obra son las mujeres y en torno a esas claves están los demás que giran alrededor y en todos los personajes hay una transformación y una búsqueda de libertad; y el otro pilar es Cervantes, por supuesto, que es el que abre y cierra la obra con su amargura, en este caso bastante metaliteraria, ya que dice: «Quedad en paz, bizarros galeotes, / pues tan sólo sois fruto de mi mente / mis adorados Sanchos y Quijotes», pues él se va, pero sus personajes se quedan para nosotros divirtiéndonos. ¿Me preguntas si prevalece el actor? Espero que no, nosotros intentamos jugar siempre con una gran cantidad de personajes, nos transformamos rápidamente, nos ponemos una cofia y ya somos la criada, te quitas la cofia, te pones una manga y ya eres otro personaje, intentamos que sea muy rápido, al modo de la *Commedia dell'arte*, en un registro muy

primitivo, y sí que creemos en el personaje y en que el público, a través del personaje, canalice sus inquietudes.

Hablando de Leonora, la niña que se casa a la fuerza con el viejo celoso extremo, hay dos gags o guiños buenísimos: uno es el acto sangrante de la compraventa de la niña por parte del padre y otro el lenguaje, todo en femenino, («marida», «abridma la puerta») con el que la niña está obligada a hablar...

Eso surgió también durante los ensayos y creo recordar que se le ocurrió a Yayo Cáceres, para hacer burla del lenguaje «políticamente correcto». ¿Qué pasaría si el lenguaje del celoso fuera extremo, haciendo una parodia con el sexismo, o mejor dicho, con el intento de eliminar el sexismo? El celoso empieza tranquilo diciéndole a la niña que no habrá nada masculino en casa y que no quiere oír tampoco nada en masculino: no regará los naranjos, sino las secuoyas, no tendrás gato, sino gata..., hasta llegar al delirio de decir palabras cuyo femenino no existe: «marida», «abridma», etc. Es una pequeña reflexión lingüística para los políticamente correctos, un poco en la línea del humor de Cervantes, que te obliga a pensar la realidad desde más lugares que desde la corrección política, lo cual es un signo de salud mental.

10.- ¿En qué aspectos ha progresado Ron Lalá en *Cervantina* con respecto a *En un lugar del Quijote*?

¡Espero que en todo! Como dice irónicamente Miguel Magdalena: «¡¡¡Ron Lalá presenta *Cervantina*. Ahora, con tablas!!!»

Lo que podemos aportar ahora es nuestra falta de miedo. *En un lugar del Quijote* fue nuestro desembarco en la CNTC, y suponía para nosotros el despegue de otra consideración de nuestra compañía por parte del público, con lo cual debemos eso a la CNTC y nuestra gratitud es enorme; y por cómo nos han tratado, con cariño extremo, desde Helena Pimenta hasta el último técnico. Hemos aprendido mucho con Cervantes, con el *Quijote*, con la gira, con la consideración de que la cultura y lo clásico pueden ser complemente populares, con los premios que hemos ganado creo que hemos cambiado y ganado mucho como artistas y como personas y eso es lo que hemos venido a contar con *Cervantina*. Para nosotros es como una mezcla del mundo que habíamos propuesto con *En un lugar del Quijote* y el mundo de *Siglo de Oro, siglo de ahora*, que es un mundo muy delirante, muy de comedia, muy disparatado. Hemos querido fusionar esos dos mundos en *Cervantina*, es un paso más. Sí que tenemos claro que todo lo que nos ha enseñado Cervantes queremos transmitirlo y queremos seguir explorando en este escritor, igual que hay compañías que pueden estar años solamente con Shakespeare (Ur Teatro es un ejemplo, Helena Pimenta es un ejemplo, y llegó a un punto de lucidez con Shakespeare que cuando luego ha trabajado con clásicos españoles creo que lo hace como nadie, de una forma muy singular, muy única, debido a todo lo que ha trabajado con lo clásico inglés). En nuestro caso venimos de un mundo tan disparatado como la comedia, del mundo independiente, de la comedia

bizarra muy revolucionada, de mucha broma lingüística, que ahora, encontrándonos con lo clásico, podemos aportar una visión distinta. En este momento, eso sí, prevalece el miedo porque estamos a punto de estrenar y siempre hay un fondo de auto-exigencia que no te deja en paz. ¡Si no tuviéramos miedo estaríamos mal de la cabeza!

11.- ¿Qué queréis transmitirle al público con vuestro texto?

Humor, en el sentido humano de la palabra. Queremos transmitirle pasión por Cervantes, que se enamoren de Cervantes; queremos transmitirle alegría, la alegría de la lucidez, no una alegría banal, sino la alegría que dan el pensamiento y el espíritu cuando se ponen en marcha; y queremos transmitirle la libertad, la libertad de autodefinirse y decidir quién eres, quién puedes ser conforme a tus deseos y a tus capacidades, no a los prejuicios ni a lo que tú pienses de ti ni a lo que te puedan decir de ti. Todos los personajes desde Cervantes hasta Leonora, la gitanilla, Rinconete y Cortadillo, Chirinos y Chanfalla, los perros del coloquio..., todos los personajes piensan, sienten, y actúan. Queremos transmitirle al público ese libre albedrío y también queremos que disfruten y que salgan del espectáculo del Teatro de la Comedia con una carcajada, con un pensamiento, con una conmoción, que te cambie el día, que el teatro está para eso y para demostrar que los clásicos están vivos y que al salir tengan ganas de leer a Cervantes. ¡Todo esto queremos transmitir!

E.D.P.

Entrevista a Carolina González,

escenógrafa de *Cervantina*

Elena Di Pinto.- Buenos días, Carolina, bienvenida. ¿Cómo has construido y estructurado el espacio escénico de *Cervantina*? Yayo me ha comentado que en *Cervantina* el espacio escénico es mucho más «aéreo» (en contraposición con *En un lugar del Quijote*). Cuéntanos qué pautas os habéis planteado y cómo lo has conseguido.

Carolina González.- En la primera reunión, Yayo me planteó comenzar a trabajar el espacio de *Cervantina* desde lo aéreo, desde un lugar en el que los elementos de atrezzo, y el vestuario quedaran suspendidos, flotando en el espacio.

En el transcurso de los ensayos, este espacio ha ido evolucionando hacia un término entre lo aéreo y lo terrenal. Esta diferencia nos hace viajar desde el mundo poético de Cervantes, hacia las mundanas aventuras de los personajes, en una alternancia hilada por la música y la luz.

2.- ¿Cuáles son tus referentes plásticos a la hora de hacer esta escenografía?

En cuanto a los referentes plásticos a la hora de trabajar, estos han sido desde pinturas, grabados, e ilustraciones de la época, a la maquinaria teatral barroca, o los métodos constructivos en ingeniería. A este

propósito hay un libro muy interesante, *Feste Barocche: Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*.

También el mundo del mar, con sus cartas náuticas, mapas, y modelos a escala de numerosas naves, para lo cual tenemos ahí, tan a mano, el Museo Naval.

3.- ¿Qué materiales has empleado? (para el suelo, las formas, siluetas, etc.)

Los materiales elegidos son las telas y maderas pintadas, y, las tablas y vigas de pino envejecido, aludiendo al mundo teatral barroco.

4.- Hay muchos elementos móviles, algunos de ellos «colgados» de los actores. ¿Qué efecto buscáis con ellos?

En cuanto a la línea de trabajo, el espacio evoca, y las pequeñas siluetas ilustran de manera cómica. Estos juguetes que entran y salen de escena rápidamente son los que sitúan al espectador en los diferentes lugares de acción.

5.- ¿Qué sensación quieres crear en el público con tu escenografía?

Conseguir un espacio propio para el actor, para la transformación y la sugerencia, un espacio donde todo es posible. **E.D.P.**



Barco

Entrevista a Tatiana de Sarabia,

diseñadora de vestuario de *Cervantina*

Elena Di Pinto.- Buenos días, Tatiana, bienvenida. He visto que has usado una base común para todos los actores y después has tenido que hacer alrededor de diez variaciones (o más) para cada uno de los personajes... ¿Qué coordenadas habéis establecido Yayo y tú? ¿Cuál ha sido tu planteamiento?

Tatiana de Sarabia.- Sobre el vestuario base la consigna era que fuera cómodo, que el vestuario no fuese un límite para lo que inventasen, incluso hablamos de que fuese deportivo, flexible. Tenía también que ser neutro para que cualquier cosa que le pusieses encima desenfocara esa base y el espectador se quedase con la parte que lo transformaba, con el añadido, y completara con su imaginación lo que falta. La base tenía que empastar con la escenografía, cuyo suelo evoca como una especie de pluma, o de libro abierto o de tormenta, en tonos grisáceos que tiran a azules, después hay una parte central que se va a ver negra y arriba hay una nube. Para empastar he hecho en el traje base una especie de degradado para que parezca que el suelo les sube por la pierna. Esa bota no es tal, es una polaina que sube hacia arriba y hemos hecho el mismo acabado en las mangas. Hemos buscado que el traje base sea una segunda piel, pero lo he hecho un poco más ancho pensando en que también tienen que hacer personajes femeninos; así que a la altura de las caderas, pensando en la forma de las mujeres,

lo hemos ensanchado pensando en los gregüescos que se ponían en la época; de esa manera evocaba época, evocaba cadera femenina y les dejaba a los actores espacio para engordar o adelgazar.

2.- En muchos de los diseños parece haber una componente historicista y parecen llevar «traje completo» (Cariharta y Repolido, el médico de *El hospital de los podridos*, en *La gitani-lla...*), y en otros hay una completamente simbólica y evocadora y parecen llevar elementos fragmentarios del traje (Maniferro, *El viejo celoso extremeño...*). ¿Cómo has pensado y construido esas diferencias y por qué?

Ya no hay ningún traje completo porque traicionaba el espíritu del espectáculo. El más completo, y tampoco, sería el de la gitanilla, que será más bien el «esqueleto» del traje; eso se debe a que tenían que ponérselo y quitárselo con un movimiento, dada la rapidez de los cambios de personajes. En *Rinconete* y *Cortadillo* entre los dos forman un solo traje, cada uno lleva la mitad, porque hacen un mismo camino juntos y están unidos también por el vestuario. Con un detalle creas el todo. Otros de los trajes son sólo frontales y parece que hay más traje, da esa impresión; hemos colocado en el traje base unas argollas para que se enganchen las variaciones y se las puedan poner y quitar con facilidad.



3.- ¿Qué referentes estéticos tenías? ¿Te has remontado a alguna época concreta?

Con Yayo siempre trabajamos el «abrir abanico», abrir posibilidades. No somos fieles a la época pero tampoco lo traemos a la época actual. Tratamos de ser atemporales para que podamos ir a un posible futuro, pero que nos evoque el pasado. En este caso parece más de época.

4.- Me parece que hay alguna máscara. ¿Qué finalidad tienen en vuestra Cervantina?

Las únicas máscaras que hay son las de *El hospital de los podridos*. El figurín del médico es el médico de la época, el médico de la peste tal y como eran en los siglos XVI y XVII. Esas máscaras tenían la misma función que tienen las mascarillas de los médicos de hoy: impedir el contagio. La túnica también tenía su función: proteger y demostrar un estatus.

5.- ¿Qué materiales y tejidos has usado?

El traje base está hecho de neopreno, así están cómodos, pero al estar pintado no se nota el material. De lejos parece de época: entre los ensanchamientos parecidos a los gregüescos, las polainas y el jubón.... Pero los materiales son completamente actuales. Rinconete y Cortadillo tienen un aire retrofuturista; con la gitanilla teníamos que abrir campo, que no fuesen sólo gitanos de España porque contábamos el viaje

de los gitanos desde la India, así que nos fuimos a Rajasthan. La gitana vieja, en cambio, tiene un traje que es un *collage*, un recorrido por tejidos que son de diferentes países: Arabia, Rumanía Francia (difícil de ubicar en un tejido); de España ya sería la parte de arriba, que es un mantón de Manila. El celoso es de época, aunque sólo se vea una parte: un chaleco largo, una joroba con cosas colgando... visto de lejos parece de época. En cada uno de los entremeses he querido trabajar una textura diferente. La premisa de Yayo era que hubiera color. En *Siglo de Oro*, *siglo de ahora* la pauta de color era negro, blanco y oro. En *En un lugar del Quijote* era el beige para empastar con la escenografía (la iluminación de Camacho era en gris, que le encanta, porque con eso puede hacer de todo).

6.- ¿Te han condicionado escenografía y luz a la hora de idear el vestuario de Cervantina?

Yo normalmente escucho lo que las otras disciplinas quieren o necesitan y a partir de ahí me pongo yo a trabajar. Por eso para mí integrar la escenografía es normal y siempre tengo muy en cuenta la luz; Camacho es un maestro y siempre sabe lo que puede hacer con lo que yo le doy. Yayo y yo hablamos de colores incluso extra saturados, pensamos en cubrir gamas por entremeses. Si un entremés bajaba bastante de color, el siguiente tenía que acabar

arriba, por ejemplo el del *Retablo de las maravillas*. Excepto *Rinconete y Cortadillo* que van subidos de color. A mí me favorece la historia de «la parte por el todo» porque la base es negra, con lo cual el espectador se queda rápidamente con la parte añadida. En *El viejo celoso extremeño* decidimos trabajar con estampados, así que son damascos, trabajados y sombreados con pinturas, pero son damascos. En la gitanilla hay *collage* de telas a tope y mucho color; he trabajado con tejidos ricos mezclados con espejitos, que se van a ver mucho. El celoso va en la gama de morados, rosas y rojo y la gitanilla en rojo, naranja, rosado. En *Rinconete y Cortadillo* queríamos hacer unos mafiosos divertidos cuyo resumen sería «piel sudor y sangre»; yo al principio no los veía con un color predeterminado, pensé en algo como un color sucio; ahí sí vamos a trabajar con superposición de diferentes materiales y

después despellejarlos y pintarlos por capas. Va a haber piel y metal, algo retro-futurista. Con Monipodio estamos haciendo una barriga que es más de escenografía, por lo que el actor se colocará detrás de ella.

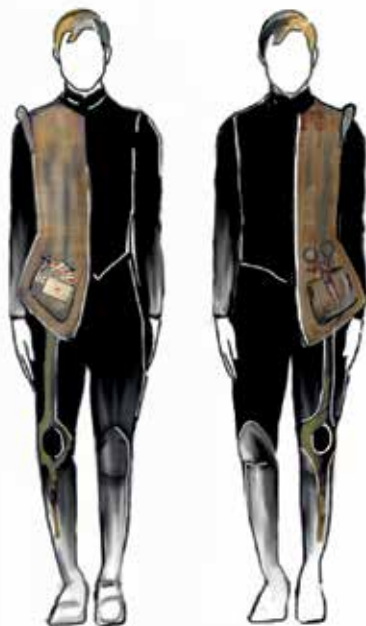
7.- ¿Qué ideas y sensaciones quieres transmitir al público con tu vestuario?

Procuro que el vestuario sea dramático y eso suele llegar al público. Procuro que este vestuario cuente cosas y funcione como un símbolo para que el espectador haga sus asociaciones. En el celoso elijo el morado como renuncia, por algo es el color eclesiástico; el amante va de rojo porque es un color viril, agresivo, simboliza el peligro de que se rompa la armonía; Cervantes va de azul Lepanto. Este vestuario es bastante mágico y eso es lo que me gustaría transmitir. Da sensación de vuelo, es aéreo.

E.D.P.



Anciana ancestral gitana



Rinconete y Cortadillo



Musa



Doctor

Entrevista a Miguel Ángel Camacho,

diseño de iluminación de *Cervantina*

Elena Di Pinto.- ¿Cuál ha sido el punto de partida entre Yayo y tú para ponerle luz a *Cervantina*?

Miguel Ángel Camacho.- Hace aproximadamente tres meses estuvimos hablando de cuál iba a ser el espacio escénico, partimos del concepto del espacio del barroco como tal, no solamente del barroco como concepto cultural, ideológico, político, sino simplemente desde el punto de vista teatral, de cómo en un momento determinado el teatro de esa época se hacía con unos elementos escenográficos que eran utilería pura y dónde había unos elementos que narraban cosas. Es decir, buscamos eso: que los elementos narraran. Y que además de la narración se pudiera apoyar con la luz; lógicamente en el barroco se utilizaban velas y la luz del día; entonces estuvimos viendo a ver cómo podíamos encajar esa luz que se hace actualmente con la tecnología que tenemos con un espacio a la vez tan desnudo y tan complicado como es la escenografía de la *Cervantina*. Al final decidimos que lo importante era la luz/sombra, como siempre, y buscar con la sombra lo que producía la sombra con la vela en el personaje-actor de la época y eso es lo que llegamos a configurar. El espacio se volvió a cambiar, se vio que había cosas que no funcionaban a lo largo del ensayo y se ha quedado mucho más sencillo y escueto para lo que es el texto (ya que se mezclan bastantes obras).

2.- En tu trabajo para este montaje también juegas con la ironía: ¿cómo y en qué puntos la has puesto en práctica? ¿Qué atmósfera has creado con la luz? Mágica, realista, simbólica...

Todos los personajes están recorriendo el mundo pero hay dos que me enamoraron hace mucho tiempo: los dos perros del coloquio; están hablando entre ellos con una filosofía superior a la de la mente humana y, como son puro surrealismo, basándome en ellos he pensado que la luz debe ser así, no realista. La noche, por ejemplo, no existe como luz, es la oscuridad pura, así que tendríamos que ir al azul oscuro del cine americano, que es lo que nos ha marcado para definir «la noche». durante todos estos últimos años, desde que aparece el cine. Pero la noche también puede ser blanca y el interior puede ser frío, ¿por qué tiene que ser cálido? El interior siempre, en la época, está iluminado con velas. La idea es jugar con el no realismo dentro del propio realismo. Hay que procurar que el público pueda sonreír junto a ese actor que está en ese momento en el escenario. Es difícil, la luz tiene que crear sentimientos.

3.- ¿Qué tipo de materiales y colores has usado y con qué finalidad?

Con los elementos móviles variarán bastante los colores. Va a haber muchísima sombra. Cuando hablo de sombra no quiero decir que no se le ve al actor, no, la idea



es utilizar bastante las calles, que sean luces muy laterales y bajas para poder sacar mucha sombra de los objetos que hay en los laterales de la escenografía, por ejemplo los percheros con el vestuario colgado y el propio vestuario, que es el que también va a dar la sombra. Entonces la mayor parte de la luz va a ser de lateral, aunque también usaremos la frontal, pues habrá candilejas colocadas en el proscenio que iluminarán a los personajes desde abajo, dándonos así el efecto barroco de esas sombras de las caras totalmente alargadas hacia arriba. Es decir, nos acercamos a la iluminación del barroco pero con las nuevas tecnologías.

4.- ¿Cómo haces las transiciones entre un entremés y otro?

Las transiciones no las hacemos a partir de la oscuridad, porque rompería la dramaturgia que se está dando. No se acaba una escena, hacemos oscuro y empieza otra, no. La idea es la de dar una media penumbra y que a su vez, esa imagen de luz que aparece en esa transición, sea el preludio de lo que posteriormente va a haber en la siguiente. Si termino una escena en interior y la siguiente es un recorrido a las doce del mediodía en ese caso la transición será un bocetillo de ese mediodía de la siguiente escena. Es decir, no se hará una transición fija, sino en progresión.

5.- ¿Cómo te has compaginado con la escenografía? ¿Cómo te alías y cómo te

condiciona la escenografía? ¿Cómo has usado la luz para determinar espacios?

El espacio siempre es el mismo. Hay un telón pintado en el suelo, pura pintura contemporánea, donde se desarrolla todo: ahí es donde la luz irá marcando todo el proceso de movimiento y de transiciones que se van a dar a lo largo de todos los episodios. Si nos vamos a un punto determinado, ya sea Toledo, Sevilla, Madrid, etc. o esté el personaje en un interior o exterior... la luz es la que irá variando, con distintas texturas, transparencias, difuminados para marcar esas diferencias.

6.- ¿Cómo has iluminado a los personajes? ¿El vestuario ha jugado a tu favor?

Sí, la idea del vestuario es peculiar, hay elementos que se van añadiendo a un traje base y en otros, pocos casos, el traje será completo (en *El hospital de los podridos*) por lo que hay diferencia entre la iluminación del vestuario parcial o total. Con Tatiana hemos hablado del color, no solamente del color de la luz que es totalmente distinto al del vestuario; el color del vestuario es completamente artificial, mientras que el de la luz, de alguna manera, es natural porque viene de la luz del sol; nosotros trabajamos también con luz ficticia porque trabajamos con lámparas, pero hemos trabajado en conjunto. Por ejemplo al estudiar una escena Tatiana me preguntaba cómo la iba a iluminar y si el color de su vestuario podía desentonar

o no y también yo consultaba con ella para no destrozár sus colores metiendo una luz u otra. Nos adaptamos muy bien los dos. Un vestuario barroco me encanta porque tiene volúmenes y texturas a los que les puedo sacar mucho rendimiento; un vestuario del siglo XXI es más liso, se le puede sacar menos rendimiento. Otro ejemplo: el carro con agua, imagen del Guadalquivir, va a estar iluminado desde dentro así que el personaje, cuando el actor mire al agua, resultará iluminado.

7.- ¿Iluminas la música de alguna forma especial?

Tengo una tradición desde el punto de vista de la iluminación; mi formación arranca del rock de los setenta, entonces yo empiezo a trabajar con la luz en esa época, la época de la explosión de la música pop en España, los setenta ochenta, y empiezo a hacer diseños de iluminación para los grupos de ese momento. Juego mucho en los diseños desde un concepto rock, así que siempre he trabajado teniendo en cuenta la música. Por ejemplo hace ya veinte años que trabajo con Nao d'amores con los que la música está presente siempre: desde un fandango, una seguidilla, etc. y para eso tiene que crearse una iluminación especial, no es igual iluminar a un actor que sólo habla o a un actor que habla, baila, canta y está acompañado por música; la música marca mucho la iluminación, como es el caso de Ron Lalá con *Cervantina*.

8.- ¿Cómo piensas que va a llegar al público este montaje?

Ron Lalá es como una subida a una montaña; han ido subiendo, escalando, han llegado a cimas muy interesantes con *En un lugar del Quijote* y esta *Cervantina* da un paso más allá, un salto hacia delante porque el estilo, si bien es el de Ron Lalá, es diferente. Son ellos, sí, porque tienen una forma de crear, de hacer y de poner en escena, pero esto va a ser un bombazo, una maravilla. Todos hemos estudiado los textos de Cervantes pero verlos escenificados es otra cosa, el texto está vivo y va evolucionando. Además los de Ron Lalá van modificando ese texto según la ciudad en la que se represente o el tipo público que vaya al espectáculo o los últimos acontecimientos que hayan tenido lugar en la actualidad. Va a ser una propuesta realmente enriquecedora. Mira, por ejemplo, yo soy profesor en la RESAD y me encuentro con alumnos que vienen del instituto, que han terminado el bachillerato y creo que el nivel cultural en literatura es bajísimo y van a estudiar escenografía... Yo creo que a los jóvenes, seguidores de Ron Lalá, que tienen veinte años *Cervantina* les va a abrir un mundo, un mundo de datos, por lo que les va a sorprender que Cervantes escribiera eso y que los textos de Cervantes puedan ponerse así en escena, para ellos va a ser un auténtico bombazo, en el mejor sentido de la palabra. Porque no está muerto.

9.- ¿Hay algo que te gustaría añadir?

Te doy un texto que he escrito hace un mes, al pensar en este montaje, que quizá pueda explicar mejor o completar lo que he dicho. De otra manera. **E.D.P.**

EL COLOR DE LA LUZ. UNA IDEA PARA UNA CERVANTINA (Miguel Ángel Camacho)

Buscar la luz eterna en un impulso melodioso
de notas rotas en un tiempo musical escuálido
actos repetitivos fijados en un espacio acotado
entre el sopor de una mirada antigua y la palabra envejecida del actor que pierde la luz
en los movimientos ceremoniales de la puesta en escena que duerme con la luz dudosa
de los alientos de los hombres fieros tiernos luchadores y desclasados animales con voz
ladrones amantes de la perfección que ven una luz atravesar la nube blanca y perecer
ante su inmortalidad así es la luz forzosa de los ojos de un foco desviada enloquecedora
entre los brazos alargados del actor ante la sombra misteriosa de sus palabras ver con
los oídos escuchar con los ojos
el poder como fin de la destrucción luz fría oblicua
la libertad como reencarnación de los personajes luz de luna frontal
lo bastardo es bueno en su naturaleza luz suave amarillenta paralela
la amoralidad como oportunismo luz azul vertical

A pensar en luz donde el cuento en todas sus facetas nos va a relatar la codicia la libertad el ensueño la avaricia la inteligencia la imagen va a describir todas las facetas terribles melodiosas del ser humano y esa luz será prisionera de la luz estrellada del firmamento que parpadeará ante la mirada del espectador recluido en sus propias metáforas

Las palabras serán bufonadas de una luz total desde el contraluz el lateral el frontal el especial la rasante lo difuso el desenfoque y la reflexión como principio de la luz natural invisible ante ellas opacas sirviéndose de la imagen como discurso narrativo de la puesta en escena.

«Habría sido lo que soy si la más virginal estrella del firmamento hubiera parpadearado ante mi bastardía» Shakespeare, *Rey Lear*.

Entrevista a Miguel Magdalena,

dirección musical

Elena Di Pinto.- Buenas tardes, Miguel, es un gusto hablar contigo. ¿Cómo has concebido y orientado el espacio musical en *Cervantina*?

Miguel Magdalena.- La música forma parte del ADN de Ron Lalá desde sus comienzos. No puede entenderse el trabajo de esta compañía sin la música en directo. La música en nuestros espectáculos es como si fuera una parte de la estructura ósea de lo que ocurre en el escenario. Es, a veces, incidental, a veces diegética, otras meramente informativa. Desde la música creamos un espacio, o hacemos que un sentimiento sea sonoro. A veces, incluso, tratamos de que sea poética; es decir, que sugiera, que evoque.... El trabajo musical en *Cervantina* sigue el mismo camino. Es una compañera de viaje que a veces nos muestra lo doloroso e injusto de una condición humana (Leonora, por ejemplo, en *El viejo celoso* o *El celoso extremeño*) de privación de libertad. O que también nos sirve para mostrar irónicamente el papel de España en la conquista de América (como en el tema *Los conquistadores*). Es, al fin y al cabo, un elemento más del lenguaje ronlalerero que pone toda su especificidad y fuerza expresiva al servicio de lo que Ron Lalá quiere «contar» en este caso, a través de la obra de Cervantes.

2.- ¿Te has planteado crear una atmósfera musical siglodoresca o es música actual?

No es una música tratada desde el punto de vista histórico. Por varias razones. La primera es que hablamos de un periodo musical, el Barroco, que entraña una dificultad de interpretación muy alta. En Ron Lalá toda la música está ejecutada en directo por los actores (que se convierten en músicos y vuelven a ser actores luego, en un ejemplo de la multiplicidad de planos que intentamos poner encima del escenario). Para tocar un estilo como el Barroco se necesitan timbres instrumentales de la época (flautas barrocas, laúdes o violas de gamba, etc...), que son tocados generalmente por músicos especializados. No es nuestro caso. Eso no quiere decir que no incluyamos algún elemento instrumental de la época, como por ejemplo un laúd español. Pero no está ceñido al lenguaje musical del Barroco. Para nosotros, la música debe conservar todo su arco expresivo en su totalidad, así que, normalmente, no trabajamos desde una perspectiva histórica. No nos ceñimos a un lenguaje musical concreto. Tímbicamente, además, utilizamos instrumentos del siglo xx, como un sintetizador, por ejemplo. Además de utilizar recursos técnicos de la actualidad, como grabadores que permiten grabar la música en directo y reproducirla en bucle (conocidos comúnmente como *loops*).

3.- En las partituras he visto variaciones de ritmos. ¿Qué ritmos has elegido y con qué finalidad?



Nos hemos basado prácticamente en compases llamados binarios, si bien utilizamos una característica muy típica de la cultura musical española (aunque no únicamente suya), que es el compás de seis por ocho (6/8). La principal característica de este compás es que, a pesar de considerarse un compás binario (se divide en dos golpes de tres corcheas cada uno), su subdivisión es ternaria. Este compás siempre te da un aire de música popular muy interesante. Una buena parte de la música popular española (y de otras culturas) está escrita en este compás. Hablando de uno de los autores fundamentales de las letras españolas no podíamos dejar de utilizar estos «aires». Por ejemplo, la canción titulada *El patio de Monipodio* está en 6/8. Tiene un inconfundible aire «aflamencado», entre otras razones, precisamente por su compás. En la gran mayoría de los casos hemos utilizado, como he dicho al principio, compases binarios. Aunque, cómo no, hay alguna excepción (por ejemplo el tema *Tierno pastel* que canta Leonora).

4.- A la vista de las partituras (*Cervantina; Cervantes y la musa; Los conquistadores; Tierno pastel; Como cantos rodados; El hospital de los podridos; Rinconete y Cortadillo; Canción de Monipodio y Canción de galeras*), ¿has creado los temas pensando en los distintos personajes o hay un *leitmotiv* con variaciones que empasta con lo que pasa en escena?

El recurso del *leitmotiv* está utilizado de manera mínima en este espectáculo. Es un recurso muy válido para cuando hay elementos que recorren la historia entera, por ejemplo personajes protagonistas de una obra, o situaciones que se repiten, etc. En este caso, el nexo de unión entre todas las historias que se cuentan es el propio Cervantes. Por eso, es el único que tiene «su» tema particular para sus dos apariciones. Es un *leitmotiv*, como ya digo, mínimo. El resto de los temas están inspirados en los personajes de los distintos entremeses o novelas ejemplares de Cervantes, además de estar basados también en situaciones concretas o en espacios que se pretenden evocar. No hay una frase o motivo que recorra la obra entera y pueda, por tanto, rastrearse.

5.- ¿Solo voz o también instrumentos? ¿Qué instrumentos y por qué esos determinados instrumentos?

En Ron Lalá las voces siempre forman parte del discurso musical. A veces, incluso, tienen un papel determinante y predominante. La voz humana es uno de los instrumentos más expresivos que hay. Al ser el instrumento «natural» del ser humano permite dominarlo sin tener que hacer un estudio exhaustivo de su técnica, además de que, usado con coherencia, suele permitir al músico expresar cosas de manera muy directa.

El resto de instrumentos que utilizamos son muy variados. Normalmente, nos gusta

tener una gran variedad de timbres musicales para poder «sorprender» siempre al espectador. Cuando, además, tienes que amoldarte a sentimientos, pasiones, pensamientos profundos de la condición humana, has de tener siempre posibilidades muy diversas, ya que el ser humano es muy complejo en cuanto a sus sentimientos. Cuantos más recursos tengas, mejor. De esta manera, tenemos en escena guitarras españolas, acústicas, cajones flamencos, flautas, un arpa, un *glockenspiel* (carillón), un violín, copas musicales, melódica, acordeón, flauta andina, un octavino (guitarra pequeña que cumple una función parecida a la del requinto), un laúd español, etc. En fin, un arsenal puesto al servicio de las historias.

6.- Recuperáis *Madre, la mi madre*, / guardas me ponéis, tema bien conocido de la época cervantina...¿respetas la música original o la recreas? ¿Recuperas algún tema más de la época?

Como decía antes, no hacemos un trabajo historicista de la música en este caso. Toda la música que Ron Lalá utiliza desde que existe es original. El tema *Madre, la mi madre...*, nos interesó más por la letra que por la música (que, siendo sincero, no la conozco, aunque creo que originalmente era una chacona). Nosotros le pusimos música para poder utilizar esa letra en boca de Leonora, y así poder hacer alusión a su condición de casada forzosa. Lo que nos interesa sobre todo son las letras cervantinas y si podemos encontrar un texto que nos sirva para poder hacer una canción con él, pues así lo trabajamos. No hemos incluido música de la época.

7.- ¿Los temas que has creado apoyan visual y emocionalmente a los personajes para transmitir el conjunto al espectador?

Transmitir las emociones de los personajes o apoyar momentos o escenas es la finalidad principal de la música hecha para teatro. Cuando la música se hace por «hacer música» no necesita justificar nada. Se justifica en sí misma. Pero cuando hablamos de teatro, la música siempre tiene que estar al servicio de lo que ocurre en escena. Lo contrario sería un concierto. Es cierto que en teatro se utiliza mucho la música como momento de transición o de introducción (muy del teatro del Siglo de Oro, por cierto) y que, en esos momentos, se convierte en protagonista. Nosotros tenemos dos momentos en el espectáculo en los que ocurre esto. El principio, en el que se canta el tema *Cervantina* a modo de loa, como se hacía en el teatro barroco en España. El otro momento es el cierre del espectáculo, siguiendo con la tradición antes mencionada. Todo el resto de la música está, como digo, al servicio de la historia

8.- ¿Qué reacción buscas en el público? ¿Qué le quieres transmitir?

Mi intención es la misma de la que participa el espectáculo entero. Poner a Cervantes en la conciencia del espectador. Un escritor único en la historia de la literatura por sus recursos literarios en géneros como la novela. Un escritor que ha hablado de la libertad como pocos en España (su defensa de la libertad de la mujer en personajes como la pastora Marcela, del *Quijote*, o la

gitana Preciosa de la novela ejemplar de *La Gitanilla*, es rebeldía pura). Un escritor con un finísimo sentido del humor, de la ironía y de la condición humana, al que a veces, como a muchos de los llamados *Clásicos*, se le trata con excesiva reverencia. Nosotros queremos despojar de ese «olor a naftalina» la obra cervantina. Ofrecerle al espectador la obra de un

autor al que pueda mirar a los ojos sin pensar que sus palabras no están escritas para él, sino para los eruditos. Un escritor que lo es «para todo el mundo». Queremos que el espectador salga del teatro con una necesidad irreprimible de leerlo o releerlo, para que se dé cuenta, como nosotros, de que lo que necesitamos son más Cervantes en el mundo.

E.D.P.

|| RINCONETE Y CORTADILLO ||

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The title 'RINCONETE Y CORTADILLO' is written in capital letters at the top, flanked by double bar lines. The score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music is written in a style that combines standard notation with rhythmic shorthand, including many vertical lines and beams. Chord symbols are written above and below the staves, including F#m, C, F#m, C#m, F#m, C#m, A7, and #7. There are also circled letters 'A' and 'B' marking specific sections of the music. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear.



Sobre la compañía

Ron Lalá es una compañía de teatro y humor con música en directo. Su propuesta, una combinación de música y textos originales con un lenguaje escénico propio, puesto al servicio del humor crítico y cítrico. Un trabajo de creación colectiva que da lugar al inconfundible estilo *lalá*.

Actualmente, la compañía presenta en gira nacional e internacional *En un lugar del Quijote*, versión de la novela de Miguel de Cervantes en coproducción con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, espectáculo ganador del Premio del Público 2014 XXX MIT Ribadavia, Premio Ceres 2014 Mejor Vestuario, Mejor Espectáculo y finalista Mejor Dirección XXIII Premios Teatro de Rojas 2015 y finalista XVII Premios Max 2014 Mejor Espectáculo de Teatro Musical.

La compañía, fundada en 1996, ha realizado giras por toda España y ha representado sus espectáculos en Alemania, Argentina, Bulgaria, Chile, Honduras, Londres (UK), Miami (EE.UU.), Nicaragua, Paraguay, Perú, República Dominicana y Washington D.C. (EE.UU.); el espectáculo *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)* fue ganador del XVI Premio Max 2013 Mejor empresa / Producción de artes escénicas, finalista a Mejor Espectáculo de Teatro Musical y finalista del VII Premio Valle-Inclán de Teatro 2013. También obtuvo el Premio del Público en el Festival Olmedo Clásico 2013.

Sus espectáculos anteriores fueron *Esos locos barrocos* (2013; versión para público juvenil de *Siglo de Oro, siglo de ahora*); *TIME al tiempo* (2011), *Ron Lalá Directo*



(2010), *Mundo y final* (2008; finalista Premio Max Espectáculo Revelación 2009) y *Mi misterio del interior* (2006; finalista Premio Nacional de Teatro Mayte 2006).

Mención especial merece la estrecha colaboración de la compañía desde 2006 con Emilia Yagüe Producciones, que participa como impulsora, *manager*, distribuidora y, en ocasiones, coproductora de los espectáculos de Ron Lalá, dando lugar a una extensa lista de éxitos, con giras nacionales e internacionales y unánime aplauso de crítica y público.

La compañía también ha participado en el espectáculo *Ojos de agua* (2014), coproducción de Ron Lalá, Galo Film, Emilia Yagüe Producciones y SEDA con la colaboración del Festival de Teatro Clásico de

Almagro; Charo López protagoniza este monólogo basado en *La Celestina* de Fernando de Rojas con dirección de Yayo Cáceres y dramaturgia de Álvaro Tato.

Además, Ron Lalá realiza numerosos eventos y presentaciones, como la dirección, creación y presentación de la Gala de los Premios Unión de Actores 2012, la actuación en la Gala de entrega de los Premios Max 2009 o la colaboración con el INAEM-MECD en la Semana Teatro Joven 2014 de los Premios Buero Vallejo de Teatro junto a la Fundación Coca-Cola y el Centro Dramático Nacional.

La compañía ha publicado los librodiscos *Siglo de Oro, siglo de ahora* (ITEM/Ediciones Clásicas, 2012) y *Mundo y final* (Ñaque, 2009).

Actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *Cervantina* y el Texto de Teatro Clásico 73, donde pueden verse la escenografía, los figurines, las partituras y la versión del espectáculo, proponemos que los alumnos reflexionen y debatan en clase sobre los aspectos relacionados a continuación, como preparación al espectáculo que se va a ver o después de haber asistido a la representación.

Un posible guión podría ser:

- ◆ Analizar dos de las principales figuras femeninas de *Cervantina*: Leonora (joven esposa del viejo celoso) como símbolo de la sumisión y frustración y Preciosa, la gitanilla, como símbolo de la libertad e independencia. Para ello podéis leer ambos fragmentos del texto y analizar, a través de las palabras de cada una, la distinta actitud en la vida. Debate en clase sobre esas diferencias y los pros y contras de cada una de ellas.

- ◆ Además de estos dos personajes femeninos, prácticamente contrapuestos en el carácter, hay otros: la musa de Cervantes, Juana Carducha (de *La gitanilla*), Cariharta (de *Rinconete y Cortadillo*) o Mariana (de *El juez de los divorcios*). Analiza sus actitudes y caracteres y mira si tienen o no algo en común con los dos personajes femeninos principales.

- ◆ Fíjate en los siguientes personajes masculinos (por orden de aparición): el padre

de Leonora y Carrizales (en *El viejo celoso extremeño*); Don Juan (en *La gitanilla*); los hampones (maleantes) de *Rinconete y Cortadillo*; el autor de comedias (director de compañía, como se decía en el Siglo de Oro) Chanfalla (de *El retablo de las maravillas*); los cuatro posibles alcaldes Humillos, Rana, Berrocal y Jarrete (en *La elección de los alcaldes de Daganzo*). Analiza sus personalidades y deduce qué nos quiere mostrar Cervantes con cada uno de ellos. Deduce después si el mensaje cervantino sigue siendo actual y valiendo ahora.

- ◆ De las obras de Cervantes que la compañía Ron Lalá ha empleado para elaborar su texto para el espectáculo (*Don Quijote de la Mancha*, *El celoso extremeño*, *El coloquio de los perros*, *El hospital de los podridos*, *El licenciado Vidriera*, *El retablo de las maravillas*, *El viejo celoso*, *La Galatea*, *La gitanilla*, el prólogo de las *Novelas Ejemplares*, *Persiles y Sigismunda*, *Rinconete y Cortadillo*, *Viaje del Parnaso*, *El juez de los divorcios* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*), fíjate en cuáles son obras teatrales y cuáles son narrativas; distingue también cuáles están escritas en verso y cuáles en prosa. Reflexiona sobre el hecho de que Ron Lalá las ha convertido todas en teatro (materia teatral) y ha usado sobre todo el verso, y pregúntate el porqué.

- ◆ A lo largo del texto de *Cervantina* hay varios anacronismos impropios de la época de Cervantes (1547-1616).

Detéctalos y explica por qué crees que están ahí y qué efecto producen en el espectador.

- ◆ Lee el fragmento dedicado a *Cervantes y la musa* y analiza la relación entre ambos... ¿Cómo percibes a cada uno de ellos?

- ◆ En el episodio de *El viejo celoso extremeño* Ron Lalá nos muestra los dos finales distintos que dio Cervantes a la novela ejemplar *El celoso extremeño* y al entremés *El viejo celoso*. Analiza los distintos finales, piensa en el motivo de esas diferencias y encuentra tú un posible final distinto a esa historia.

- ◆ ¿Os habéis dado cuenta de que el texto de *Cervantina* mezcla verso y prosa? Analiza qué tipo de estrofas se usan e intenta hacer por tu cuenta un breve poema de tema libre con cada una de esas formas métricas (redondilla, quintilla, romance...).

- ◆ ¿Te has fijado en que *Cervantina*, como género, es una *folla* escénica? Explica, con tus palabras, lo que es y, leyendo los textos que la componen, analiza la pieza que más te sorprenda (para bien o para mal) y explica el porqué.

- ◆ Si has visto la representación te habrás dado cuenta que pasan de una pieza a otra con rapidez, hilando una con otra. ¿Qué piensas de esas transiciones? ¿Influyen en el ritmo? Si hubiera un corte neto entre pieza y pieza ¿le daría más lentitud a la obra? ¿Cómo lo harías tú si tuvieras que poner en escena este espectáculo?

- ◆ Tras un debate de conjunto en clase, métete en el papel de crítico teatral y haz

una reseña (oral o escrita) de la obra: dirección de escena, interpretación, escenografía, vestuario, iluminación, música (si la has visto); análisis de personajes, de acotaciones, tratamiento de las tres unidades aristotélicas (tiempo, lugar y acción) contexto, anacronismos, lenguaje, ritmo de la obra (si la has leído). Si algún alumno tuviera dudas con alguno de los términos se recomienda que acuda al diccionario (www.rae.es), ¡puede ser un buen juego!

- ◆ De manera breve, a modo de titular, describe tu experiencia personal al haber visto esta función (o/y al leerla). Indica también qué te ha descubierto sobre Cervantes.

- ◆ A la vista del texto de *Cervantina* y de su representación ¿qué te podría apetecer leer de Cervantes? Puedes leer una de las obras (un entremés, por ejemplo) y plantearte cómo lo pondrías tú en escena, comparándolo con cómo lo has visto hecho por Ron Lalá.

Para buscar información de calidad sobre Cervantes (su vida, obra, documentación, bibliografía, enlaces de interés, galería de imágenes, etc.), además de este Cuaderno Pedagógico, puedes investigar en la Biblioteca virtual Cervantes (página web general, donde encontrarás obras en línea de Cervantes y de muchos otros escritores). También tienes una página web específica sobre el autor en: la Biblioteca de Autor, cuyo enlace es: http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Cervantes/

Tenlo en cuenta para tus trabajos, y sobre todo, para tu curiosidad. En esas páginas tienes, entre otras muchas cosas, las obras originales de Cervantes a partir de las cuales Ron Lalá ha hecho este espectáculo.

Bibliografía

De Cervantes

CERVANTES, Miguel de, (atribuido) *El hospital de los podridos*, en línea en Biblioteca virtual Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/entremes-famoso-del-hospital-de-los-podridos--0/>

_____, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alfaguara, 2004.

_____, *Entremeses*, ed. y notas de Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1986

_____, *La Galatea*, ed., introducción y notas de Juan Bautista Avallé Arce, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

_____, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed., introducción y notas de Juan Bautista Avallé Arce, Madrid, Castalia, 2005.

_____, *Novelas ejemplares*, ed., estudio y notas de Jorge García López, Madrid, RAE, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013

_____, *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1980.

_____, *Teatro completo*, ed. introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.

_____, *Viaje del Parnaso*, ed., introducción y notas de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 2001.

Edición de la Compañía Nacional de Teatro Clásico

Cervantina, versiones y diversiones sobre textos de Cervantes, con fragmentos de *El celoso extremeño*, *El coloquio de los perros*, *El hospital de los podridos*, *Don Quijote de la Mancha*, *El licenciado Vidriera*, *El viejo celoso*, *La Galatea*, *La gitanilla*, Prólogo de *Novelas ejemplares*, *Persiles y Segismunda*, *Rinconete y Cortadillo* y *Viaje del Parnaso*, de Ron Lalá, Edición Mar Zubieta y Elena Di Pinto, Textos de Teatro Clásico n° 75, Madrid, INAEM-Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2016.

Sobre Cervantes

CANAVAGGIO, J., «Las figuras del donaire en las comedias de Cervantes», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, C.N.R.S., 1980, pp. 51-64.

_____, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. Paris, PUF, 1977.

_____, *Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 2003.

CASALDUERO, J., *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid, Gredos, 1966.

CASTRO, A., *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.

DÍEZ BORQUE, J.M., «La historia del teatro según Cervantes», en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (...)*, ed. C. Poupeney, A. Hermenegildo, C. Oliva, Montreal-Murcia, Universidad, 1999, pp. 17-54

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Cervantes: visto por un historiador*, Espasa Calpe, 2005

GONZÁLEZ MAESTRO, J., *La escena imaginaria. Poética del teatro de Cervantes*, Madrid, Iberoamericana, 2000.

_____, «El triunfo de la heterodoxia: el teatro de Cervantes y la literatura europea», en *El teatro de Cervantes ante el IV Centenario*, ed. Jesús González Maestro, *Theatralia*, 5, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2003, pp. 19-48.

GONZÁLEZ, A., «Texto y representación en las comedias cervantinas», en *El teatro de Cervantes ante el IV Centenario*, ed. Jesús González Maestro, *Theatralia*, 5, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2003, pp. 397-414.

HUERTA CALVO, J., «El dramaturgo que quiso ser» en *Leer*, 261, 2015.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975.

MENÉNDEZ PELAYO, M., «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote», en *Obras Completas de Menéndez Pelayo, VI (Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, I)*, Madrid, CSIC, 1941 (1905), pp. 323-356.

PROFETI, M.G., «Cervantes, Lope y el teatro áureo», en *eHumanista*, Cervantes 1, 2012, pp. 552-567.

REY HAZAS, A. «Cervantes se reescribe: teatro y novelas ejemplares», en *Críticón*, 76, 1999, pp. 119-164.

_____, «Cervantes y el teatro», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 20, 2005, pp. 21-89.

RIQUER, M. de, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acantilado, 2003.

RODRÍGUEZ, J.C., *El escritor que compró su propio libro: para leer el Quijote*, Madrid, editorial Debate, 2003.

RUFFINATTO, A., «El arte viejo de hacer comedias y fracasar», en *El teatro de Cervantes ante el IV Centenario*, ed. Jesús González Maestro, *Theatralia*, 5, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2003, pp. 361-374.

SPADACCINI, N. y CASTILLO, D., «Cervantes y la «comedia nueva»: lectura y espectáculo», en *El teatro de Cervantes ante el IV Centenario*, ed. Jesús González Maestro, *Theatralia*, 5, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2003, pp. 153-166.

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

