



Universidad de Valladolid

**Departamento de Literatura Española
y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada**

Facultad de Filosofía y Letras

RON LALÁ: LOS NUEVOS CLÁSICOS DEL TEATRO ACTUAL

AUTOR: BEATRIZ LÓPEZ LÓPEZ

TUTOR: GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS

TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN ESPAÑOL: LENGUA Y LITERATURA

CURSO ACADÉMICO: 2015/2016

When I was young I would look in the mirror,
Didn't know it then but now it couldn't be clearer.
Christina Aguilera.

A mi hermana Christina, por acompañarme siempre de manera incondicional en el camino de la lucha.

A David, por confiar en mí simplemente por lo que soy.

A mis compañeros del teatro, por el maravilloso viaje compartido que de tanta vida me ha llenado.

Y especialmente a Álvaro, Daniel, Íñigo, Juan, Miguel y Yayo, por todo lo que sois, porque gracias a vosotros esto es una realidad.

RESUMEN

Este Trabajo Fin de Grado (TFG) se presenta como una iniciación al análisis de las adaptaciones clásicas en el teatro contemporáneo de la compañía de teatro, música y humor Ron Lalá. El presente estudio pretende analizar las dos formas de adaptación realizadas por la compañía para la elaboración final de obras originales.

A partir de los textos originales proporcionados por la compañía y del contacto directo con la misma, esta primera investigación analiza con procedimientos filológicos todo el proceso dramático completo que abarca desde la documentación y conocimiento de las fuentes literarias previas, así como la técnica de creación conjunta realizada por la compañía desde la génesis textual hasta el final del proceso dramático con la puesta en escena del montaje. Un análisis detallado del proceso de rigor y calidad artística requeridos para la realización satisfactoria de una adaptación clásica teatral.

Palabras clave: adaptación clásica, teatro contemporáneo, Ron Lalá.

ABSTRACT

This investigation is willing to be a first analysis of theatre, music and humour company Ron Lalá through their classical adaptations in Contemporary Theatre. This current study aims to analyze the two forms of adaptation which have been produced by the company in order to create their original final plays.

From original texts which have been previously provided by the company and a direct contact to itself, this first study is determined to analyze with filologic procedures the whole dramatic process which is comprised from previous documentation and knowledge of the literary sources, such as the collective creative technique taken by the company from the textual origin to the definitive dramatic process with staging. A detailed study based on artistic rigour and quality skills which are required so as to produce a classical adaptation play satisfactorily.

Key words: classical adaptation, Contemporary Theatre, Ron Lalá.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	3
2. LA COMPAÑÍA	6
3. ANTECEDENTES	7
4. DOS FORMAS DE ADAPTACIÓN	9
I. <i>Siglo de Oro, siglo de ahora (Folia)</i>	9
II. <i>En un lugar del Quijote</i>	27
5. LA PUESTA EN ESCENA	51
6. CONCLUSIONES	61
7. BIBLIOGRAFÍA	63
8. ANEXOS	67
I. ANEXO I: La historia de la compañía	67
II. ANEXO II: Antecedentes: Escenas	77
III. ANEXO III: Escenas <i>Siglo de Oro, siglo de ahora (Folia)</i>	93
IV. ANEXO IV: Escenas <i>En un lugar del Quijote</i>	113
V. ANEXO V: <i>Un café ronlalero, gracias. Entrevista</i>	121

1. INTRODUCCIÓN

Los clásicos son nuestro patrimonio, nos pertenecen, nos acompañan,...

Sí, pero también son nuestro espejo. En el modo de mirarnos en ellos estamos reflejando –para bien o para mal– lo que somos en nuestra propia época.

Ricardo Doménech.

Cada época responde de una manera distinta a las preguntas de Ricardo Doménech “¿qué miramos en los clásicos? ¿Cómo nos miramos en ellos?”¹ cuyas respuestas nos ofrecen un reflejo de su identidad. Por ello, toda cultura verdadera requiere de constante cambio y desarrollo con el devenir del tiempo y la evolución social. De este modo, la llegada de la vigente centuria en la que la tecnología –que permite una continua transformación de la dramaturgia– no encuentra límites, sí ha tenido que enfrentar las barreras sólidas que la población en su sector más joven ha ido formando. Los clásicos hablan de la libertad y nos hacen dudar de nosotros mismos, ponernos delante del espejo de nuestras contradicciones. El reto del siglo XXI es llevar a los jóvenes al teatro de nuevo. Esta urgencia ha llevado a la búsqueda y reformulación de nuevas formas de acercamiento y de tratamiento de los clásicos. En nuestro tiempo resulta fundamental aceptar que la representación te lleva a la lectura y no tanto al revés, y por ello, es decisiva la selección y la manera de conectar con los jóvenes. Por ello, es necesario que toda adaptación clásica se asuma y rija con la seriedad y el rigor precisos. En última instancia, esta es un compromiso que exige de muchos conocimientos, capacidad como autores y dedicación.

En el año 2004 Javier Huerta Calvo, en un análisis sobre la adaptación del teatro breve a comienzos del siglo XXI, se detuvo a destacar el valor categórico de unos géneros aún muy potentes en la escena actual, a través de “un ejemplo de encomiable investigación teatral”² a cargo de una compañía por entonces no profesionalizada bajo el nombre de Trujimán y dirigida por Álvaro Tato.

¹ Ricardo Doménech, “Las lecturas de los clásicos”, *Acotaciones: revista de investigación teatral*, N°4, 2000, p.1.

² Javier Huerta Calvo, “Algunas reflexiones sobre el teatro breve del Siglo de Oro y la Postmodernidad”, *Arbor CLXXVII*, 2004, p. 485.

Doce años más tarde –con ya notables años de profesionalidad a las espaldas—y bajo el nombre de Ron Lalá, la compañía de teatro, música y humor convierte esa aventura universitaria en un espectáculo que supone su primera apuesta directa por los clásicos –dentro de una ya dilatada trayectoria– así como su inserción dentro de la controversia en torno a la legitimidad de las adaptaciones, incluido el cuestionamiento por parte de algunos filólogos y críticos de que sus montajes sean entendidos como verdaderas adaptaciones o versiones de clásicos y no meros espectáculos humorísticos con temática áurea.

De esta forma, el presente estudio persigue un primer acercamiento –siendo este el germen de un posterior análisis más extenso– a la investigación filológica del tratamiento textual y dramático de los clásicos por parte de la compañía Ron Lalá. Resulta necesario destacar en primer lugar que este análisis es el primero que se realiza sobre la compañía en términos estrictamente académicos y de investigación filológica. Derivado de ello, todo el estudio se vertebra en la utilización directa de los textos dramáticos originales, así como de diversos materiales escritos y audiovisuales proporcionados por la compañía, y en un seguimiento y contacto sostenido con Ron Lalá tanto en sucesivos encuentros y entrevistas como en el continuo visionado de montajes en repertorio de la compañía desde el año 2012. Todo ello responde a la voluntad sólida de realizar una investigación filológica rigurosa sobre las adaptaciones clásicas contemporáneas a través de la compañía Ron Lalá, una materia hasta ahora inexplorada que he abordado con gran dedicación y respeto. Es inexorable agradecer el humilde y amable trato así como la constante confianza y atención recibidas por parte de todos y cada uno de los miembros de la compañía, sin cuya colaboración la investigación no hubiera podido alcanzar los propósitos de honestidad y profundización establecidos.

La estructura y metodología aplicadas serán las siguientes: a la presente introducción seguirá un segundo apartado dedicado de manera breve a la producción dramática de la compañía; un tercer apartado de análisis de antecedentes de acercamiento y tratamiento de formas métricas clásicas en un espectáculo anterior a los estudiados; un cuarto apartado –eje vertebrador de la investigación– de análisis de dos formas de adaptación textual desde el punto de vista filológico a través de los dos montajes de temática clásica: *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)* y *En un lugar del Quijote*; un quinto apartado que está dedicado a la puesta en escena de ambos montajes que recoge la distintiva dramaturgia de la compañía, y por último unas valoraciones

sobre el análisis a modo de conclusión. Además, se adjunta en un anexo todo el material textual analizado, una entrevista propia realizada a la compañía así como información adicional detallada de su historia incluidos los perfiles individuales de los seis miembros.

La elección y apuesta por esta compañía atiende a dos razones tan fundamentales como bien diferenciadas. En primer lugar, en lo que se refiere estrictamente a lo filológico y en concreto al ámbito teatral, Ron Lalá responde a la máxima de la adaptación teatral de calidad que descansa en el conocimiento histórico crítico combinado con una destreza destacable de escritura dramática que permite la creación comprometida de un montaje riguroso y serio con su patrimonio literario. A esta se suma la respuesta imprescindible del público. El desafío de la presente centuria de llevar a los jóvenes al teatro, que ha de implicar la aceptación previa de un modelo social y educativo diferentes a los del siglo anterior, descansa en primer instancia en la búsqueda de nuevas formas de selección y tratamiento de los clásicos que hagan posible una conexión eficaz con el público más joven. Este reto es conseguido por ellos con resultado extraordinario al ser una de las compañías que logra atraer al teatro a la más numerosa afluencia de público juvenil.

Por otro lado, se encuentran las razones personales que motivaron la elección y dedicación de este primer proyecto de investigación sobre la compañía Ron Lalá. Al perspectivismo que me ofrecen mi formación periodística y labor docente, se suma mi pasión y dedicación por el teatro, ámbito en el que he trabajado durante años considerables como personal de acomodación y posteriormente en la jefatura de sala, y que me ha permitido conocer, apreciar y disfrutar de este arte desde dentro. Y como no podía ser de otra forma, todo comenzó en el teatro:

Aquel viernes 23 de noviembre de 2012, la Casa de las Artes de Laguna de Duero recibía el nuevo espectáculo de una compañía que –desde la inauguración del auditorio en 2005– había ofrecido ya dos espectáculos con anterioridad, en 2007 y 2009. Recuerdo que en cuanto entré en el teatro tanto el programador como la entonces jefa de sala me advirtieron de que –como apasionada del teatro y amante de la literatura– no podía perderme este espectáculo. Comencé a trabajar en el teatro en el año 2010 y por lo tanto no tenía ninguna referencia de la compañía. Lo primero que me llamó la

atención es que todas las entradas estaban agotadas, y cuando el tema es clásico no suele ser, desgraciadamente, muy recurrente colgar el cartel de “todo vendido”. Pero más me sorprendió ver como el vestíbulo del teatro se fue llenando de bastante gente joven, de mis compañeros de generación. Cerramos puertas y comenzó la función. Al encenderse las luces, no hubo ni una sola persona que no se pusiera en pie a aplaudir, feliz, sonriendo. No recuerdo una ovación igual con anterioridad. Abrimos puertas y regresamos a la recepción. Los mayores, los más jóvenes, todos salían comentando y contentos. Pero lo que nunca olvidaré fueron las palabras de mi otra compañera que había estado en sala, quien entusiasmada y corriendo se acercó a mí y me dijo: “literatura del Barroco pero me ha encantado y además lo he entendido todo, ¿qué es esta maravilla?”. “Buen teatro” le contesté. Y entonces nos acercamos a nuestra compañera del ropero para contarle todo lo que se había perdido: “La *Folia* de Ron Lalá” contaban con entusiasmo unas jóvenes nacidas a mediados de los 80.

2. LA COMPAÑÍA

A lo largo de los años uno se cruza con mucha gente y se encuentra con muy poca. Ron Lalá es el producto de un gran encuentro.

Yayo Cáceres.

Ron Lalá es una compañía de teatro, humor y música en directo. Su esencia es una composición de música, textos originales con un lenguaje escénico propio, y un humor crítico que son resultado de un trabajo de creación colectiva.

Desde su fundación en 1996, la compañía ha creado y producido diversos espectáculos tales como *Cervantina* (en 2016, en coproducción con la Compañía Nacional de Teatro Clásico), *En un lugar del Quijote* (en 2013 en su primera coproducción con la CNTC), *Siglo de Oro, siglo de ahora* (en 2002), *Time al tiempo* (2011), *Mundo y final* (2008) o *Mi ministerio del interior* (2006) entre otros. Asimismo, la compañía ha realizado considerables giras nacionales e internacionales y ha obtenido varios galardones, entre los cuales destaca el Premio Max a la Mejor Compañía/Empresa de Artes escénicas en 2013. (Historia y producción completa y detallada de la compañía, véase Anexo I).

3. ANTECEDENTES

Mundo y final

La destrucción del mundo llega con la intención de construir un mundo. El hombre siempre necesitó la magia para enfrentar la vida, cuando no la encuentra; el hombre es gris. Ahí, entonces, aparece el teatro y con *Mundo y final* vuelve Ron Lalá.

Yayo Cáceres.

El espectáculo *Mundo y final* se estrena en mayo de 2008 en Madrid. Posteriormente realizó temporadas en Valencia y Zaragoza seguidas de una gira nacional e internacional que llegó a países como Argentina, Chile, Perú y República Dominicana. En el año 2009 se publica el libro disco del espectáculo y el montaje es seleccionado Finalista del Premio Max Espectáculo Revelación en 2009.

A lo largo de veinte sketches a un ritmo trepidante, cinco actores y músicos acompañados de veinte instrumentos en escena, dan un repaso cargado de ironía, imaginación y autocrítica a nuestro planeta en vías de destrucción.

Los textos compuestos de poemas de humor crítico y cítrico, la música, combinación de variopintos estilos que abarcan desde el rock hasta el flamenco pasando por el tango, la balada o el reggae, y el teatro, representado como un desfile de personajes y situaciones, unidos con el suspense como hilo conductor de ese fin que parece inminente.

Antonio López Fonseca, miembro fundador y Secretario Académico del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM) señala en su análisis, *De pequeña centella grande hoguera*³, sobre este montaje lo siguiente:

Este espectáculo pone de manifiesto que el sello propio está perfectamente delineado, y más aún absolutamente perfeccionado en un estilo reconocible e inconfundible: actúan, cantan, tocan en directo, manejan a su antojo el tiempo del espectáculo; controlan la gracia y consiguen envolver al espectador desde el primer al último instante.

³ Antonio López Fonseca, “De pequeña centella grande hoguera”, en *Siglo de oro, siglo de ahora (Folia)*, Madrid, Ediciones Clásicas / ITEM, 2012, pp. 15-16.

A esta consolidación de la identidad ronlamera, ha de sumarse la novedad de que, concretamente en este montaje *Mundo y Final* del año 2009, la compañía realizó un primer acercamiento a las formas y dramaturgias clásicas en dos de las escenas que conforman el espectáculo: *Luz* y *Ordenador personal* (Véase Anexo II). *Luz* es una reformulación de un monólogo calderoniano y *Ordenador personal* una parodia en clave tecnológica de un entremés barroco.

Luz

Esta escena presenta la forma característica de un monólogo calderoniano. Por lo tanto, sigue una estructura fija. Compuesto de tres pares de redondillas combinadas que se corresponden con los tres parlamentos principales pronunciados por el personaje del Hombre. Estas intervenciones son intercaladas por una voz en off que responde al Hombre. A cada par de intervenciones le sigue una precisa acotación.

Ordenador personal

Esta escena comienza con una introducción donde el protagonista principal, el Niño, mantiene diferentes conversaciones con varios miembros de su familia como su Madre, su Padre o el Abuelo. Dichos personajes se convertirán más tarde en el Rey, la Criada, el General o el Médico. Asimismo, el músico será después el Ordenador Personal. Empieza a sonar la música y con ella el que será el estribillo del entremés que va a comenzar. A través de un reloj de arena que saca el Niño, su habitación se convierte en un palacio y comienza el entremés. En esta parodia del tema tecnológico, la ambientación clásica de los castillos es lograda gracias al empleo de formas estróficas barrocas. La redondilla es predominante: marca el constante y diverso diálogo entre los distintos personajes. Junto a esta, la quintilla cierra el monólogo final pronunciado por el Rey tras la muerte de su Ordenador. La introducción, que incluye la traslación del espacio temporal, y el desenlace final, con el suicidio del Ordenador Personal, representan claras ejemplificaciones del acercamiento de la compañía a las formas estróficas barrocas, las cuales emplean con rigor y corrección. El final del entremés concluye con un monólogo del Rey, tras la muerte de su Ordenador Personal, compuesto de una combinación de redondillas y una quintilla.

4. DOS FORMAS DE ADAPTACIÓN

I. *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)*

Siglo de Oro, siglo de ahora (folía) es una respuesta a nuestra crisis empresarial por un lado, y una respuesta a través del espejo entre el XXI y el XVII a la crisis que vivíamos todos.

Íñigo Echevarría.

Siglo de Oro, siglo de ahora (folía) consolida a Ron Lalá como una vanguardia teatral cuya esencia responde a la fórmula dramática clásica en la que la fusión palabra, música y humor da como resultado teatro, entendido este siempre como fiesta. Por lo tanto, una fiesta teatral donde la palabra brilla por su utilización cuidada e intencionada, y que por lo tanto no ha de confundirse con teatro musical. La mezcla música más palabra resulta indisociable para poder lograr el tercer rasgo característico de la identidad ronlamera: el humor. Así, la importancia de la música en la interpretación teatral viene concedida por la variedad de piezas tales como pasos flamencos, rumbas, tangos o pasodobles entre otros.

De manera paralela, la poética ronlamera se define por el uso de la palabra que adquiere su significado completo en el teatro, entendido este como el templo de la palabra. Estas bases sobre las que descansa la concepción ronlamera del teatro encuentran en el público su fin último. La participación del espectador en el espectáculo, que suele recibir una explicación previa a su intervención, es la clave para que el montaje sea eficaz puesto que sin espectadores el teatro no tiene sentido.

Así, *Siglo de Oro, siglo de ahora (folía)* comienza con el desembarco de un quinteto de comediantes en el escenario para ofrecer su folía: una fiesta de entremeses, jácaras, mojigangas, loas, romances, redondillas, silvas, pareados, octavas,... una colección de piezas breves originales, fieles a la tradición clásica que abre un diálogo entre lo clásico y lo contemporáneo, un espejo donde el siglo XVII se mira en el siglo XXI. Un espectáculo de contrastes y reflejos caracterizado por la belleza y rigor del verso, la emoción vivaz de la música en directo y la total libertad del humor.

Y aunque el montaje fue estrenado el 21 de junio de 2012 en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares –encontrado dentro del XII Festival “Clásicos en Alcalá”– es preciso situar su origen o más bien el germen de este espectáculo más de una década antes, y ligada al ámbito universitario, y por lo tanto académico. Precisamente de este comienzo fue cómplice y testigo Javier Huerta Calvo⁴, catedrático de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid:

Esta es la tradición que vincula de modo estrecho teatro y universidad y esta es la tradición en la que se inserta el primer Ron Lalá que yo conocí allá por el año de gracia de 2000, centenario de Calderón. Ese Ron Lalá germinal llevaba nombre de más clásica prosapia, aunque igual de jaranero: Trujimán. Compañía de Teatro de palo. Los nombres de Juan Cañas y Álvaro Tato estaban ya en aquel proyecto y siguen estando en lo que es la consumada realidad de hoy. Pues bien, en plenos fastos calderonianos Trujimán decidió hacer el Calderón más gamberro que podía concebirse acostumbrado como estaba el personal al muy serio y solemne de las tragedias y los autos sacramentales. El título de la función ya era de por sí provocador: *Folla a Calderón*.

En esa primera formación ya estaba también en la compañía Miguel Magdalena que no pudo estar en el congreso calderoniano debido a que se encontraba trabajando en Guatemala.

Junto al filólogo e investigador teatral Javier Huerta Calvo, hemos de situar a Antonio López Fonseca, profesor en la Universidad Complutense de Madrid, quien también alentó a la joven compañía –que por entonces, en palabras escritas por el profesor Héctor Urzáiz, “decían nacida para esta concreta ocasión y presagiaban *acaso muera en ella*”⁵– y atestiguó su ya controvertida polémica representación desde el título representación:

⁴ Javier Huerta Calvo, “Con Ron de Risa y Lalá de Locura”, en *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folia)*, Madrid, Ediciones Clásicas /ITEM, 2012, p.7.

⁵ Héctor Urzáiz Tortajada, “En un lugar del verso: el *Quijote* de Ron Lalá”, *Don Galán*, 2015, p.2. http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=5_1&pag=2

Tras una primera función en el paraninfo de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid en 1997, en la que era ya su sexta aparición como compañía, llegaron a su culminación el 26 de octubre de 2000 con su *Folla a Calderón*. Recuerdo que el título no dejó indiferente a nadie, y sabedores de ello, los miembros del grupo se adelantaron a las más que posibles críticas mojigatas poniendo una nota al pie en la definición del DRAE del término *folla*: “diversión teatral compuesta de varios pasos de comedia inconexos, mezclados con otros de música”⁶.

Este fue el germen y el contexto que propiciaron la posterior creación del espectáculo *Siglo de Oro, siglo de ahora (folia)* tal como lo hemos recibido en los escenarios. Pero, ¿cómo surgió la idea diez años después?

Fue Álvaro Tato quien propuso a la compañía hacer un espectáculo en verso. Esta idea generó en principio bastante desconcierto respecto a qué podía pasar al introducir el verso como eje vertebrador del texto. La compañía llevaba años caracterizándose por un repertorio contemporáneo, y el miedo a que ese público ronlalero, cada vez más notorio, pudiera rechazar la nueva propuesta se hizo patente.

Sin embargo, en palabras del director Yayo Cáceres, se dieron cuenta de que “en realidad, pocas cosas mejor que el verso para llegar hasta la gente porque lo tienes todo en el verso”⁷. A esta iniciativa del filólogo, poeta, dramaturgo y director literario de la compañía, Álvaro Tato, hay que sumarle un cierto componente autobiográfico –que es extensible al sentir común de toda la sociedad– cuyo nombre es: crisis.

A nosotros como empresa cultural se nos echó encima la crisis como una ola de podredumbre, fuimos sufridores en primera persona, en aquellos momentos, y en 2012 era un momento ideal para hablar de eso. Entonces, el origen fue una pequeña venganza personal y empresarial con respecto a esa crisis que nos permitía hablar de tantas cosas que mal funcionan en España desde hace cuatro siglos⁸.

⁶ Antonio López Fonseca, “De pequeña centella grande hoguera”, cit., pp.13-14.

⁷ Beatriz López López, *Un café ronlalero, gracias*, Entrevista con Yayo Cáceres, Álvaro Tato e Íñigo Echevarría de Ron Lalá, Café Central, Madrid, 3 de febrero de 2016, p.2. (Véase Anexo V)

⁸ Entrevista, cit, p.3.

Una de las señas de identidad de la compañía es el riguroso y magistral cuidado de la palabra. Este minucioso y trabajado tratamiento parte de la base de un exhaustivo conocimiento de las fuentes literarias así como de la investigación de las mismas para la posterior creación colectiva de un repertorio completamente original. A este respecto, es necesario resaltar que todos los procedimientos del proceso creativo son realizados de manera conjunta, y por lo tanto teniendo en cuenta la diversa y rica formación de los seis miembros de la compañía cuya unión se traduce finalmente en versátil maestría.

De este modo, y siguiendo las declaraciones de Álvaro Tato⁹, la selección de los temas en *Siglo de Oro, siglo de ahora (folia)* partió de la concepción del espacio como tema. Así al gran interrogante: ¿Qué es crisis? Álvaro responde y señala que crisis es crisis económica, y así nació el poema del Siglo de Oro –esencia del montaje– que lee el Filólogo Lumbreras tras haber citado al historiador y ensayista español José Antonio Maravall. Como también la parodia de Calderón de Don Parné, del mundo de las alegorías calderonianas, en el que aparecen Don Parné y sus secuaces como si fuera una jácara, una jácara sacramental. Crisis es también puro amor y no puede perderse de vista que uno de los grandes tópicos del siglo XVII, que sigue entroncando con nuestra centuria, es el proceso del enamoramiento y el momento de crisis del enamorado. Crisis política representada en los discursos entrelazados en octavas reales del Conde Duque de Olivares y un político actual. Además, la crisis es también social y de esta forma es como se abre la obra: con la crisis popular. Los cinco comediantes que vienen del pueblo, y entran al pueblo para contar la historia como si fuera un desembarco. Se trata de una conquista del escenario.

Partiendo de esta concepción espacial de la idea germinal comienza la construcción temática. Los temas no son construidos de manera lineal, sino que todo el texto en su conjunto declara Álvaro “está escrito a la manera de Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*”¹⁰. Esto significa desde la flexibilidad de la dramaturgia. Como si de un diamante del cual podemos apreciar sus aristas se tratase, la multiplicidad de las reglas métricas abiertas permite una accesibilidad tanto de la recepción de los temas como de su construcción. Estas obras nacen para el pueblo y todos somos pueblo aunque después la creación poética no esté al alcance de todos. Por eso, en el número final acaban cantado *Fuenteovejuna*.

⁹ Entrevista, cit., p. 9.

¹⁰ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Gredos, 2006.

Pero esta es una fiesta de la época áurea de nuestro teatro, y por ello junto a Lope aparece fusionado Calderón, pues en *Fuenteovejuna* también tiene voz y presencia el soliloquio de Segismundo de la primera jornada de *La vida es sueño* donde en los versos 103-113, el príncipe encerrado expresa su zozobra por el cautiverio que padece y la ignorancia de sus causas. Se convierte así la folía ronlamera en un estudio detallado de cómo y para qué diferentes fines –y contextos– se empleaba el verso en el Barroco. En conclusión, la labor textual ha consistido en la reconstrucción rítmica y estructural de esta fiesta de entremeses conjugando los estilos, metros, personajes y escenificación de la época barroca con el ritmo y el característico humor contemporáneo que define a la compañía. Pero no solo encontramos temas actuales adecuados a la tradición clásica de versificación, sino que también textos clásicos originales son insertos con los de creación propia. Y así el resultado es la folía: una fiesta en homenaje a todos los géneros breves de nuestro teatro áureo para hablar de la crisis del presente siglo XXI reflejada en la gloriosa etapa barroca.

No obstante, es preciso descomponer los elementos claves que componen este alarde de formas clásicas para poder apreciar y entender completamente su significado. Y la mejor manera de ilustrarlo es a través de la definición que Javier Huerta Calvo atribuye al espectáculo cuyas piezas clave resulta imprescindible detallar:

Folia es una gran loa al teatro del Siglo de Oro, es decir, un prólogo con mucho de didáctico para un público cada vez más alejado de aquel mundo prodigioso. La creación de un personaje que actúa de narrador, presentador y hasta editor imaginario del texto, pues que va poniendo muy oportunas notas ‘a pie de página’ para ilustrarnos sobre los valores inocentes de los términos *chocho*, *polla*, *correrse* y otros de su especie, es todo un acierto¹¹.

Una loa, esto es en código clásico, un prólogo a modo de discurso o diálogo al comienzo de una representación teatral, normalmente de carácter laudatorio. Por lo tanto, una introducción a los géneros populares áureos para un pueblo actual cada vez más distanciado de su legado cultural donde la labor pedagógica –tanto implícita como explícita– es la llave que permite la completa comprensión y posterior disfrute.

¹¹ Javier Huerta Clavo, “Con Ron de risa y Lalá de locura”, cit., p.11.

Este didactismo cobra presencia real –y tradicional– bajo el personaje del Filólogo Lumbreras, el narrador que presentará todas y cada una de las piezas, nos enseñará y mostrará cómo editar las mismas, y también nos explicará el significado original de términos cuyo desuso, distinta utilización o mero desconocimiento provocan al espectador actual, por lo general, vergüenza o risa.

El Filólogo Lumbreras en palabras del actor que lo da vida, Íñigo Echevarría “es un personaje que vertebra todo el espectáculo. Es un cable en la tierra entre el espectáculo y el espectador”¹². Personaje que es presentado por el Autor en el número inicial y que ya en esta escena explica qué es la folía en la *Loa a Talia, la musa del teatro*¹³. Es una fiesta con diversos entremeses” explica. Ante la confusión del término barroco con la acepción vigente referida a los entrantes de un convite, puntualiza el Licenciado: “Entremés, muy señor mío, significa: *breve pieza con música y humor*”.

Este personaje se sirve del procedimiento filológico –única vía que hace accesible la obra a las personas no conocedoras del tiempo histórico cultural– a través de dos elementos: el aparte y la nota al pie.

El aparte: explicación de su uso y significado en el *Entremés del sastré*¹⁴ bajo la forma estrófica de la décima.

El teatro es todo un arte,	8	a
de lo falso y lo fingido;	8	b
si no quieres ser oído	8	b
mas deseas expresarte,	8	a
puedes abrir un aparte	8	a
y decirnos lo que crees	8	c
aunque hables al revés	8	c
encima de la palestra.	8	d
Vamos a ver una muestra	8	d
En el siguiente entremés.	8	c

¹² Entrevista-documental *¡Vuelve Ron Lalá!* grabado con motivo de la representación durante una temporada completa en los Teatros del Canal de Madrid del espectáculo *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folia)*, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=2XR2JEJxBuw>

¹³ *Siglo de Oro, siglo de Ahora (Folia)*, 2012, Ediciones Clásicas/ITEM, p.31.

¹⁴ *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folia)*, cit., p.34.

Esta forma de anotación será de manera recurrente utilizada a lo largo de todas las diferentes piezas breves divididas en escenas tanto para profundizar y explicar conceptos concernientes al periodo barroco como para manifestar el fin humorístico último de la obra a través del espejo actual. Sirva como ejemplo de ello el aparte que realiza el propio Filólogo, a petición reincidente de los personajes del entremés, quien utiliza su momento de expresión libre de juicio para “cagarse en el plan Bolonia”¹⁵.

La nota al pie: explicación a pie de página. Detalla el significado original de las palabras en el periodo barroco frente a su significado original. Prueba de fidelidad, de respeto y de utilización pedagógica. Adaptación del contexto del XVII dentro del XXI. A este respecto, Héctor Urzáiz en su análisis de la posterior obra cervantina ronlamera, *En un lugar del Quijote*, señala este espectáculo como el comienzo del uso distintivo de las notas al pie en el lenguaje ronlamera:

Ron Lalá (o Trujimán entonces, donde estaban Álvaro y Pablo Tato, Juan Cañas y Rodrigo Díaz, todos ellos ronlmeros) y las notas a pie de página: todo un clásico, nunca mejor dicho y marca de la casa, que han perfeccionado llevando a las tablas con gracia el procedimiento filológico de explicar por medio de notas los pasajes dificultosos del texto. Y ya entonces iban unidas esas notas a la música, otro elemento esencial desde sus principios¹⁶.

Por todas estas razones, *Siglo de Oro, siglo de ahora (folia)* es un homenaje al teatro en clave barroca; una fiesta de entremeses, mojigangas, loas, jácaras donde los comediantes muestran sus derechos y sus reverses, los de ayer y los de hoy como un espejo donde el ser humano queda reflejado prácticamente inmóvil, como si por él no hubieran pasado cuatro centurias.

¹⁵ “Entremés del sastre”, *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folia)*, Ediciones Clásicas/ITEM, 2012, p. 40.

¹⁶ Héctor Urzáiz Tortajada, “En un lugar del verso: El *Quijote* de Ron Lalá”, cit., p.2.

http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=5_1&pag=2

Estas son las piezas que componen la presente folía:

Mojiganga carnavalesca

Loa a Talía, musa del teatro

Entremés del sastrero

Entremés de los autores

Jácara sacramental de la partida final

Discurso

Nihil Obstat

Entremés del siglo del moro

Entremés del mentidero

Entremés del eco, eco

Flamenco de Flandes (Fin de fiesta)

A continuación centraré el estudio en dos piezas concretas, analizando la adaptación textual a partir de las formas métricas del teatro clásico. Las once piezas que conforman la folía han sido elaboradas con el mismo procedimiento filológico y las mismas claves de humor, teatro y música. Las dos elegidas –el *Entremés de los autores* y el *Entremés del eco, eco* (Véase Anexo III)– han sido seleccionadas por ser las más representativas tanto de las estructuras métricas del teatro breve y de los temas característicos del periodo áureo como de la esencia de la poética ronlamera.

Entremés de los autores

La escena comienza con una introducción versada en dos décimas espinelas por el narrador, el Licenciado Filólogo Lumbreras, que encuadra a los dos protagonistas de este entremés, Miguel de Cervantes y William Shakespeare, en su contexto. Por ello, aparecen menciones a otros grandes genios del siglo en muy distintas ciencias como Galileo, Velázquez, Bach o Descartes. Después se centra en la literatura, la disciplina a la que pertenecen los autores que después serán presentados, no sin antes enumerar en una síntesis a grandes poetas internacionales de las letras como Calderón, Lope, Molière o Góngora.

Situado el escenario histórico cultural presenta ya sí a los dos autores protagonistas como los dos mejores de su especialidad, que además fallecieron –en principio– el mismo día “con barroca alevosía”. Cervantes y Shakespeare máximos exponentes de la literatura universal barroca.

Junto a ellos asistiremos a la creación de sus más emblemáticos personajes: Cervantes y Shakespeare conversarán en persona con Hamlet y Don Quijote respectivamente. El intercambio o confusión de padres con sus correspondientes hijos junto con la presencia del personaje del Criado se erigirán en el eje que conecta el mundo de la realidad que representan los escritores áureos, y el mundo de la ficción protagonizado por los inmortales personajes. La metaliteratura, el juego entre la ficción y realidad es la esencia de esta pieza.

Comienzan Cervantes y Shakespeare escribiendo. A través de sus conversaciones con el Criado descubrimos el elemento paródico de este entremés: Cervantes está escribiendo *Hamlet* y Shakespeare, *El Quijote*. Estos diálogos de ambos autores con el Criado son versificados en silvas cuartas que preparan la entrada de los personajes en escena. Además, conocemos a través de estas intervenciones algunas de sus peculiaridades por las cuales son identificados: la pérdida de la mano en Lepanto y estancia en Argel en Cervantes o la concepción del trabajo y del dinero, y la presencia y consecuencias de la piratería en la Inglaterra de Shakespeare.

De este modo, se sucede la aparición de sus personajes. Es el juego de la metaliteratura: asistimos a la interacción con sus autores a pesar de que, como primera reacción, resulta chocante que estos estén intercambiados. La intertextualidad impregna ahora el texto a través de la combinación de frases literales de las novelas barrocas con la intercalación de pares de versos heptasílabos y endecasílabos con rima consonante, con los que los autores dan pautas a sus personajes de cómo ha de ser configurado su discurso y por lo tanto su caracterización. Primero aparece Hamlet quien conversa con Cervantes y después aparecerá Don Quijote quien obedecerá a las directrices de Shakespeare. La metaliteratura combinada con la intertextualidad alcanza su máximo grado con la fusión de los parlamentos cervantino y shakesperiano de los dos protagonistas que desemboca en la rebelión de los personajes contra sus autores. La

característica técnica narrativa unamuniana es ahora trasladada de modo metaliterario a la anterior realidad barroca

De este modo, los protagonistas se configuran, siguiendo la preceptiva unamuniana de la nivola, como “agonistas” en lucha constante contra la sospecha de su propia existencia, y al igual que Augusto Pérez, Don Quijote y Hamlet a través de sus diálogos –bajo la forma estrófica de la redondilla, combinación métrica adecuada al lenguaje dialogado– con sus amos y entre ellos, se van haciendo, y asistimos a sus conflictos existenciales que desembocan en la rebelión ante sus supuestos autores, lo que les lleva a traspasar así su conciencia de contingencia a sus verdaderos autores, convertidos en personajes novelescos también, que conviven en su misma realidad, y de sus autores a todos los espectadores. Ambos personajes comienzan a recitar algunas de las partes más significativas de su obra, lo que impregna de intertextualidad la escena con la combinación de fragmentos de obras de Cervantes y Shakespeare, *El Quijote* y *Hamlet*, respectivamente. En este momento y de este modo, Don Quijote y Hamlet descubren su intención clara de deshacerse de sus respectivos creadores y poder intercambiarlos y permanecer para siempre en la historia de la literatura bajo la pluma de su verdadero autor preferido. Prosigue el paripé con el recital incesante de versos que finalmente provoca el agotamiento de los ingeniosos maestros. De nuevo, Cervantes y Shakespeare intervienen. Los dos son conscientes de la presencia de otro autor que está en ese momento trabajando. Deciden descansar durante un rato, exhaustos.

En ese momento, el Criado se reúne con Hamlet y Don Quijote y les informa de que su plan ha salido tal cual lo tenían planeado: el brebaje mortal que previamente les había ofrecido a los escritores ha surtido efecto. Procede de esta forma a cambiar la autoría de los manuscritos y a atribuir *El Quijote* a Miguel de Cervantes y *Hamlet* a William Shakespeare para la posteridad. Satisfechos con el éxito de su propósito, Don Quijote y Hamlet se saben libres e inmortales. Estos dos adjetivos cobran una importante significación en su contexto histórico. A partir de las obras de Cervantes y de Shakespeare cambiará la forma de concebir la literatura. El lector podrá leer e interpretar la obra una vez que es publicada libremente. De este modo, los personajes saben que son ahora libres puesto que ya han sido completamente caracterizados, e inmortales pues las obras de las que ellos son protagonistas una vez publicadas permanecerán para siempre en la historia literaria. Además, se remarca con este adjetivo la calificación de estas dos novelas barrocas como no solo las más significativas del escritor madrileño y del anglosajón, sino de la literatura universal. *Soy cervantino y tú*

eres shakesperiano dice Don Quijote. Los dos personajes felices así se despiden, pero antes de marchar Don Quijote le pregunta a Hamlet la fecha actual, a lo que este le responde 23 de abril. Reparar ambos en el día de defunción de sus escritores definitivos. Aquí es, al final del entremés, cuando se cierra el círculo que se ha ido conformando a lo largo del mismo: la unión de Cervantes y de Shakespeare por su contemporaneidad histórica, su producción literaria y relevancia de la misma, y también por la “supuesta” coincidencia en la fecha de fallecimiento. El broche final lo introduce el Criado quien apunta el matiz crítico contemporáneo señalando el día 23 de abril como el Día del Libro. Por lo tanto, el criado representante del siglo XXI que ha servido de enlace entre este y el XVII nos ha invitado a presenciar el proceso de gestación de las obras a través de sus autores y personajes, para llegar a la repercusión final que todo lo que a ellas rodea ha recibido en la presente centuria.

Celebraciones y calendarios aparte, en este presente 2016, conmemoración del cuarto centenario de la muerte de los dos maestros literarios de la literatura mundial, el presente entremés refleja la misma esencia de rigor literario –con sutiles tintes de componente crítico y sobre todo humorístico– que de manera perenne ha consagrado la huella inmortal, rebelde y reveladora del carácter eterno de sus insignes personajes, nacidos de la pluma de los escritores áureos cuyo significativo tratamiento de la palabra ha determinado la historia literaria de manera incuestionable.

Entremés del eco, eco

De nuevo, el Licenciado Filólogo Lumbreras, eje que vertebra toda la obra, comienza leyendo un fragmento del libro *La cultura del Barroco* del historiador José Antonio Maravall¹⁷. En este entremés –el más extenso de todo el montaje– pueden distinguirse tres partes diferenciadas, cada una de las cuales tiene un significado y sentido distintivos.

En la primera parte, la lectura del texto seleccionado de Maravall permite al Licenciado establecer un paralelismo entre la crítica situación barroca y la presente crisis. De este modo, en forma de sucesivas redondillas el Licenciado define la situación semejante en la que se halla la sociedad del siglo XXI frente a la barroca. Seis redondillas intercaladas por un audaz estribillo que sintetiza y satiriza la crisis económico política imperante en el periodo barroco que sigue siendo la vigente.

Concluida la presentación, empieza la segunda parte donde el tópico del amor cortés es el protagonista. Y así encontramos en escena a un Vendedor, al Licenciado, a un Caballero, a una Dama y a su Madre. Bajo la forma estrófica de la seguidilla –copla de arte menor muy acorde al carácter popular del comercio– el vendedor oferta sus productos, algunos de los cuales presentan vocablos del siglo XVII que en el siglo presente conducen a malinterpretación. Conceptos que en la sociedad actual tienen una lectura obscena en su vertiente vulgar. Este supone otro brillante ejemplo del procedimiento filológico –producto de una previa documentación y tratamiento de las fuentes culturales y literarias– que supone la introducción de las notas al pie por parte del Licenciado como una herramienta que cumple un papel pedagógico a la par que humorístico que es muy enriquecedor a la obra. Son los casos de los términos *chocho*, *polla* y *correrse* señalados por Huerta Calvo¹⁸ en su apreciación general sobre el montaje. Estas anotaciones evitan la malinterpretación y además introducen la acepción correcta del término en el periodo barroco lo que permite tanto su identificación, a aquellos que ya lo conozcan, como su conocimiento a todos aquellos que hasta ese momento lo desconociesen.

¹⁷ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Editorial Ariel, 2012, p. 69.

¹⁸ Javier Huerta Calvo, “Con Ron de risa y Lalá de locura”, cit., p.11.

En síntesis, juego del conocimiento del ayer y del hoy para presentar con un lenguaje del siglo XXI una realidad del siglo XVII que en su trasfondo sigue siendo idéntica.

Aparece el Caballero que habla valiéndose de la redondilla –forma métrica recomendada por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* para el diálogo de amor¹⁹– con el Vendedor. El Caballero quiere conquistar a una Dama de la que está enamorado. Esta es la crisis como crisis de amor. Pide así, el Caballero al Vendedor que interceda por él y hable con la Madre de su Dama y le entregue sus joyas en condición de presente. Sin no antes recibir un pago por el encargo, pues ya lo dijo Quevedo, “poderoso caballero es don Dinero” –quien será aludido en la *Jácara sacramental de la partida final*²⁰– el Vendedor lo acepta. Los recursos del aparte y de la nota al pie, introducidos por el Licenciado, cobran de nuevo un papel importantísimo. Aparece la Madre quien recitando una silva hace una reflexión y crítica meta literaria de la folía: “Guárdate de la gente que al teatro le llama alta cultura” mediante una crítica de menosprecio –donde menciona el mito de Don Juan y al propio Lope– a quienes se sirven del teatro y la literatura para el cortejo. Introduce el Filólogo una nota al pie sobre el tópico de la prohibición de ser enterrados los actores y actrices en campo santo en la época barroca. Nota al pie que Javier Huerta Calvo corrige²¹:

[...] Tópico del que, por cierto, no se libra ni el propio Ron Lalá en el texto que aquí se edita, cuando para echarlo abajo no hay más que darse una vuelta por la madrileña iglesia de San Sebastián, donde están todos muy cristianamente enterrados, u hojear el libro de la Cofradía de la Novena, a la que pertenecen todos los comediantes y las comediantas, lo cual no les impedía a unos y otras llevar una vida licenciosa e inmoral a los ojos de las personas de orden.

¹⁹ Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Edición actualizada y ampliada, Ariel, 1983, p. 104.

²⁰ “Jácara sacramental de la partida final”, *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)*, Ediciones Clásicas/ITEM, 2012, pp. 48-56

²¹ Javier Huerta Clavo, “Con Ron de risa y Lalá de locura”, cit., pp. 7-8.

El Caballero habla de nuevo con el Vendedor y acuerdan acudir a su balcón para poder hablar directamente con ella. Necesitan esperar a que sea de noche para que la Madre de la Dama se encuentre dormida, y por tanto puedan llamar la atención de la joven y hablar con ella bajo su balcón. En este momento, el Caballero se dirige directamente al técnico de luces y le pide –en una sucesión de cuartetos, pareados y un terceto monorrímo– que se haga la noche para poder efectuar su plan. Innovación mediante la alusión directa al técnico de luces, de manera expresa en la acotación textual aparece “Al técnico”. De esta manera, el personaje se sale de su propio papel e interactúa directamente con el exterior. El espectador presencia esta transgresión. Mezcla de las técnicas del siglo XVII con las modernas tecnologías del XXI. Este ejemplo de dramaturgia será referido en el análisis de la puesta en escena. Consigue así llamar la atención de la Dama y esta sale a su balcón. El Caballero y el Vendedor establecen entonces un diálogo donde discuten cuál es la mejor forma de cortejar a la Dama. Se decantan por el canto y por la ayuda del Licenciado para recitar los mejores versos. Es posible aquí apreciar el menosprecio que había hacia la prosa a favor del verso en el siglo barroco. Época de gran auge del verso en el teatro. Los grandes autores –y especialmente los barrocos– escribieron en verso. Consideración de la poesía como el género más elevado y perfecto de la literatura. Esto permite un contraste con la situación actual donde la poesía está menos considerada por la dificultad que conlleva su entendimiento y escritura frente a la prosa, como la forma literaria más prolífica y preferente. Esto se aprecia en la crítica en boca del Licenciado: “un español pidiendo poesía” que expresa con irónica sorpresa.

Sale de nuevo la Madre a regañar a su hija y, a través del recurso de los apartes introducido por el Licenciado conocemos el contraste entre lo que la Madre dice a su hija y el verdadero pensamiento sobre la situación de la misma. Se marchan las dos y aparecen de nuevo el Licenciado junto con el Vendedor y el Caballero dispuestos a llevar a efecto su estrategia. Nuevamente sale la Madre al balcón y mediante silvas, la Madre se dirige –otra vez– a su hija al mismo tiempo que muestra a través de los apartes que le va marcando el Licenciado su verdadero pensamiento. Una vez que se han retirado Madre y Dama, se encuentran de nuevo el Licenciado con el Vendedor y el Caballero. El Vendedor le dice al Caballero que siga los consejos del Licenciado quien con su conocimiento y elocuencia le ayudará a que su Dama salga al balcón y le preste su interés. El empleo del recital de versos como técnica de cortejo propia del amor cortés. Comienza aquí una introducción –a la que seguirá una recopilación de conocidos

versos de célebres autores– que presenta una riquísima estructura rítmica formada por la combinación de redondillas, una cuarteta y una quintilla al final. El Caballero encuentra en la poesía su mejor arma para la conquista. Para el Licenciado, sin embargo, la poesía es considerada un valor para quienes la saben apreciar, mientras que en el siglo presente la poesía ha sido reemplazada o más bien desplazada por otras formas actuales de narración como son los libros de autoayuda. Y tras esta crítica, el Licenciado comienza citando a Francisco de Quevedo. Desde este momento, los versos recitados por el Licenciado serán repetidos por el caballero con el fin de conseguir la atención de su amada Dama. Ante su nerviosismo, porque la luz del balcón no se enciende, mediante redondillas el Caballero le pide más poemas. Continúa el despliegue de intertextualidad con la glosa de un soneto anónimo al que le siguen unos versos del renacentista Garcilaso de la Vega. Después Santa Teresa de Jesús. La angustia del caballero se acrecienta al no encenderse la luz del balcón y comienza a dudar de la nobleza de su Dama, quien quizás –alega el Caballero– no pueda dar la luz del balcón puesto que no ha pagado la factura de la luz, recurso moderno dentro de un contexto barroco donde no existían las facturas, y también de la palabra y elocuencia del Licenciado. Ante esta acusación el Licenciado decide mantener el nivel poético y recitar a Shakespeare. Repite los versos el Caballero y entonces la luz se enciende. Para avivar la situación, el Licenciado recita finalmente los más conocidos versos del Don Juan Tenorio de Zorrilla. De esta forma, a este homenaje contemporáneo al drama áureo acuden los más grandes dramaturgos de la historia literaria.

Justo en ese momento sale la Madre al balcón y el Caballero descubrirá la treta: la Madre se siente seducida por él, y aunque este le confiesa que quiere pedir la mano de su hija, la Madre le confiesa que se la tiene concedida a un ilustre licenciado. Se destapa también el trato entre el Vendedor y el Licenciado que previamente habían acordado engañar al Caballero –de nuevo aquí el dinero monopolizándolo todo–. Y en una redondilla final el Licenciado da por finalizada la escena para dar paso a la siguiente que cerrará el entremés.

Comienza aquí la tercera parte de este entremés que es además la que da nombre al mismo. Bajo la forma estrófica de la redondilla, el Licenciado se dirige al público y le explica lo que va a presenciar. El enamorado triste y desconsolado busca fin al suplicio de su mal de amores. Asistimos pues a la crisis del enamorado. Al borde de un precipicio este pronunciará y compartirá en voz alta su desgracia de la cual no solo el

público será testigo, sino también participe, que hará aumentar su desdicha a través del eco. El recurso del eco es un elemento muy barroco. El Licenciado explica mediante un ejemplo cómo el eco se crea para que el público, una vez en escena el Caballero, pueda participar y colaborar en este juego barroco. Cuenta el director de la compañía Yayo Cáceres que la idea de introducir el elemento del eco en el espectáculo fue a raíz de una vivencia familiar. Esta peculiaridad dramaturgica de la escena se explicará en lo concerniente a la puesta en escena.

Un día vino un amigo de mi padre, amigo mío por añadidura, a vernos y recordé que él hacía un número de un borracho que le contestaba a otro detrás de una pared. Entonces el tipo creía que estaba hablando con un fantasma. Y así surgió la idea del número final: el enamorado que se quiere suicidar con el eco que es el público²².

El recurso del eco es un elemento muy característico del Barroco. Siguiendo el estudio de Rosa María Aradra Sánchez²³, el concepto de eco presenta una longeva tradición en la teórica métrica española desde finales del siglo XVI. Este término en principio se asoció a composiciones poéticas de carácter lúdico, satírico y ya después de una forma incluso más particular como en un determinado género tal es el caso del soneto en el periodo barroco. Para encontrar un precedente de esta especie de derivación rítmica hay que remontarse a la poesía medieval de Juan del Encina, cuyo primer ejemplar castellano ha sido documentado por Navarro Tomás, señala Aradra Sánchez. Una de las etapas más fructíferas se vivió en el Barroco, periodo en el cual el gusto por el artificio poético otorgó al eco un mayor protagonismo junto a toda una serie de técnicas de elaboración más o menos audaces. Realizada la contextualización define Aradra Sánchez el eco como “la repetición inmediata del componente final de la última o penúltima palabra de un verso”.

²² Entrevista, cit., p. 3.

²³ Rosa María Aradra Sánchez, *Los ritmos del eco. Variaciones sobre la repetición*, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2015, pp.1-23.

Ejemplifiquemos con la introducción que realiza el Licenciado para explicar al público el eco:

	Cada frase repetimos...		8
ECO.		<i>Imos.</i>	-
LICENCIADO.	...desde su vocal final...		8
ECO.		<i>Al.</i>	
LICENCIADO.	...verán cómo nos reímos...		8
ECO.		<i>Imos.</i>	-
LICENCIADO.	...del desenlace fatal.		8
ECO.		<i>Al.</i>	-

Apunta Aradra Sánchez que este carácter de repetición básico, que evoca el término inmediatamente anterior o de parte del mismo, ha sido ejecutado en diferentes variables por distintos autores de épocas y géneros poéticos diferentes. Y recalca el matiz del calificativo “poético” puesto que “el eco no dejar de ser una consideración o versión poética, en el sentido más amplio de la expresión, de otras figuras retóricas del tipo de la anadiplosis, la reduplicación, la geminación, la epifora o la epanadiplosis entre otras.” De este modo, tomando como referencia el análisis de Domínguez Caparrós, señala Aradra Sánchez que el eco es una forma de rima que está también asociada a fenómenos de armonía vocálica, a figuras retóricas estudiadas en el origen de la rima, como el *similiter desinens* o el *similiter cadens*, a la rima leonina o a la rima interna, que se mueven entre lo métrico y lo retórico-eufónico.

De acuerdo con las referencias teóricas establecidas sobre el eco en relación con su ejercicio práctico en la poesía, el precedente establecido en Juan del Encina fue precedido por su proliferación en el verso renacentista. Sin embargo, a partir de 1580 empezó a emplearse este recurso en el soneto barroco. Este gusto por los artificios y juegos verbales tuvo otras muchas manifestaciones en el siglo XVII. De la etapa áurea es el poema “Narciso” (1618) de Juan Bermúdez; la “Fábula de Eco” (1631) de Juan Tamayo; “Eco y Narciso” de Farja y Sousa y otros muchos poemas. Pero también Lope de Vega utilizó el eco en varios de sus sonetos como en su conocido “Peligro tiene el más probado vado”, incluido en *La fuerza lastimosa*. También Calderón de la Barca se servirá de la técnica en la comedia palaciega *Eco y Narciso*, igual que Sor Juana de la Cruz quien escribió varios poemas de estas características.

Tras realizar un repaso a la utilización de este recurso en toda la historia poética española, destaca Aradra Sánchez que “la repetición de unidades idénticas o con leves variantes constituye un mecanismo muy fértil de amplificación discursiva, pero también de articulación textual, aparte de lo que puede suponer de intensificación semántica”. A este respecto, considera que la perspectiva retórica resulta imprescindible como referente en su papel de estructuración del discurso poético, especialmente en la poesía contemporánea, la cual frecuentemente recurre a los esquemas métricos tradicionales. Este uso contemporáneo de la estructura métrica clásica, que caracteriza al recurso del eco que defiende Aradra Sánchez, es perfectamente recogido y empleado en el discurso retórico del eco ronlalero, recurso prioritariamente cómico de la compañía Ron Lalá.

Terminada la introducción, sale el Caballero a escena recordando en versos octosílabos a su amada y recreándose en su desdichado rechazo. En una redondilla confiesa el deseo de poner fin a su vida tras no haber podido afrontar al Licenciado y comienza así a hablar asomado al precipicio. Aquí empieza el juego del eco y la participación del público en el mismo. A través de pares de preguntas en versos octosílabos, el Caballero entra sin saberlo en un esparcimiento, en una burla de la que el público es partícipe animado por el Licenciado. A las intervenciones en versos de ocho sílabas del Caballero, le sigue siempre la respuesta del eco en bisílabos y en rima consonante con el verso final recitado por el Caballero. Esta diversión permite introducir elementos de la época barroca tales como expresiones, al mismo tiempo que incluir y combinar con estas, términos y acepciones del siglo presente como son el nombre de la banda terrorista ETA y el impuesto del IVA. Pero la verdadera crítica es sintetizada al final: al igualar a los hombres y poetas de antes con los de ahora encontrándose ambos en la misma situación. El desenlace se convierte en una despedida de la obra que va acercándose a su fin y por lo tanto en un adiós de los comediantes – con referencia al carro de comediantes– a su función.

CABALLERO.	Nuestra obra ya termina, el telón se está cerrando.	
ECO.		Ando.
CABALLERO.	Andando hacia el porvenir los cómicos nos marchamos en busca de otro confín.	
ECO.		Fin.

II. *En un lugar del Quijote*

El Quijote es más que un libro: es una declaración de amor al ser humano. Por eso, lo hemos tratado con respeto pero sin reverencia porque es así como Cervantes trata a sus criaturas. Darles a ellos la palabra.

Álvaro Tato.

En un lugar del Quijote es un poema teatral que consagra a Ron Lalá no solo como compañía nacional de creciente prestigio, sino también como representación de rigor y calidad artísticas en una adaptación libre de la más universal –y más importante en lengua hispana– de las historias en una fiesta teatral impecable.

Esta composición dramática significa la creación de un espectáculo, cuyo texto viejo a la vez que nuevo, producto de numerosas lecturas y puestas en común, –que mantiene el respeto y la fidelidad del original– que sumerge al espectador en el universo cervantino –simbolizado en la biblioteca del propio Cervantes– donde la música, la palabra y el humor, personificados en los personajes creados e interpretados al mismo tiempo por cinco actores desde múltiples perspectivas, celebran la esencia de la aventura cervantina: la de la libertad.

Este nuevo montaje teatral de Ron Lalá, *En un lugar del Quijote* fue estrenado el 19 de diciembre de 2013 en el Teatro Pavón –anterior sede la Compañía Nacional de Teatro Clásico– inscrito dentro del programa “Mi primer clásico” de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Esta alianza supone un salto significativo en la trayectoria de la compañía que por primera vez trabaja en coproducción con la Compañía Nacional de Teatro Clásico. La inclusión del montaje dentro de dicho programa y de que este se presentara apto para todos los públicos –en un primer folleto con la simple recomendación de “a partir de 6 años” que posteriormente sería precisado como “versión libre de la novela de Miguel de Cervantes”– ha planteado un debate entre la opinión pública –especialmente la periodística y filológica– sobre la vinculación tan explícita del montaje con una audiencia infante-juvenil que en líneas generales acude al teatro sin haberle leído la obra y sin referencias consustanciales de la misma. Este tema de la recepción crítica –y especialmente de la evolución de la acogida mediática de la

producción de Ron Lalá– es un asunto muy interesante que bien merece un estudio aparte detallado.

Centrándonos de nuevo en el montaje, el primer aspecto a destacar es la indicación precisada por la compañía en el folleto informativo definitivo: *Versión libre de la novela de Cervantes*. Bajo esta aseveración –que a primer vista puede ser interpretada por muchos como una consideración temeraria por la carga semántica conferida por el calificativo *libre*– descansan las invariantes y técnicas de la novela cervantina que Ron Lalá no solo respeta, sino que potencia gracias a las oportunidades teatrales que ofrece una novela con una verdadera estructura dramática interna.

A este respecto, en primer lugar se ha de destacar el procedimiento de trabajo conjunto que comienza con una minuciosa y contrastiva labor filológico-pedagógica. La elaboración de una guía didáctica sobre el espectáculo que recoge no solo el propio montaje, sino todo lo que rodea al mismo –contexto histórico social del autor y su obra– es un sobresaliente acierto. La *Guía didáctica “En un lugar del Quijote”* elaborada por Julieta García-Pomareda y Julieta Soria ofrece un complemento brillante al espectáculo que permite un acercamiento previo y una posterior reflexión sobre el mismo para todos los públicos –y por supuesto un regalo para los docentes interesados en acercar a sus alumnos, especialmente de enseñanza media, al espectáculo y al mundo cervantino, debido a que esta guía está cuidada y perfectamente elaborada y orientada para la implantación didáctica en el aula–. Hay que reconocer y felicitar a la compañía por esta apuesta –que es, desgraciadamente todavía, bastante innovadora por ausente en la actualidad– y a las dos filólogas al frente del cuidado y desarrollo de este magnífico manual, el cual es una de las grandes fuentes bibliográficas del presente estudio. Y de este modo, siguiendo a Julieta García- Pomareda y a Julieta Soria²⁴, el espectáculo es el resultado de una obra teatral conjunta y exhaustivamente pensada y trabajada para invitar como propósito primero a la lectura de la original. Una ardua y delicada labor que ha supuesto una personalísima selección de episodios cuya elección atiende a la importancia para representar el perspectivismo de la novela así como sus posibilidades teatrales, y todo siempre tratado con la misma libertad con la que Cervantes creó y ofreció la novela.

²⁴ Julieta García- Pomareda y Julieta Soria, *Guía didáctica “En un lugar del Quijote”*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

Este ejercicio cervantino aporta novedad y frescura al espectáculo, y supone toda una habilidad que se materializa en la fusión de episodios, maravillas intertextuales y de creación propia, y sobre todo en la inclusión del insigne escritor y artífice de la obra, el propio Miguel de Cervantes. Conocer la obra a través del autor y de sus propias circunstancias históricas y personales no solo ayuda a comprender mejor la obra –y acercarla de una manera más sencilla a la vez que directa a aquellos que la desconocen–, sino que ofrece la rica oportunidad de ver en directo el moderno perspectivismo instaurado por Cervantes en la novela y en la historia literaria. Pues, en palabras de la filóloga Julieta García Pomadera “toda prosa de ficción es una variación moderna del Quijote”²⁵.

No obstante, resulta necesario desarrollar esta idea, y para ello se ha de comenzar por el principio. En este caso nos encontramos ante una forma de adaptación totalmente diferente a la que Ron Lalá se había enfrentado antes: pasar del texto original a escena, en vez de escena al texto. El germen es una concepción que después había que concretar en verso barroco. Sin embargo, incluso antes de esta primogénita convicción, declara Álvaro Tato que el verdadero origen del Quijote ronlalero es “una llamada de teléfono, una apuesta de Helena Pimenta, la directora de la Compañía Nacional de Teatro Clásico”²⁶. Por aquel entonces, la recién electa directora estaba buscando, dentro de una política aperturista de la Compañía que comenzaba a dirigir, realizar coproducciones con empresas culturales, con compañías teatrales que como Ron Lalá tuvieran algo que decir y que aportar a la cultura hispana e internacional. Este nuevo reto para la compañía después de provocar un pánico previo –producto de la determinación de embarcarse en quijotesca aventura– les produjo un sentimiento de inmensa felicidad puesto que –como todo lo predestinado– resultaba determinado a ser:

Tenía algo de serendipia porque teníamos al Quijote en el elenco. Que llevara tantos años trabajando con nosotros Íñigo Echevarría es un pequeño milagro. Íñigo ya había representado al Quijote en el número de *Siglo de Oro, siglo de ahora*, él ya tenía el personaje y como siempre decimos parece que lo ha dibujado a él²⁷.

²⁵ David Ruiz, *Cómo se hizo “En un lugar del Quijote”*, documental, 2013.

²⁶ Entrevista, cit., p. 4.

²⁷ Entrevista, cit., p. 4.

Aceptada la propuesta, Ron Lalá partió de la premisa principal formulada por su director, Yayo Cáceres: “*En un lugar del Quijote* es un espectáculo donde la fórmula nace de la dificultad de ser sólo cinco en escena”²⁸. Implantar toda la dramaturgia de una extensísima novela a las condiciones particulares de la compañía supuso la principal hazaña.

Sin embargo, los ronlaleros no perdieron nunca de vista este referente: “todo el tiempo en nuestra cabeza estuvo la idea que más grande era el desafío de Cervantes de crear todo un universo, de describir toda su sociedad de manera humorística”²⁹, señala Álvaro Tato.

El comienzo de la aventura se sitúa en el texto. La versión libre del *Quijote* de Ron Lalá encuentra su sentido pleno en el propósito inicial de la compañía: no adaptar el argumento, sino adaptar la novela entera, con sus capas. De esta forma, la primera toma de contacto con el montaje fue a través del propio texto:

Cogimos la novela, la pusimos en el centro y vimos que prismas podía tener. Uno de los prismas, por supuesto, es el argumento. Y en ese argumento pusimos el texto casi literalmente, intentado mantener un poco la sintaxis y los periodos de Cervantes moviéndolos un poco para que entraran dentro del contexto teatral. Después hicimos un supra contexto que es el de la biblioteca donde está Cervantes que es la metaficción, y a él le dimos otro lenguaje ³⁰.

Después –declara Álvaro– la pregunta fue: “¿Qué tiene el Quijote?” Y en esa labor de lectura conjunta, sus seis miembros consensuaron que el *Quijote* tiene momentos de acción como de acción son las escenas del Yelmo de Mambrino, los rebaños, el bálsamo de fierabrás y los batanes; tiene momentos mágicos, poéticos como el de la escena de la cueva de Montesinos; tiene también momentos filosóficos, de lucidez reflexiva como el encuentro entre Sansón Carrasco y Don Quijote al principio de la segunda parte, que a su vez es un momento metaliterario, pues para conocer el nivel de cordura que presenta el hidalgo, le somete Sansón a un interrogatorio a Don Quijote donde debaten sobre el teatro, la poesía y la literatura.

²⁸ Entrevista, cit., p. 3.

²⁹ Entrevista, cit., p. 4.

³⁰ Entrevista, cit., p.15.

Pero además, llegaron a una mayor consideración: “El Quijote tiene también intervenciones del propio autor porque la novela del Quijote no sería la novela del Quijote si no estuviera Cervantes”³¹ –considera el director literario de la compañía– Álvaro Tato.

De este modo, en este *Quijote*, Cervantes no es solamente el escritor de la novela, sino parte de la misma y esta implicación se traslada dramáticamente en su conversión en personaje literario de su propia creación, “un personaje verdaderamente importante”³². En este punto, surgió la necesidad de crear una superestructura que permitiera establecer una diferenciación entre los personajes cuyo nacimiento se producía en la novela y aquellos cuyo origen se establecía en la realidad. “Y por ello decidimos que el verso barroco fuera utilizado por Cervantes y por los dos personajes que vinculan un mundo con el otro, estos son el Cura y el Barbero”³³, señala Álvaro.

En síntesis, la técnica dramática de la compañía se limita a hacer con el escenario lo mismo que Cervantes hizo con la novela: por un lado, los personajes de la novela que hablan en la prosa cervantina y por otro lado, su creador –que la está escribiendo– que habla desde fuera en verso. Y dos personajes que suponen el nexo de unión entre la ficción y la realidad, el Cura y el Barbero, que entran y salen de un universo a otro. Y finalmente está el público, el cual forma parte activa también de la representación.

Por ello, fundamental en este montaje es Cervantes, no solo como escritor y autor de la novela, sino como personaje. Tanto es así que “Cervantes fue la llave del espectáculo. También fue muy importante que les pidiese al Cura y el Barbero que entraran en la novela”³⁴ declara Íñigo Echevarría.

³¹ Entrevista, cit., p.16.

³² Entrevista, cit., p.16.

³³ Entrevista, cit., p.17.

³⁴ Entrevista, cit., p.17.

Y añade:

Cervantes vertebró el espectáculo. Y cuando estuvimos en Esquivias, en la casa de su mujer, donde vivió muchos años, nos contaban que una de las personas con las que Cervantes en la vida real hablaba era el cura del pueblo. Y entonces ahí como que se acabó de cerrar un poco la propuesta que teníamos de tener ese link –enlace– entre la realidad y la ficción³⁵.

Este fue el *quid* de la cuestión para Ron Lalá puesto que “eso era lo que nos permitía cambiar los personajes como quisiéramos”³⁶ declara su director Yayo Cáceres. La inclusión de Cervantes en el espectáculo, convertido al mismo tiempo en un personaje más, es, sin duda –junto con la maravillosa labor de escrutinio episódico– la mayor osadía que afronta la compañía, la cual se convierte en un sobresaliente acierto que impregna toda la obra y técnica cervantina, y también ronlamera.

Siguiendo el análisis realizado por Julieta García- Pomareda y Julieta Soria en el soporte pedagógico del espectáculo³⁷, la introducción de Cervantes nos permite asistir a los éxitos y fracasos que formaron parte de la creación de su inmortal novela, y a toda la existencia personal que impregna en ella: su participación en la batalla de Lepanto, donde fue herido en el pecho y en la mano izquierda, su cautiverio en Argel, su precaria situación económica y familiar, las dificultades laborales que enfrentó a su regreso a España, su deseo frustrado de ir a las indias americanas, así como sus problemas con la justicia y sus determinantes años en la prisión de Sevilla.

³⁵ Entrevista, cit., p.17.

³⁶ Entrevista, cit., p.17.

³⁷ Julieta García- Pomareda y Julieta Soria, *Guía didáctica “En un lugar del Quijote”*, cit.

Pero no solo nos permite conocer –y por lo tanto comprender mejor– la circunstancia vital de Cervantes, sino que nos ofrece la oportunidad de asistir con él a la creación literaria en el mismo momento en el que se está produciendo. No podría ser este un procedimiento más cervantino, con magníficos tintes unamunianos, –y bien conocido y reconocido es el interés y admiración del vasco Miguel de Unamuno hacia Cervantes quien, a lo largo de su trayectoria literaria, dedicó varios ensayos a la interpretación de su novela e incluso dedicó una obra, *Vida de don Quijote y Sancho* a su estudio–.

Sobre esta interesante presunción intertextual y de la riqueza que ofrece a la adaptación teatral de la obra –género predilecto confeso por el propio Cervantes– también reflexiona Héctor Urzáiz en su artículo³⁸:

Este planteamiento dramático de mostrar las dificultades de Cervantes para componer la novela (o casi novela, ya que su criatura parecen Unamuno y Augusto Pérez discutiendo detalles argumentales) vincula así desde el principio el montaje con una vertiente metaliteraria que le conviene mucho a la historia. [...] Cualquier mediano cervantista sabe que en el Quijote hay referencias al amor de Cervantes por el teatro. Y debe saber también que la inmortal novela tiene una estructura teatral, más allá del encuentro con Angulo el Malo y Maese Pedro; y de ese amor de don Miguel no correspondido.

Pero no solo aparecen referentes intertextuales a través de significativas técnicas narrativas literarias, el más excelente alarde metaliterario lo ofrece el juego que Cervantes establece con sus personajes –muy especialmente con Don Quijote– a través de su vida y, sobre todo, de su obra. Por este motivo, “Cervantes dice frases del Quijote y Quijote dice frases de Cervantes porque ni Cervantes deja de ser un Quijote, ni Quijote deja de formar parte de Cervantes”³⁹, declara Álvaro Tato.

³⁸ Héctor Urzáiz Tortajada, “En un lugar del verso: El *Quijote* de Ron Lalá”, cit., p.4.

http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=5_1&pag=4

³⁹ Entrevista, cit., p.16.

Esta coyuntura confiere al montaje una visión multi e inter perspectivista donde el detallado procedimiento y conocimiento filológico adquiere su más alto grado especialmente en las incorporaciones de creación propia que encajan en el engranaje de forma perfecta, tanto que –fuera del ámbito de formación filológica– sería interesante averiguar cuántas personas son conscientes de dónde están los cortes y las incorporaciones.

De esta manera, la confección de esta composición teatral subyace en primer término en el riguroso y distintivo cuidado del lenguaje en su mínima unidad dotada de significado: la palabra. Tanto el verso, bajo las formas estróficas clásicas como la redondilla, el romance, el pareado o la silva, como la prosa han sido objeto de un elaborado y diligente tratamiento. En palabras de Julieta García-Pomareda y de Julieta Soria, “la belleza, el ritmo, la poesía de la lengua del *Quijote* sigue estando ahí, con sus vueltas y revueltas, sus ironías, sus agudezas y su humanidad”⁴⁰.

La estructura teatral interna que presenta la novela del *Quijote* hace posible su adaptación en escenas dramáticas. De esta forma –respondiendo a las características previamente definidas– *En un lugar del Quijote* presenta la siguiente disposición:

⁴⁰Julieta García-Pomareda y Julieta Soria, *Guía didáctica “En un lugar del Quijote”*, cit., p. 32.

PARTE I

1. Molinos
2. Cervantes 1
3. Libros (Creación don Quijote + Escrutinio)
4. Don Quijote y Sancho 1
5. Vizcaíno y Cide Hamete
6. Don Quijote y Sancho 2
7. Cabrero (Canciones + Discurso Edad de Oro)
8. Trailer
 - Yelmo de Mambrino
 - Rebaños
 - Bálsamo
 - Batanes
9. Sierra Morena
10. Jaula

PARTE II

11. Cervantes 2
12. Sansón Carrasco y ama
13. El Toboso
14. Caballero del Bosque
15. Cueva de Montesinos
16. Duquesa
17. Clavileño
18. Ínsula
19. Playa de Barcelona
20. Muerte
21. Cervantes 3 (Final)
22. Canción final

A continuación, a través de cuatro escenas (véase anexo IV) –correspondiendo las dos primeras a la primera parte y las dos segundas a la parte final de la novela– realizaré un estudio filológico pormenorizado de los aspectos fundamentales de tratamiento textual de la versión de Ron Lalá. La elección de las escenas descansa en la justificación del acierto de la introducción de Cervantes dentro de la novela y todo lo que ello implica literariamente. La diferenciación de lenguajes entre los personajes naturales de la novela que hablan en prosa cervantina y los que se incluyen en ella de manera ficcional que recitan en verso, así como los dos personajes que se erigen en nexo de unión entre ambos mundos: el Cura y el Barbero, papeles principales interpretados por Álvaro Tato y Miguel Magdalena respectivamente, cuyo vínculo entre ambos mundos les permitirá –gracias a la versatilidad característica del juego cervantino– dar vida a los múltiples personajes de la novela. Fusión ficción-realidad que combinada con el magnífico juego intertextual de la propia novela, de Cervantes con Don Quijote y de toda su obra, convierte esta versión teatral en un poema metaliterario donde cervantina y literalmente asistimos a la creación de la inmortal obra.

Cabrero (canciones y discurso Edad de Oro)

Comienza la escena con el Cabrero que ha encendido una hoguera a la que ha invitado previamente a Don Quijote y a Sancho Panza. Esto es lo que está sucediendo dentro de la novela y que está siendo presenciado por Cervantes y Cide Hamete, quienes estaban discutiendo anteriormente cómo continuaba, o más bien como aparecía documentada la sucesión de la historia. Este juego de narradores que utiliza Cervantes en la novela adquiere aquí un estadio aún superior al hacer explícito con la entrada tanto de Cervantes como de Cide Hamete en la obra, la presencia del autor y las artimañas del mismo, para que no pareciera en algunas ocasiones que determinados pensamientos – por peligrosos– eran los suyos propios.

Numerosos y completos son los estudios dedicados al análisis del juego de narradores planteado por Cervantes en *El Quijote*. Luis Peñalver Alhambra en su artículo *Don Quijote, la escritura y la muerte*⁴¹ distingue, además de Cervantes, los siguientes:

⁴¹ Luis Peñalver Alhambra, *Don Quijote, la escritura y la muerte*, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

Los que han compuesto los libros de caballerías que sirven después de modelo a don Quijote; el primer narrador anónimo que recopila hasta el capítulo IX los comienzos de la novela en los archivos manchegos; el segundo narrador anónimo que aparece en el último párrafo del capítulo octavo de la primera parte; Cide Hamete Benengeli, cuya voz siempre llega filtrada por el traductor morisco a la que se suman las dudas que expresa en varias ocasiones el segundo narrador sobre la veracidad del autor árabe (quien ganará mayor protagonismo en la segunda parte hasta convertirse en testigo fiel y ser elogiado como gran historiador y escritor); el traductor morisco, que no se ha limitado a verter al romance los viejos papeles de Cide Hamete, sino que participa activamente en el relato manteniendo una disputa con el historiador árabe que será recogida por otro narrador; Cardenio y los narradores de las historias intercaladas (los pastores) y por último, los lectores de la novela, los cuales, siguiendo el estudio de Jorge Luis Borges en *Pierre Menard, autor del Quijote*, al leerla la reescriben. Realizada la enumeración de narradores, lo característico del Quijote para Peñalver Alhambra es que el escritor se presenta como un autor que se sabe ya lector y que invita a los otros lectores a formar parte de la novela. La libertad del autor no es absoluta: requiere de la libertad del lector. De esta forma, Cervantes está reflejando la soledad del escritor moderno que solo tiene que rendir cuentas a otro solitario, el lector. Don Quijote y el lector comparten el mismo y único origen de la aventura: la lectura. Y así permite Cervantes que las interpretaciones de esta aventura sean tantas como lectores las lean. Esta maraña de narradores, que a veces hablan en primer persona del singular y otras en la primera del plural, que a veces se encuentran presentes, otras omniscientes y otras como magos encantadores que atienden a la llamada del hidalgo, permite a Cervantes confeccionar una novela que, como si de un diamante se tratara, presenta tantas aristas como puntos de vistas convirtiendo a la obra en la primera novela moderna. Por todas estas razones, el texto, señala Peñalver es ambiguo pero no indeterminado: su curso está determinado por ventas y caminos. Por las ventas es posible cruzarse con personas de muy dispar condición social y los caminos no siempre se encuentran perfectamente delimitados. Así la lectura siempre significa el riesgo de salir a la ventura. Y concluye Peñalver diciendo que “la lectura no deja de ser un encuentro con el otro, y el otro expone sus condiciones, de manera que una feliz lectura no es la que se limita a repetir nuestra experiencia de la vida, sino la que se abre al influjo de la experiencia de la alteridad, la cual, sin embargo, no nos exime de tomar decisiones como lectores”.

Esta técnica articuladora de narración conecta de manera directa con el método metaliterario. La metaliteratura, entendida como la referencia que se realiza dentro del texto a todo el universo literario aludido, incluidas las relaciones intertextuales, alcanza en esta escena, que ejemplifica la esencia del montaje ronlalero en su conjunto, todo su significado. Cide Hamete y Cervantes deciden unirse con el Cabrero, Don Quijote y Sancho a cantar en la hoguera, pues aunque ellos hablen bajo la forma estrófica de la redondilla y pueda parecer que el verso distancia estamentalmente al autor de sus criaturas, comparten con ellos su pasión por placeres humanos que aún hoy en el vigente siglo siguen siendo inexorables: el vino, los amigos y la guitarra. Ellos también quieren participar del guateque, de la fiesta, forma barroca de entender la manifestación teatral y mensaje de fondo de la novela cervantina.

Reunidos todos alrededor de la hoguera, comienzan a cantar los ovillejos que recita Cardenio en el capítulo XXVII ahora puestos en boca de todos los personajes presentes en escena –a excepción de Sancho–, incorporación que testimonia la delicada labor de selección y tratamiento diáfano de la materia quijotesca.

A cambio de lo que cortan, los de Ron Lalá han sabido repescar otros valiosos materiales cervantinos: por ejemplo, los célebres ovillejos: “Desdenes, celos y ausencia [...] Muerte, mudanza y locura” que dice Cardenio en el capítulo XXVII del Quijote (y que Cervantes sacó también en *La ilustre fregona*)⁴².

Sin embargo, la verdadera proeza de la escena descansa en la adición de un nuevo ovillejo puesto en boca de Cervantes que justifica tanto su presencia en la hoguera como la necesidad de unión de la obra con su autor. Esta innovación a través del ovillejo, centrada en la polémica sobre su descendencia y creencias religiosas, y causa de muchos de sus males, demuestra el conocimiento, el tratamiento y la fidelidad de la obra mediante un rigor y una técnica estilística permeable –propia del humor humanista cervantino– que hace difícil deslindar a este del original cervantino.

⁴² Héctor Urzáiz Tortajada, “En un lugar del verso: el *Quijote* de Ron Lalá”, cit., p.3.

http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=5_1&pag=3

Y además, nos ofrece Ron Lalá los versos de su propio poeta, Álvaro Tato, todo un lujo al frente de la dirección literaria de la compañía. Tato juega con el texto del Quijote y con otras obras cervantinas, pero las va alternando en ejemplar diálogo intertextual con sus propios versos octosílabos, las redondillas heptasílabas, etc. Hasta los citados ovillejos cervantinos vienen con premio: si prescinde Tato para su libreto de la glosa “Amor, fortuna y cielo”, nos brinda a cambio otros versos de su cosecha⁴³.

Finalizado el ovillejo, comienza Sancho a cantar una concatenación de refranes tergiversados que contrarresta el momento emocional anteriormente sucedido. Le interrumpe Don Quijote quejándose del exceso abusivo de los refranes en su habla lo que le lleva a él mismo a usar uno. Acto este que Sancho le recrimina. ¿Puede ser este un guiño al proceso de quijotización y de sanchificación de los dos protagonistas? Pues más adelante Don Quijote confesará: “Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la misma experiencia, madre de las ciencias todas (I, 21)”. Y al final de la novela es posible asistir a lo que puede ser interpretado como la completa asimilación de los dos personajes –aspecto que es tratado en este *Quijote* de Ron Lalá– en la escena de la muerte que será posteriormente analizada.

El Cabrero invita a Don Quijote a beber un trago de vino o a comer algo de queso. Don Quijote rechaza tajantemente este ofrecimiento haciendo saber tanto al Cabrero como a Sancho que según la orden de caballería que él profesa un caballero andante ha de estar privado de comida y de bebida. Decide entonces el Cabrero ofrecerle una bellota al caballero y es entonces cuando este recuerda la Edad de Oro. Comienza aquí uno de los momentos de mayor viveza poética de la obra con la declamación –en su casi totalidad fidedigna– alterna y también coral de todos los personajes –de la filosófica y más trascendental alocución– junto con el posterior discurso sobre las Armas y las Letras, del *Quijote*.

⁴³ Héctor Urzáiz Tortajada, “En un lugar del verso: el *Quijote* de Ron Lalá”, cit., p.4.

http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=5_1&pag=4

Varios expertos se han detenido a analizar la estructura y las fuentes clásicas de las que bebió Cervantes para elaborar tanto el discurso de la Edad de Oro como el discurso de las Armas y las Letras. En lo referente al discurso que concierne a este estudio, es preciso detenerse a hacer un análisis minucioso siguiendo la investigación realizada por el doctor Ángel J. Traver Vera en su artículo *Las fuentes clásicas en el “Discurso de la Edad de Oro” del Quijote*⁴⁴. De acuerdo con Traver Vera, en el Discurso de la Edad de Oro, Cervantes abordó el tema de “todo tiempo pasado fue mejor” según el recurso renacentista de la *imitatio*. Este mito ya en la época de Cervantes se había instaurado en tópico literario: desde Hesíodo habían sido muchos los autores clásicos que habían escrito sobre él. Durante los años en los que se encuadra la Antigüedad, este *locus communis* fue adquiriendo una identidad propia a la que finalmente fue incorporando nuevos y peculiares motivos. Esta diversidad y abundancia de temas ofrecía a los escritores una abundante cantidad de argumentos con los cuales demostrar sus dotes retóricas al mismo tiempo que podían criticar las costumbres y los vicios de su sociedad contemporánea. Esa abundancia exige un orden previo de los patrones literarios a fin de poder analizar de manera sucinta y completa un texto como el discurso cervantino. De este modo, Traver Vera ordena y clasifica los motivos temáticos sobre los que se sustenta el tópico grecolatino en los siguientes: el comunismo primitivo (la inexistencia de la propiedad privada, la comunidad de los bienes y la imposibilidad de herencia), la justicia social (el reinado de Astrea, la Justicia o Saturno, la ausencia de jueces y leyes y el disfrute de una vida pacífica), el proveimiento por parte de la naturaleza de todo suministro, el denuesto de las riquezas (la inexistencia de la minería, la ausencia de lujo y el no enamoramiento de la mujer del dinero) y el desprecio de la navegación (la inexistencia de la navegación y la inexistencia del comercio mercantil). Cervantes respeta a grandes rasgos estos temas esenciales del tópico aunque considera curioso Traver Vera el olvido del desprecio a la navegación, uno de los motivos más habituales del tópico. Señala el autor extremeño en una nota al pie, la anacronía que suponía para la España cervantina el rechazo de la navegación en una época esplendorosa que incluía el descubrimiento de América.

Por otro lado, en lo que a las fuentes literarias se refiere, Hesíodo es, para Traver Vera, el primero que introdujo el motivo de las bellotas que permitió desde entonces asociar de manera indisoluble la labor ganadera a la Edad de Oro.

⁴⁴ Ángel J. Traver Vera, *Las fuentes clásicas en el ‘Discurso de la Edad de Oro’ del Quijote*, Almendralejo, Actas de las II Jornadas de Humanidades Clásicas, 2000.

Y de este modo señala que, a partir de ese momento, tanto la poesía bucólica como la posterior novela pastoril recrearán este mundo idílico situándolo de manera imaginaria en la Arcadia –región peloponesa de tradición ganadera donde se seguía conservando la inocencia de aquella pretérita edad–. Además, el poeta beocio hizo mención de las bellotas como alimento característico del periodo áureo en varios versos de obra *Los trabajos y los días*. Asimismo, en la tradición latina poetas como Virgilio y Ovidio se refieren en sus obras *Geórgicas* y *Metamorfosis* respectivamente a la bellota como sustento básico del hombre en la edad dorada. El paso de una edad dorada a otra anterior degenerada culmina la exposición cervantina. Este recorrido ha sido siempre habitual desde las versiones latinas del tópico, aunque algunos autores como Virgilio y Tibulo redujeron a dos –oro y hierro– las cinco razas míticas determinadas por Hesíodo. Sin embargo, en todas ellas subyace la costumbre de comparar la gloria pasada con las desdichadas del presente, siendo interpretada la Edad de Hierro como el tiempo ingrato que coincide siempre con la época que les ha tocado vivir a los poetas. Y este es el motivo por el que normalmente su relato contiene una crítica condenatoria contra el tiempo actual vigente tal como es el caso también del discurso ronlalero: “Yo nací en esta Edad de Hierro para recuperar en ella la Edad de Oro”. Esta referencia clásica es introducida al final del discurso persiguiendo ese matiz crítico subyacente en su mensaje. De este modo, y en palabras de la estudiosa María Stoopen Galán, “las condiciones ideales que representan el mito resultan incompresibles para las generaciones presentes”⁴⁵. Y así, considera, siguiendo la línea de estudio trazada por Traver Vera, que la ficcionalidad del mito no le exime de una fuerte carga simbólica: “el deseo y la aspiración humanos de condiciones morales y materiales superiores”. La presencia de estos principios es la que estaría apelando a la sensibilidad del lector convertido ahora, en el montaje teatral, en espectador. De esta forma, el contraste entre el mito y la situación dramática representada en escena acentúa la decadencia histórico social. La denuncia a la degeneración de la actual sociedad, equiparada en desencanto y desmérito a la época barroca, sobresale en el discurso ronlalero dentro del discurso cervantino, donde cuatrocientos años de diferencia y de progreso parecen haber quedado detenidos como el agua de un estanque.

⁴⁵ María Stoopen Galá, *El mito de la Edad de Oro en el Quijote y en La tempestad de William Shakespeare*, Colegio de Letras Hispánicas. Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Jaula

La primera parte de la función –que cierra asimismo la trepidante selección capitular de la primera parte de la novela– finaliza con la escena más innovadora al mismo tiempo que fidedigna de la invariante de la libertad y multiplicidad que impregna la modernidad del *Quijote*, que escenifica el enfrentamiento cara a cara de Cervantes con su personaje, Don Quijote. Siguiendo el análisis de Julieta García-Pomareda y de Julieta Soria en su exposición didáctica⁴⁶, en este cierre a la edición de 1605, Don Quijote y Cervantes comparten jaula, y de nuevo, Ron Lalá funden vida y literatura en un emocionante diálogo que identifica autor y personaje.

Exactamente, y en palabras de Íñigo Echevarría, quien interpreta a Don Quijote –un Don Quijote elegantemente soberbio a quien va a ser difícil olvidar y concebir bajo una interpretación diferente al del bilbaíno– “se hace un paralelismo con la vuelta en la jaula de Don Quijote y el momento de la cárcel de Cervantes. Se encuentran los dos personajes en dos celdas”⁴⁷.

En la novela, Don Quijote ha sido enjaulado para ser conducido de vuelta a su casa. En este momento Cervantes mirando a los ojos a Don Quijote le pide disculpas por haberle hecho preso en esta historia, la de ficción, de la suya. Considera Álvaro Tato este –junto con el de los ovillejos– “un momento muy osado donde Cervantes le pide disculpas a Don Quijote”⁴⁸. Este atrevimiento al –igual que el anterior comentado de la reunión en la hoguera– es en realidad una audacia que permite al espectador presenciar y comprender que no existe Don Quijote sin Cervantes, ni Cervantes hubiera creado a Don Quijote, a quien parece que comenzó a crear para burlarse de un idealismo sin sentido que lleva al hombre a una vida reducida al ridículo de unos valores inexistentes por caducos, pero al que al final descubrimos que no es otro, sino la luz de su todavía creencia en la esperanza en un ser humano digno.

⁴⁶ Julieta García-Pomareda y Julieta Soria, *Guía didáctica “En un lugar del Quijote”*, cit., p.10.

⁴⁷ Entrevista, cit., p.17.

⁴⁸ David Ruiz, *Cómo se hizo “En un lugar del Quijote”*, cit.

“Un personaje como el Quijote que defiende el amor que tiene y que cree en lo que cree de la manera en que lo hace, hoy día es una cosa muy necesaria”⁴⁹, declara Daniel Rovalher –actor que da vida a Sancho Panza, un diamante al que a lo largo de la obra le vamos apreciando todas y cada una de sus aristas y terminamos por admirar su brillante personalidad–. *El Quijote* es la novela de la desilusión donde Don Quijote es el hálito de esperanza en un mundo humano íntegro y verdadero. Y esta escena es su esencia. Y así, Cervantes se desnuda a través de Don Quijote materializándolo en el enjaulamiento del hidalgo, que es realmente aquel al que él se vio sometido fruto de un engaño que le sumiría años después en una concepción desengañada de la existencia, donde la nostalgia de la inocencia idealista ha dado existencia a su heroico por dignificado personaje. A través de una silva –forma estrófica adecuada a la reflexión y también al juicio crítico– Cervantes comparte su vivencia en prisión y confiesa haber deseado perecer en la empresa, pues al regresar a su país la realidad fue aún más cruel, ya que no pudo vivir de manera digna ni libre de su profesión. Y así su alocución en verso termina con dos endecasílabos donde Cervantes –interpretado por Juan Cañas con el rigor y la prudencia, virtud que siempre caracterizaron al escritor, humanista defensor de la libertad– compendia el encarcelamiento social de la voluntad que caracterizó a su época y que continúa amordazando a la presente. A este respecto considera Héctor Urzáiz “que no es de ayer, ni es de hoy, sino de siempre, esa vana cepa hispana de la que se queja el Cervantes de Ron Lalá”⁵⁰. Y añade:

Y es que consideran los cómicos de Ron Lalá que el Quijote encierra una veta transgresora, incluso políticamente incorrecta, que puede y debe potenciarse: “El Quijote está vigente, porque habla de política y habla de la corrupción política”⁵¹.

⁴⁹ David Ruiz, *Cómo se hizo “En un lugar del Quijote”*, cit.

⁵⁰ Héctor Urzáiz Tortajada, “En un lugar del verso: el *Quijote* de Ron Lalá”, cit., p.5

⁵¹ Héctor Urzáiz Tortajada, “En un lugar del verso: el *Quijote* de Ron Lalá”, cit., p.5.

http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=5_1&pag=5

Comienza aquí la contraposición de Don Quijote y Cervantes, ambos maniatados, ambos sometidos por su destino al que siguen encarando con la veracidad de lo que son. La intertextualidad de nuevo impregna la escena: los dos se describen – en gran parte– a través de las palabras de Cervantes en su Prólogo a las *Novelas ejemplares*. Por momentos no es posible deslindar al personaje de su autor, los dos son el mismo. Este paralelismo real hace explícito la imposibilidad de entender a Don Quijote sin conocer a Cervantes. Por ello, la decisión de introducir a Cervantes en la adaptación teatral de la novela logra en esta escena un sentido y justificación plenos, y convierte a la misma en la mejor secuencia del montaje, reflejo fiel de la esencia cervantina. Personaje y autor, padre e hijo ensalzan su forma de pensamiento y de enfrentar la vida. La causa y la creencia que llevan a Don Quijote a formarse caballero andante le enorgullecen, del mismo modo que a Cervantes la empresa militar en Lepanto que le causó la pérdida de su mano izquierda. Los dos fundidos anhelan poder alcanzar la más alta fama por su virtuosa conducta. Y así quedan los dos igualados para alcanzar el punto más álgido de la escena –deleite de juego cervantino del ingenio y talento del poeta Álvaro Tato– donde Cervantes confiesa la cita –que de manera inmortal puso en boca de su hijo–: “Cada cual es hijo de sus obras (I, 4)”, a la que Don Quijote contesta y añade: “Cada cual artífice de su propia aventura (II, 66)”. Todo individuo es origen y arquitecto de su propio destino en su caminar entre los muros del tiempo que conforman nuestras vidas. Estas dos frases no solo sintetizan el espíritu de la novela cervantina, sino también de la adaptación a través de la selección y tratamiento de los materiales relacionados con la circunstancia vital de Cervantes y la inclusión de los mismos dentro de la novela, convertida aquí en pieza dramática que representa el espejo de la vida de la relación filio parental- personaje, autor.

Playa de Barcelona

En esta escena, Don Quijote y Sancho llegan a la playa de Barcelona. Se inicia con una frase que recoge el tema central del *Quijote* expresado en este acto en su máximo nivel: la libertad. Con Cervantes nace el concepto de libertad, entendida esta en su pleno significado actual. Representa esta escena –que marca el inicio del fin de la novela– uno de los pilares sobre los que se sustenta la obra: el pensamiento. La reflexión filosófica.

Cervantes y el Bachiller Sansón Carrasco son testigos de la llegada del caballero y el escudero a la playa de Barcelona. En ese momento, asistimos a la decisión por parte de Cervantes de transformar al Bachiller Sansón, antes ya vencido Caballero de los Espejos, en el Caballero de la Blanca Luna. Cervantes le promete que esta vez sí vencerá en la batalla, y que con la derrota de Don Quijote podrá dar fin por tanto también al personaje y su novela. Entramos en la obra y el Bachiller Sansón, caracterizado ya como el Caballero de la Blanca Luna, se encara con Don Quijote y este decide batirse en duelo con él. A todo esto Sancho anima a su amo a no hacerlo, puesto que los dos habían hablado y acordado continuar su viaje hacia otras tierras en búsqueda de nuevas andanzas. Es entonces cuando don Quijote le contesta a Sancho con una frase a modo de refrán que muestra el proceso de contacto y por lo tanto de sensibilización y de intercambio de formas de pensar y ser que amo y escudero han experimentado. Julieta García-Pomareda y Julieta Soria recalcan en el estudio⁵² de esta escena el proceso de sanchificación de don Quijote y de quijotización de Sancho, consecuencia del diálogo continuo y de las experiencias vividas por ambos personajes. Este desarrollo que se ha ido avivando a lo largo de la novela –ya en la escena analizada de los cabreros se apreciaban notables signos– es largo y se va haciendo evidente a medida que avanza la obra hasta llegar a este momento final donde se cierra el círculo: ahora es Sancho quien quiere salir en búsqueda de aventuras y Don Quijote quien encuentra como mejor respuesta un refrán.

Sucede el duelo y Don Quijote es vencido. Le insta el Caballero como recompensa a Don Quijote al abandono de las armas como castigo a la derrota. Acepta Don Quijote su vencimiento resignado. El Bachiller se descubre, se despoja de su armadura y recobrando de nuevo su forma de Bachiller, y por lo tanto su forma estrófica de expresión, manifiesta a través de una quintilla, su descontento a pesar de haber cumplido con su cometido.

Ya logré su vencimiento	8	a
Mi venganza está cumplida,	8	b
Más, ¿por qué no estoy contento	8	a
y dentro del alma siento	8	a
que le he quitado la vida?	8	b

⁵² Julieta García- Pomareda y Julieta Soria, *Guía didáctica “En un lugar del Quijote”*, cit., p.72.

Es esta una magnífica incorporación de la versión, en la que a través de un personaje que ha mudado de forma y ha podido conocer y enfrentar al ingenioso hidalgo al quien finalmente vence, queda patente la magia de la novela y cómo su destrucción supone no solo el fin de la obra, sino de la esperanza de vida simbolizada por Don Quijote.

Muerte

Asistimos a la despedida del personaje de Don Quijote, a su muerte, la del ingenioso hidalgo y también con él la del hombre que le ha dado vida, Alonso Quijano. La recuperación de la cordura le conduce a la muerte ante una realidad donde tan solo sus principios, aún derribados y vencidos en sus acciones, prevalecen con el sumo valor del cumplimiento de la palabra por encima de todos. La rigurosa fidelidad del parlamento de Don Quijote descansa en la referencia de las palabras del hidalgo a *La Eneida* del poeta romano, Virgilio. Don Quijote hace expresa su intención de cumplir su palabra – pilar básico de la honra caballeresca– y por lo tanto asume el fin de sus días de aventuras. De nuevo las invariantes esenciales de la novela –que representan el humor, la crítica y la agudeza humanas del escritor– aparecen y son tratadas fiel y profundamente por la compañía, pues en palabras de Álvaro Tato, “a Cervantes hay que decirlo literalmente aunque le hayas recortado mil cosas⁵³”.

Ante esta contundente decisión de no seguir batallando contra la realidad, Sancho reacciona animando a su amo a continuar con su empeño. Aparece aquí la alusión a *La Galatea* con la proposición del escudero de retirarse a vivir al campo vestidos de pastores. El mantenimiento fiel de esta alusión a *La Galatea* responde de nuevo a otra de las claves de la producción cervantina: la importancia de este guiño a la obra inicial cervantina en *El Quijote*. La novela pastoril de Cervantes, *La Galatea*, publicada en 1585, fue el comienzo del amor confeso del escritor por el género pastoril, un género que para muchos llegó a convertir en un formato propio que le desmarcó de otras novelas pastoriles escritas durante el periodo áureo –especialmente *La Diana* de Montemayor–.

⁵³ Julieta García- Pomareda y Julieta Soria, *Guía didáctica “En un lugar del Quijote”*, cit., p.32.

A pesar de ser la primera novela de Miguel de Cervantes, *La Galatea* ya marca el inicio de lo que será una constante en la obra del escritor: la polémica y el debate generados en torno a su composición y a su continuación. De este modo, el desconocimiento de muchos de los aspectos vitales del autor ha generado multitud de líneas de investigación sobre las fechas de elaboración de la novela entre las que destacan las del británico Geoffrey L. Stagg⁵⁴ quien, a través de lo poco que sí se conoce sobre su existencia y circunstancias, tanto a partir de evidencias históricas como de declaraciones propias del escritor, ha intentado dar explicación a los muchos interrogantes que esta primogénita obra del autor ha planteado, fiel reflejo del misterio que siempre caracterizó a toda su vida.

Por otro lado, la reiterada promesa de Cervantes de publicar una continuación y su frustrado alumbramiento han generado una controvertida discusión en la investigación filológica. En tres ocasiones hace expreso Cervantes su intención de publicar una segunda parte de la novela pastoril: al acabar *La Galatea*, al final del capítulo VI de *El Quijote* y en los prólogos de la *Segunda Parte de El Quijote* así como de *Persiles y Segismunda*. Para algunos estudiosos esta fallida promesa responde a una burla de Cervantes, quien no tuvo nunca intención verdadera de continuar la novela de Elicio, Elastro y Galatea. Para otros, como es el caso de Ann Paula Kellar⁵⁵, quien alega que Cervantes era un escritor muy meticuloso en su trabajo debido a la progresión estructural que presentan sus obras, no es así. Defiende que los *Quijotes* junto con *El Entremés de los romances* son una continuación de *La Galatea*. Esta idea de la trilogía se plasma, a su juicio, en la traslación que comienza en la abstracción de la pureza del género pastoril y termina en la realidad de la muerte de Alonso Quijano en el mundo real. Este fallecimiento del que habla la estadounidense es el que vamos a presenciar de una forma delicadamente hermosa en el *Quijote* de Ron Lalá.

Don Quijote le confiesa a Sancho que ya no es nunca más Don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano y que su vida está llegando a su fin. Recuperada la cordura su existencia carece de importancia. “Yo fui loco y ya soy cuerdo.”

⁵⁴ Geoffrey L. Stagg, *The composition and revision of La Galatea*, Bulletin of the Cervantes Society of America, The Cervantes Society of America, 1994.

⁵⁵ Paula Ann Kellar, *From La Galatea through the Quijotes: The historicization of the pastoral in Cervantes*, Department of Hispanic Languages and Literatures, University of Pittsburgh, 1999.

Significa este regreso a la realidad, la pérdida de la ilusión y por lo tanto el agotamiento y deceso existenciales. Y así, se despide dejándole una carta dirigida a ese sabio encantador que ha dirigido su sino caballeresco.

El final introduce de nuevo la técnica metaliteraria. La despedida de Don Quijote en la pieza teatral se corresponde con la carta que Miguel de Cervantes dirige al Conde Lemos en su dedicatoria en el prólogo *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Es esta marcha un adiós de Cervantes a Don Quijote, un homenaje a toda la vida literaria que deja atrás con la caducidad de su vida mortal. Cervantes como un personaje más de la obra –al cual hemos acompañado en la elaboración de su imperecedera novela– se despide de su vida terrena y por lo tanto de todo lo que esta ha significado para él. Por última vez, creador y criatura se miran a la cara para esta vez separarse para siempre.

Resulta imprescindible de nuevo, el reconocimiento a los materiales que la compañía ha sabido incorporar dentro de las escenas elegidas ofreciendo un brillante ejercicio de intertextualidad y de conocimiento y respeto al texto cervantino. A este respecto, Héctor Urzáiz quien destaca esta virtuosa habilidad presente en el ovillejo resalta también “la dedicatoria al conde de Lemos del Persiles, ahora utilizada para la hermosa escena de la despedida del hidalgo”⁵⁶.

Cervantes comienza a escribir y leer en voz alta su carta al Conde de Lemos a cuya alocución se suma todo el reparto cervantino acompañando a Don Quijote:

Puesto ya el pie en el estribo,
Con las ansias de la muerte
Esta carta yo os escribo
El tiempo es breve...

⁵⁶ Héctor Urzáiz Tortajada, “En un lugar del verso: el *Quijote* de Ron Lalá”, cit., p.3.

http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=5_1&pag=3

Quedan Don Quijote y Cervantes narrando el final de la epístola juntos. Una marcha en la que Don Quijote se despide agradeciendo haber podido ser libre de cumplir sus anhelos. Es este un homenaje de Cervantes a su más ingenioso y amado personaje quien, a través de estas palabras dedicadas al Conde de Lemos en su prólogo al *Persiles* que ha escogido Ron Lalá, se despide de su ilustre hidalgo y también de toda su existencia. El adiós del Cervantes personaje y del Cervantes escritor, quien aún cansado por la vida que le ha tocado vivir, se marcha agradecido por todo lo que con su existencia ha cumplido.

Una preciosa escena metaliteraria que finaliza la novela en este montaje teatral y que cierra magistralmente el círculo de creación literaria comenzado por Cervantes al principio de la obra en su biblioteca, donde queda el escritor contento de haber satisfecho su universal hazaña.

... las ansias crecen, las esperanzas menguan y, con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir. Adiós, gracias, adiós, donaires, adiós, regocijados amigos, que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida.

5. LA PUESTA EN ESCENA

Ser modernos es ir para atrás. La escenografía tiene que estar a favor del suceso teatral.

Yayo Cáceres.

En la puesta en escena es donde la identidad de Ron Lalá adquiere sentido completo puesto que a su excelente tratamiento de la palabra se suman el humor –cuya génesis se encuentra en el texto–, y la música en directo que juntos en una escenografía entendida siempre al servicio del hecho dramático conforman su particular dramaturgia que concibe el teatro como fiesta. Por esta razón, la representación dramática de todos y cada uno de los montajes de Ron Lalá se caracteriza por la mezcla de varios elementos que, en su justa y rigurosa medida, componen una fórmula compuesta por un vestuario metonímico, una iluminación contrastiva y transitoria y una utilización y transformación del espacio absolutas, cuyo virtuoso resultado subyace en la dificultad de ser sólo cinco actores.

Dramatúrgicamente, *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folia)* es un diálogo poético donde el teatro clásico y contemporáneo –gracias a la utilización y la transformación de los objetos y el espacio, el trabajo musical e interpretativo coral, la declamación en verso orquestados bajo una concepción rítmica del suceso escénico– conversa con el verdadero protagonista dramático: la imaginación del espectador. La búsqueda de la funcionalidad conduce a la creación de todo un universo de sugerencias a través del gesto y la palabra que junto con el humor están al servicio de la poesía, y donde el reparto interpretativo hace recrear al auditorio nuestro pasado y presente con unos pocos elementos activos que van transformándose en símbolos esenciales. Y de este modo, una silla es un balcón, una chaqueta es una capa, un metro de sastre es un abismo, un pandero es la luna llena y con tan sólo un par de tarimas (como sendos corrales de gallinas o de comedias) se conforman todos los espacios dramáticos.

Por su parte, *En Un lugar del Quijote*, en términos dramatúrgicos, escenifica un versátil quinteto coral que con tan solo poesía y humor transforman los elementos a través de un lenguaje escénico sobrio y sugerente, y del empleo de los personajes en otros componentes perspectivistas. Las luces junto con las texturas y los colores no solo

crean ambientes, sino que dirigen de manera discursiva tanto el tránsito físico como el psicológico de Don Quijote. La fusión cálido-frío simbolizan la lucha de contrarios entre la realidad soñada y el despertar.

La dramaturgia de *En un lugar del Quijote* gira en torno a una idea central muy cervantina y metaliteraria: el propio Manco de Lepanto aparece al principio invocando a los personajes del Cura y el Barbero para que se conviertan en personajes de su historia y vean “cómo este cuento se va volviendo novela”: es decir, cómo la *novella*, o novela ejemplar que dicen que está en su origen, se fue sobredimensionando hacia lo que habría de convertirse en la primera novela moderna⁵⁷.

Si hay una palabra que defina la técnica dramática de Ron Lalá es funcionalidad. Sin embargo, el punto de partida se sitúa en la dificultad de ser solo cinco en escena. ¿Cómo consiguen dramáticamente orquestarlo todo? En palabras de Yayo Cáceres, “la libertad es un problema, entendida esta como vale cualquier cosa”⁵⁸. Por ello, lo que se tiene que conseguir siempre es un marco, y que en ese cuadro todo lo que introduzcas sea susceptible de transformación porque el espacio siempre cambia y por lo tanto cambia también a los actores y su situación en ese marco. Además, considera el director tres cosas prioritarias:

Una de ellas resaltar el texto, en el sentido de que el texto te da todas las respuestas; el espacio te da la otra mitad de las respuestas. Cuando me refiero al espacio significa el espacio físico y por lo tanto también –en consecuencia– la puesta en escena. Y ante todo eso el actor no tiene nada que hacer⁵⁹.

⁵⁷ Héctor Urzáiz Tortajada, “En un lugar del verso: el *Quijote* de Ron Lalá”, cit., p.4.

http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=5_1&pag=4

⁵⁸ Entrevista, cit., p. 23.

⁵⁹ Entrevista, cit., p.23.

De esta forma, el espacio es fundamental en todos los sentidos. Por ello, consideran Ron Lalá imprescindible trabajar siempre a partir de lo externo, esto es desde la premisa de que las cosas siempre entran para que puedan salir. Y esto está directamente relacionado con el trabajo de los actores. Siempre está el espacio y siempre está el texto y ahí es donde encuentras las respuestas a todas las preguntas. Y por tanto, señala Yayo Cáceres, “teniendo todo esto claro y sabiendo esperar, la puesta en escena termina apareciendo porque se pone al servicio del propio espectáculo”⁶⁰. Y añade que “lo que estás haciendo en realidad es cambiar el espacio. Le cambias el espacio al espectador, le cambias la luz e inmediatamente estás en otro sitio”⁶¹.

Y en relación con el estímulo externo, hay un fragmento en el *Entremés del eco eco*, un momento cuando el enamorado pide directamente al técnico de luces que caiga la luna. Y con ese estímulo externo, aparece la luna. Un estímulo externo que el propio actor recoge, lo hace visible y ya todos los espectadores lo recogen también como propio del mismo, pero viene de fuera. Y recalca Íñigo Echevarría la importancia de la iluminación puesto que “la es luz fundamental porque cuenta espacios también”⁶².

El valor discursivo de la luz en el montaje *En un lugar del Quijote* en la creación transitoria de sendas de luz es una magnífica prueba de ello. En palabras del escenógrafo Miguel Camacho “el *Quijote* es un azar y como tal, crea caminos de luz, que siempre van hacia su infinito”⁶³. Y estas rutas de luz representan no sólo realidades psicológicas, sino también materiales. El mejor ejemplo de ello son los libros: los únicos que literalmente son leídos son reales mediante la luz. “Nadie lee un libro y los libros que se leen en la escena son imaginarios. Al mismo tiempo, los libros lo son todo”⁶⁴, señala Juan Cañas.

⁶⁰ Entrevista, cit., p. 23.

⁶¹ Entrevista, cit., p. 24.

⁶² Entrevista, cit., p.24.

⁶³ David Ruiz, *Cómo se hizo “En un lugar del Quijote”*, cit.

⁶⁴ David Ruiz, *Cómo se hizo “En un lugar del Quijote”*, cit.

Además, para Álvaro Tato, como poeta, la puesta en escena responde al símil de lo que ocurre con la métrica. De esta forma, se trata de un poema que salvo en casos determinados acepta la libertad absoluta.

Es un poema porque está sometido a un ritmo. Hay un sometimiento que es el que te da alas. Por eso, el trabajo de Yayo es la poesía que no está hecha en palabras⁶⁵.

Y esta idea conecta directamente con el recurso característico –y considero imprescindible– de la dramaturgia ronlamera: la metonimia. Las metonimias son fundamentales porque –como señala Yayo Cáceres– responden al primer interrogante de partida: “¿cómo consigues transformar la dificultad en una virtud? Este es el principio del teatro”⁶⁶.

A este respecto, el *Entremés del eco, eco* del montaje *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folia)* es un claro ejemplo de metonimia. El empleo del metro. Un personaje llega al borde de un escenario y este es un abismo. Pero, el verdadero efecto cómico se produce cuando el Caballero saca el metro de sastre y lo tira para comprobar la profundidad del precipicio. Entonces, en ese mismo instante todo el mundo lo ve y lo reconoce. Y esta idea –declara Yayo Cáceres– “nació por la imagen de un cómic, por un personaje que coge un metro, lo tira y cae”⁶⁷.

Por tanto, al final la limitación es una virtud y al final en una palabra, tanto para los poetas como para los directores, los dramaturgos, para todo el que hace poesía entendida como diagonales de sentido, es aplicable la frase de Nietzsche: *el poeta es un bailarín encadenado a un piedra*⁶⁸.

⁶⁵ Entrevista, cit., p.24.

⁶⁶ Entrevista, cit., p. 17.

⁶⁷ Entrevista, cit., p.24.

⁶⁸ Entrevista, cit., pp.24-25.

También, la metonimia cumple una función determinante en *En un lugar del Quijote*. Dicha utilidad –en palabras de Álvaro Tato– descansa en la siguiente idea:

La obra es una novela tremendamente profunda cuando lo buscas y también tremendamente divertida cuando solo quieres pasar el rato. Hay muchos Quijotes para cada lector. Y a nosotros nos encantaría tener ese modelo vital y artístico⁶⁹.

Por este motivo, la metonimia es un magnífico ejemplo puesto que uno de los momentos claves del proceso creativo de Ron Lalá con el *Quijote* fue la creación de la biblioteca como espacio dramático central. A partir de aquí esta biblioteca podía ser y estar compuesta de cualquier cosa menos de libros. Esto representa una hazaña en el empleo dramático de la metonimia. Y de este modo la biblioteca es un monte, Sierra Morena, la casa de Cervantes, la cueva de Montesinos; lo es todo menos libros. Cuando los libros aparecen en la obra de manera real –esto significa que son leídos– son luces. Representa esa luz, la luz de la sabiduría, esto es una metonimia. En síntesis y en palabras de Álvaro Tato: “Es una metonimia en doble sentido: los libros son todo y la luz son los libros”⁷⁰.

Pero el empleo de este recurso envuelve todo el proceso dramático en su conjunto incluido también el vestuario. Con Tatiana de Sarabia⁷¹ al frente de ambos montajes, el diseño de vestuario forma parte siempre del discurso poético dramático. Así, en *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folia)* la belleza del vestuario se encuentra en su plasticidad y colorido donde un traje de chaqueta va transformándose a lo largo de la representación en diversos trajes barrocos característicos de las distintas clases y condiciones sociales del periodo áureo, manteniendo siempre la coherencia discursiva general.

⁶⁹ Entrevista, cit., p.18.

⁷⁰ Entrevista, cit., p.18.

⁷¹ Licenciada en Arte Dramático en la ESAD de Málaga y graduada en la ECAM de Madrid. Diseñadora y realizadora de vestuario desde hace doce años en la productora Creature Producciones Artísticas, trabajo que compagina con la interpretación.

En teatro, es figurinista y realizadora de vestuario de la compañía Ron Lalá. Para esta formación ha trabajado en *En un lugar del Quijote*, Premio Ceres 2014 Mejor Vestuario teatral del año, *Siglo de Oro*, *Siglo de Ahora*, *Folia*, y *Time al tiempo*.

Una vez más el recurso metonímico permite ofrecer un vestuario en palabras de Juan Cañas “muy descriptivo y sencillo a la vez, para contar con lo mínimo, lo máximo posible”⁷². Precisamente la parte final del *Entremés del eco, eco* ejemplifica perfectamente esta aseveración: “Buen ejemplo es el traje de Dani en el número del enamorado. Tiene una sola manga: mitad siglo XVII, mitad siglo XXI”⁷³.

En el caso de *En un lugar del Quijote*, los personajes del universo cervantino son vestidos de la tinta de su propio autor con colores, textos y texturas que mantienen vivos todos los elementos que rodean a la creación literaria: pergaminos, pluma, tintero,... De la dificultad de ser solo cinco actores en escena para representar toda una multiplicidad de personajes nace la concepción sintética del vestuario. Cada personaje está definido por una sola pieza, la cual dotada de estilo permite la trepidante transformación funcional en los diferentes personajes, metamorfosis que en la mayoría de las ocasiones se produce a los ojos del espectador. Una vez más, de manera sencilla el vestuario forma parte del tránsito discursivo del montaje donde la metonimia es el hilo argumental que permite al espectador perfeccionar el tejido dramático. Y así señala Tatiana de Sarabia:

El vestuario esta contando una historia, está ayudando a contar una historia. No va separado del resto. Y además cuando ellos manejan un elemento, este se convierte en otro personaje. Contamos con la imaginación del espectador para que complete, y siempre completa⁷⁴.

⁷² David Ruiz, *Cómo se hizo “En un lugar del Quijote”*, cit.

⁷³ Entrevista Teatros del Canal, *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folia)*, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=ByAbSBMqcol>

⁷⁴ David Ruiz, *Cómo se hizo “En un lugar del Quijote”*, cit.

El origen textual del lenguaje escénico que emerge de la unidad mínima de expresión, la palabra –entendida y empleada por Ron Lalá como poesía– alcanza la máxima significación dramática gracias al humor, puesto ya en escena, y la música. Elementos estos indisociables e imprescindibles para dotar de vida completa al texto junto con todos los fundamentos escénicos. De esta forma, en lo que al humor respecta, su germen textual cobra sentido completo en el escenario cuyo propósito final se encuentra en el reconocimiento por parte del espectador. Así, en la representación cobra un papel muy importante la audiencia. Esta decisión viene motivada por el carácter humorístico que impregna al teatro ronlaler. “Lo primero que hacemos es reírnos de nosotros”⁷⁵ señala Álvaro Tato. Y esta aseveración encuentra una ejemplificación fehaciente en *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folia)* cuyo nacimiento descansa en una crítica a la situación social en la que ellos, la compañía, son el alma de ese análisis.

Todo el rato jugando a reírnos de y reírnos con. En ese juego también entramos nosotros. Esa es la clave del humor humanista. Con respeto sí, pero no con reverencia⁷⁶.

Siempre incluidos dentro de la crítica porque es ineludible el cuestionamiento constante. Esta seña de identidad de la compañía adquiere un nivel de profundización mayor a través de su acercamiento a los clásicos. Como declara Íñigo Echevarría, “quienes te hacen cuestionar son ellos”⁷⁷. Esta es la razón principal por la que no solo gran parte del espectáculo transcurre entre el público, sino que el escenario realmente se alarga hasta la última fila. Interacción constante con el auditorio y siempre de manera natural, y ante todo “siempre de igual a igual”⁷⁸ declara Íñigo Echevarría.

La música original e interpretada en directo es uno de los tres elementos que conforman la fórmula de la esencia dramática ronlaler. Su protagonismo es sobresaliente desde el origen de la formación. Asimismo, todo el material musical está compuesto y arreglado de forma íntegra por Yayo Cáceres, Juan Cañas, Daniel Rovalher y Miguel Magdalena, al frente de la dirección musical de la compañía.

⁷⁵ Entrevista, cit., p.10.

⁷⁶ Entrevista, cit., p.11.

⁷⁷ Entrevista, cit., p.7.

⁷⁸ Entrevista, cit., p.12.

Su forma de concebir la música como parte imprescindible del lenguaje dramático así como su versátil instrucción determinan de manera notable su identidad dentro del mundo teatral. Así lo declara su director:

La música original presenta la virtud de que siempre que la escuches te remitirá a lo mismo. Con la música de Ron Lalá sucede que cada vez que alguien escuche alguna música de Ron Lalá en lo único que podrá pensar es en el montaje de Ron Lalá⁷⁹.

En Siglo de Oro, siglo de ahora (Folia), los comediantes desde su desembarco se presentan ya también como cantantes acompañados por música en directo con cuantiosos instrumentos antiguos y modernos como guitarras, teclado y percusión occidental y oriental. El registro musical abarca desde el jazz, el pasodoble, la balada, la canción protesta y por supuesto el flamenco –género esencial ronlalero–. Esta diversidad genérica dividida en piezas está impregnada de un eclecticismo sonoro que recoge la música popular áurea propia de los corrales de comedia y las canciones con música circunstancial de distintos estilos y timbres. En síntesis y en palabras de Miguel Magdalena:

La música en escena es sencilla y efectiva que es lo que siempre nos gusta: guitarras, cajones, teclado y nuestras voces⁸⁰.

En el caso de *En un lugar del Quijote*, la música es tratada con timbres y texturas modernas a través de sintetizadores, Pads electrónicos de percusión, grabación y reproducción de sonidos en directo a su vez superpuestos con nuevas capas que contrastan con el tratamiento clásico de la lengua quijotesca.

⁷⁹ Entrevista, cit., p.19.

⁸⁰ Entrevista Teatros del Canal, *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folia)*, cit. <https://www.youtube.com/watch?v=ByAbSBMqcol>

Junto a estos los instrumentos acústicos y tradicionales, como las guitarras españolas y la percusión menor, a los que se suman otros como la kalimba africana o la vasija asiática, así como la generación de ruidos accidentales. De este modo, la producción de texturas y espacios sonoros responden a la creación del ambiente característico del universo cervantino. A lo que añade el director musical de la compañía lo siguiente:

Estos son otros de los elementos musicales de los que Ron Lalá se sirve para contar, a su modo, la historia del ingenioso hidalgo. La historia de las historias. Quizás, la historia más bonita jamás contada. Y musicada⁸¹.

La composición, producción y reproducción musical originales requieren de un proceso previo y desarrollado de creación. “En la primera reunión, los músicos grabamos un pequeño disquito con los temas que hayamos podido ir componiendo y que nos puedan servir”⁸² señala Juan Cañas. Por lo tanto, hay muchas músicas que nacen antes que el montaje. Además, hay canciones que van surgiendo con el montaje. Y destaca Yayo Cáceres:

En realidad, lo que sucede es que hay un momento en el que el espectáculo te empieza a pedir lo que necesita. Y es el espectáculo el que decide por sí mismo⁸³.

La gran virtud de la música original y en directo descansa en el hecho de que tan solo se recuerda aquello que emociona. De esta forma, los primeros segundos de impacto son decisivos y no atienden solo de forma estricta al componente musical, sino que va a un lugar más allá, a otra de las capas de la dramaturgia. Y señala Yayo “la dramaturgia es dramaturgia, la dirección es dramaturgia y la música es dramaturgia”⁸⁴.

⁸¹ Julieta García- Pomadera y Julieta Soria, *Guía didáctica “En un lugar del Quijote”*, cit., p.38.

⁸² David Ruiz, *Cómo se hizo “En un lugar del Quijote”*, cit.

⁸³ Entrevista, cit., p.19.

⁸⁴ Entrevista, cit., p.19.

Con esta concepción, su punto de referencia básico es el timbre: “qué timbre usas, por qué lo usas y cómo distingues tímbricamente un espectáculo del anterior aunque varios instrumentos siempre estén presentes. Esto es, la alquimia tímbrica que sirva para ayudarte a contar una historia, que no sea un elemento opuesto, sino que termine de completar el cuadro”⁸⁵.

Por otro lado, resulta muy importante la no utilización de música de época en sus espectáculos clásicos. De acuerdo a su forma de entender el espacio sonoro, la posibilidad de incluir música de época supondría otorgar un tratamiento realista al montaje. Sin embargo, de nuevo su objetivo es emplear el recurso metonímico de los timbres, las evocaciones. A todo esto, Íñigo Echevarría añade:

Y siempre ha habido una intención deliberada de que no fuera ni música de época, ni instrumentación de época por una razón muy llana y muy simple: porque no estamos formados ni en esos instrumentos ni en ese género⁸⁶.

De esta manera, el espectáculo *Siglo de oro, siglo de ahora*, en contraste con el del *Quijote*, es un espectáculo mucho más popular y más gamberro. Y por ello, está basado en el sonido de una guitarra y muy poca percusión.

Por el contrario, la idea de fuerza en la obra del *Quijote* era: ¿a qué suena esa cabeza? ¿A qué suena y qué suena dentro de esa cabeza? Esta fue la idea de fuerza que permitió después crear un ambiente marcado de momentos oníricos y mágicos.

Por lo tanto, el punto de inicio siempre presenta una intención a todos los niveles: dramático, interpretativo, musical, de dirección pero al mismo tiempo lo imprescindible es la funcionalidad. En último término se trata de que en la puesta en escena todos los elementos sean efectivos estuvieran o no previstos. Para Ron Lalá esta eficacia es conseguida en gran medida con el recurso metonímico que impregna su dramaturgia.

⁸⁵ Entrevista, cit., p.19

⁸⁶ Entrevista, cit., p.19.

6. CONCLUSIONES

La comedia ha de ser espejo de la vida, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad.

Miguel de Cervantes.

El teatro es el espacio donde uno puede soñar todo aquello que desee. Es el lugar de la utopía. Siempre es la distancia cronológica y estética la que de manera posterior nos ayuda a entender la realidad. Por ello, los clásicos son tan necesarios hoy en nuestra sociedad. Y es su acercamiento a los más jóvenes la gran cuenta pendiente, la cual necesita de la selección y de la correcta conexión con ellos, quienes –como los clásicos– son auténticos, inmediatos y libres.

Ron Lalá defiende una poética que responde a la fórmula que combina y fusiona la palabra, la música y el humor cuyo resultado es teatro, con el significado pleno de diversión y de fiesta. De este modo, su esencia subyace en un riguroso cuidado y uso intencionado de la palabra que adquiere razón verdadera en el espectador, quien de manera activa y libre ha formado de la obra parte e interpretado la misma.

Con estas premisas afronta la compañía la adaptación dramática de textos clásicos. La involucración completa desde la génesis en el proceso creativo, que comienza siempre con la elaboración de un texto nuevo y que termina con la puesta en escena del mismo convertido en montaje teatral donde este adquiere sentido, es determinante para la realización de un trabajo honesto, valiente y de calidad. Este compromiso está avalado en la formación amplia y variada que la compañía presenta en su conjunto en diferentes disciplinas. El conocimiento filológico de las fuentes y la tradición es notable y aún lo es más el tratamiento y destreza poética para la composición de un nuevo texto donde permanece intacta la esencia clásica. Tanto en la adaptación textual a partir de las formas métricas clásicas que representa el espectáculo *Siglo de oro, siglo de ahora (Folia)* –donde el verso que nos recita los lances del ayer y del hoy sigue sonando a vida–, como en el poema teatral nacido de la novela inmortal cervantina en que se erige el montaje *En un lugar del Quijote*, las invariantes de las técnicas áureas, a las que se añade la combinación metaliteraria de la intertextualidad y la creación poética propia, siguen impregnando la obra de espíritu clásico. A este sólido pilar textual se suman la música en directo cuya fusión adecuada con el verso es debida al ejercicio competente de esta disciplina artística por parte de la compañía. Sin embargo, todo es dramaturgia y es así como la concepción espacial del arte dramático

permite que todos los elementos de la poética ronlamera adquieran en el escenario significado completo junto con los tintes de humor inteligente –que actúan de nexo entre la época barroca y la contemporánea– que completan la identidad de la compañía.

De esta forma, Ron Lalá asume su labor teatral con respeto pero sin reverencia, con un gran sentido de la responsabilidad cultural y civil como una más de las ramas que componen el árbol de vida que es la cultura, que siempre está necesitado de cuidado y cariño, y del cual también formamos parte activa los filólogos, los amantes de la literatura y del teatro. Por ello, su mayor virtud es la prioridad para los seis miembros de la que ellos consideran la séptima pieza, la más importante de todas, donde las seis individuales se aúnan en una sola que se erige en la esencia de la compañía, esa séptima silla que eligen con humildad, sin olvidar de dónde vienen y todos los esfuerzos y sacrificios que han hecho posible durante dos décadas su permanencia y reconocimiento. A esto, se debe añadir el gran equipo que está detrás, que ha permitido con su apuesta por la compañía su crecimiento a todos los niveles: distributivo, comunicativo, iluminación, vestuario, escenografía, producción, equipo técnico al completo y por supuesto el apoyo incondicional del círculo privado personal, sumado todo ello a la confianza –en los últimos años– de sociedades e instituciones tanto privadas como públicas, especialmente el Teatro Alfil, los Teatros del Canal y la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Ron Lalá, como los clásicos, siguen creciendo, aprendiendo y luchando para que su forma de entender y de vivir el arte del teatro deje una impronta en el momento presente, en el ahora, y pueda servir de referente de aprendizaje a las generaciones venideras, pero sobre todo para que –como las huellas inmortales– trascienda para siempre. Una apuesta joven y viva que no solo permite una nueva mirada de los clásicos, sino que les convierte a ellos en los nuevos clásicos de nuestro teatro contemporáneo por el carácter honesto y valiente –propio de la naturaleza clásica– que con una propuesta teatral de calidad defienden en nuestra sociedad actual. A pesar de que es necesaria la distancia cronológica para considerar si una manifestación artística merece mantenerse en la historia, ha de ser labor también de los filólogos, periodistas y docentes el ser capaces de apreciar y considerar las nuevas propuestas contemporáneas que se están produciendo, y dar cuenta y constancia de las mismas en el marco temporal en el que se encuadran. Así, en palabras del director Yayo Cáceres, “Ron Lalá es mucho más que la suma de las partes y la vida siempre te sorprende”, como aquella tarde de noviembre de 2012. Por ello, salud y teatro.

7. BIBLIOGRAFÍA

ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María (2015), *Los ritmos del eco. Variaciones sobre la repetición*, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

DE VEGA, Lope (2006), *Arte nuevo de hacer comedias*, edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Gredos.

DOMÉNECH, Ricardo, (2000), “Lecturas de los Clásicos”, *Acotaciones: revista de investigación teatral*, N°4. pp.1-11.

GARCÍA-POMADERA, Julieta y SORIA, Julieta (2013), *Guía didáctica “En un lugar del Quijote”*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

GRISWOLD MORELY, Ph y COURTNEY BRUERTON, PH. D. (1968), *Cronología de las Comedias de Lope de Vega*, Dirigida por Dámaso Alonso, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos.

HUERTA CALVO, Javier (1995), *El nuevo mundo de la risa, Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*, Palma Mallorca, Oro Viejo.

HUERTA CALVO, Javier (2001), *El teatro breve en la Edad de oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.

HUERTA CALVO, Javier (2004), “Algunas reflexiones sobre el teatro breve del Siglo de oro y la Posmodernidad”, *Arbor CLXXXVII*, 699-700, 475-495 pp.

HUERTA CALVO, Javier (2012), “Con Ron de Risa y Lalá de Locura”, en *Siglo de oro, siglo de ahora (Folia)*, Madrid, Ediciones Clásicas / ITEM, pp. 5-12.

KELLAR, Paula Ann (1999), *From La Galatea through the Quijotes: The historicization of the pastoral in Cervantes*, Department of Hispanic Languages and Literatures, University of Pittsburgh.

LÓPEZ FONSECA, Alfonso, (2012), De pequeña centella grande hoguera, en *Siglo de oro, siglo de ahora (Folia)*, Madrid, Ediciones Clásicas / ITEM, pp. 13-17.

LÓPEZ LÓPEZ, Beatriz (2016), *Un café ronlalero, gracias*, Entrevista con Yayo Cáceres, Íñigo Echevarría y Álvaro Tato, miembros de Ron Lalá, Café Central, Madrid.

MARAVALL, José Antonio (2012), *La cultura del Barroco*, Barcelona, Editorial Ariel.

PEÑALVER ALHAMBRA, Luis (2008), *Don Quijote, la escritura y la muerte*, Centro de Estudios Cervantinos.

QUILIS, Antonio (1983), *Métrica española*, Barcelona, Edición actualizada y ampliada, Ariel.

RON LALÁ, (2012), *¡Vuelve Ron Lalá*, Entrevista especial teatros del canal.

Parte I <https://www.youtube.com/watch?v=JEXPJhTPWbo> 09.05.16

Parte II <https://www.youtube.com/watch?v=agZxYuJQ1j4> 09.05.16

Parte III <https://www.youtube.com/watch?v=niDTXi6ev4E> 09.05.16

Parte IV <https://www.youtube.com/watch?v=2XR2JEJxBuw> 09.05.16

Parte V <https://www.youtube.com/watch?v=ByAbSBMqcoI> 09.05.16

Parte VI <https://www.youtube.com/watch?v=JAprMjDVNRE> 09.05.16

RON LALÁ, Página Web Oficial <http://ronlalaweb.blogspot.com.es/> 19.06.16

RUIZ, David (2013), *Cómo se hizo “En un lugar del Quijote”*, documental.

STAGG, Geoffrey L. (1994), *The composition and revision of La Galatea*, Bulletin of the Cervantes Society of America, The Cervantes Society of America.

STOOPEN GALÁN, María (2014), *El mito de la Edad de Oro en el Quijote y en La tempestad de William Shakespeare*, Colegio de Letras Hispánicas. Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.

TATO, Álvaro, Página Web Oficial <http://www.alvarotato.com/> 19.06.16

TRAVER VERA, Ángel J. (2000), *Las fuentes clásicas en el “Discurso de la Edad de Oro” del Quijote*, Almendralejo, Actas de las II Jornadas de Humanidades Clásicas.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2015), *En un lugar del verso: el Quijote de Ron Lalá, Don Galán*.

http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=5_1&pag=1 09.05.16

8. ANEXOS

ANEXO I : LA COMPAÑÍA

A lo largo de los años uno se cruza con mucha gente y se encuentra con muy poca. Ron Lalá es el producto de un gran encuentro.

Yayo Cáceres.

Ron Lalá es una compañía de teatro y humor con música en directo. Su esencia es una composición de música, textos originales con un lenguaje escénico propio, y un humor crítico que son resultado de un trabajo de creación colectiva.

Ron Lalá nació con el propósito de unir poesía y música en un escenario en el año 1996. Sus dos miembros fundadores, Álvaro Tato encargado de la parte poética y de la voz junto con Cristian Garma como guitarrista emprendieron esta aventura a la que pronto se sumaron Juan Cañas también a la guitarra, Rodrigo Díaz al violoncelo y Miguel Magdalena a la guitarra, percusión y voz. Durante los primeros años el formato fue el del “recital-concierto”: un poeta-rapsoda acompañado de un conjunto musical ofrecían un repertorio cambiante, entre serio y humorístico, con elementos teatrales y con diversas colaboraciones. Las actuaciones se realizaban, sobre todo, en universidades, centros educativos, salas de concierto y cafés teatro del ámbito madrileño entre los que destacan la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad Autónoma de Madrid, el Ateneo, el café La Fídula, la sala Clamores o la Sala Galileo entre otros.

En el año 1998 se fijó el núcleo estable de ronlalers en cuatro miembros: Juan, Rodrigo, Miguel y Álvaro. Justo un año después, todos los domingos de final de mes comenzaron a ofrecer actuaciones en el Café Libertad 8. A lo largo de esta serie de espectáculos, contaron con la participación y presencia de otros músicos como Julio a la percusión o Teodora Carla al violín así como de actores como Gonzalo Escarpa o Ismael de la Hoz entre otros. Con el paso del tiempo, el grupo comenzó a orientarse hacia un formato escénico menos estático.

El salto a escenarios propiamente teatrales se produjo en 2001 con el cabaret de títeres *Las Titirinotas* que culminó con la primera versión del musical pedagógico infantil *¡Shhh! La amenaza del Rey del Silencio* en ese mismo año.

Este año 2001 será decisivo para la compañía. Yayo Cáceres, quien se encontraba en España buscando un grupo al cual dirigir, después de impartir un taller intensivo de interpretación con el grupo, decidió incorporarse como director de escena para afrontar la orientación teatral, y ofrecer un formato nuevo que poco a poco fue derivando por sí mismo hacia el humor. Así, el conjunto formado por cuatro actores más el director, estrenaron en la Sala Triángulo el montaje *Si dentro de un limón metes un gorrión el limón vuela* en el año 2002. De este espectáculo surgió el peculiar logo de un limón con alas que ha caracterizado y distinguido a la compañía desde entonces. Este espectáculo fue enteramente concebido para escenarios teatrales, a pesar de que algunos números procedían de la anterior etapa. De manera casi simultánea, la versión definitiva de *¡Shhh! La amenaza del Rey del silencio* bajo la dirección de Yayo se reestrenó en la sala Triángulo de Barcelona, y se mantuvo una temporada. Desde el montaje del *Limón*, la compañía contaba con Íñigo Echevarría como encargado del diseño de luces. Fue con la versión definitiva del montaje infantil cuando Yayo propuso probar a Íñigo para formar parte del elenco interpretativo. Por entonces, Rodrigo Díaz abandonó la compañía quien fue finalmente sustituido por Íñigo Echevarría en el *Limón* y por Pablo Tato en *¡Shhh! La amenaza del Rey del silencio*. Desde ese momento Íñigo formaría parte del cuarteto fijo. Asimismo, también pasó por el *Limón*, el contrabajista Camilo Bosso. Pronto comenzaron a llegar los primeros reconocimientos con dos premios concedidos al espectáculo: el Certamen del Café Queen de Madrid en 2003 y el VII Certamen La Torre de Babel de Arnedo, en la Rioja en 2004. A esto le siguió, la programación del *Limón* dentro de la temporada de la sala Ítaca de Madrid.

Por otro lado, fue con este espectáculo, cuando Daniel, que estaba estudiando en una escuela de interpretación en Madrid, conoció a Yayo quien recaló en su escuela para dar un curso de canto para actores. Yayo le contó que estaba dirigiendo a una compañía de cuatro actores a la que le faltaba un quinto miembro. Tras una reunión conjunta con toda la compañía en Almagro, la incorporación de Daniel a la compañía provocó un encuentro, en palabras de Yayo, “lo suficientemente potente” para que decidiera afincarse definitivamente en España. Quedaba entonces conformado el quinteto definitivo: Juan, Íñigo, Miguel, Daniel y Álvaro. Ya con la formación actual el espectáculo del *Limón* obtuvo el primer premio en el IV Festival de Teatro Radio City de Valencia.

En noviembre de 2005 se produjo el estreno del montaje *Mi misterio del interior* en el Teatro Alfil de Madrid. Este espectáculo fue fruto de intensivas jornadas de trabajo colectivo basadas en material previo: improvisaciones, ideas, textos y canciones. Flor Saraví colaboró en el entrenamiento actoral y se encargó de la ayudantía de dirección, convirtiéndose en parte fija del equipo. La apuesta de la sala madrileña por la compañía se materializó en la primera temporada en el año 2006. Durante la misma, el actor Diego Morales participó en los ensayos y fue ronladero sustituto durante todo el año. Asimismo, fue en este momento y durante esta temporada en el Teatro Alfil cuando la distribuidora Emilia Yagüe y la jefa de prensa María Díaz comenzaron a trabajar conjuntamente con la compañía y a hacerse cargo del *Misterio del interior*. Una gira nacional y otras dos temporadas en el Alfil hicieron un total de casi 300 funciones entre los años 2006 y 2008. Además, en el año 2007 la gira se amplió a Chile y Argentina gracias a la colaboración de la Agencia Española de Cooperación Internacional. Y ese mismo año, el espectáculo resultó finalista del Premio de Teatro Mayte.

La compañía volvió a su proceso de trabajo colectivo para estrenar en mayo de 2008 *Mundo y final*. Este montaje realizó temporadas en teatros de Madrid, Valencia y Zaragoza así como una amplia gira por España, Argentina, Chile, Perú y República Dominicana. En el año 2009, Ron Lalá fue nombrado finalista del Premio Max Espectáculo Revelación por *Mundo y final* y se divulgó la publicación del libro disco del espectáculo. En el año 2010, los ronladeros estrenan *Ron Lalá Directo*, un concierto que repasa las mejores canciones de la compañía en el Teatro Gran Vía de Madrid, espectáculo que compaginan con la gira de *Mundo y final*.

De nuevo, la compañía se embarca en un trabajo de creación colectiva que tiene como resultado el espectáculo *TIME al tiempo* estrenado en el año 2011. Respaldado por un gran éxito de público y de la crítica realiza temporadas en el Teatro Alfil de Madrid y el Teatro Flumen de Valencia a las que le sigue una extensa gira nacional entre los años 2011 y 2012. Por este espectáculo, Ron Lalá obtiene el Premio al Mejor Director para Yayo Cáceres así como el Premio del Público y la Mención Especial del Jurado en el Certamen Garnacha en La Rioja.

En 2012 Ron Lalá estrena *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folia)* en el Festival de Teatro Clásico de Alcalá de Henares, uno de sus espectáculos más exitosos y alabados por crítica y público. Este montaje ha sido galardonado con el Premio Max a Mejor

Empresa/Producción Privada de Artes Escénicas en el año 2013. Ha realizado una amplísima gira por España, Miami (Estados Unidos), Nicaragua y Honduras. Además, estuvo una temporada en cartel en los Teatros del Canal de Madrid y en el Teatro Poliorama de Barcelona. El texto y la música están publicados en formato libro disco por Ediciones Clásicas/ Instituto de Teatro de Madrid (Universidad Complutense de Madrid) en el año 2012.

En diciembre de 2013 se estrena *En un lugar del Quijote*, versión libre de la novela de Miguel de Cervantes, una coproducción con la Compañía Nacional de Teatro Clásico. El espectáculo, que insertaba en el programa “Mi primer clásico” impulsado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, debutó con una temporada en el Teatro Pavón, entonces sede de la CNTC. Durante los años 2014 y 2015 el montaje ha realizado una extensísima gira tanto nacional como internacional (Estados Unidos, Alemania, Serbia, Bulgaria) así como una segunda temporada en la sede de la CNTC en enero de 2015. Asimismo, en el año 2014 se estrena *Ojos de agua*, una coproducción de la compañía junto a Seda Producciones, Galo Film y Emilia Yagüe Producciones, cuya adaptación textual cuenta con la dirección literaria de Álvaro Tato.

Compaginando la intensa gira de *En Un lugar del Quijote*, la compañía se sumerge nuevamente en un proceso colectivo de creación. El 14 de enero de 2016 se estrena *Cervantina*, una nueva coproducción con la Compañía Nacional de Teatro, en el recién estrenado Teatro de la Comedia de Madrid, sede de la CNTC. El espectáculo permanece durante las tres semanas de programación con el cartel de localidades agotadas. Tras finalizar la temporada en la Comedia, la compañía se halla inmersa en una gira nacional de presentación de *Cervantina* que compatibiliza con el anterior montaje cervantino tanto dentro como fuera de nuestras fronteras así como con su adaptación de *Folia* para estudiantes de secundaria, *Esos locos barrocos*.

Los ronlaleros

Yayo Cáceres

Nace en 1965 en la ciudad de Curuzú Cutiá situada al sur de la provincia de Corrientes en Argentina. Estudió teatro con Roberto Stábile, Ernesto Retamero, Hugo Midón y Alejandra Boero y en el Conservatorio Manuel de Falla (Teatro San Martín Buenos Aires). Ha recibido cursos de Hassan Couyaté (del *staff* de Peter Brook), entre otros. Además, fue director de *Holly is good* de Javix Bakman y *Equívoca fuga* de Daniel Vernoses.

En lo que respecta a su carrera como actor, ha sido miembro de la compañía Imprebís (dirigida por Santiago Sánchez). Con este director participó en *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla así como en *Quijote y Galileo* de Bertolt Brecht. En su tierra natal en Argentina ha trabajado con Mabel Manzotti y Virginia Lago, entre otros.

Su carrera como músico comprende la publicación de cuatro álbumes de estudio en solitario y numerosos conciertos ofrecidos en América y en España. Asimismo, ha compuesto, adaptado, interpretado y dirigido música para espectáculos de las compañías Yllana y L'Om-Imprebís y música para películas, y ha sido músico de estudio y en directo para Teresa Parodi y Antonio Tarragó Ros, entre otros. A lo largo de su prolífica carrera ha sido galardonado con más de 15 premios entre ellos el Premio al Mejor Actor y a la Mejor Música de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires por *La revolución que no fue* (montaje dirigido por E. Lamoglia en el año 2000) y el Premio Estrella de Mar (Mar de Plata, Argentina) al Mejor Actor de Reparto por *Los diez días de Erdosain* (bajo la dirección de Daniel Baldó, Grupo Sísifo, año 2000).

Íñigo Echevarría

Nace el 27 de noviembre de 1975 en Bilbao. Ha realizado estudios en el Taller de Creación, Improvisación y Movimiento de María del Mar Navarro y Andrés Hernández. Con anterioridad, había recibido formación teatral bajo la dirección de Antonio Díaz-Florián. Además de su amplio aprendizaje interpretativo, es Licenciado en Economía.

En lo que se refiere a su experiencia profesional, ha trabajado en diversos montajes con directores como Adrián Daumas o Luis D'Ors, y ha participado en varias

ediciones del Festival de Almagro y Olite. En el 2001 protagonizó *Calígula*. También ha participado en cortometrajes, filmes y campañas publicitarias, en algunas de las cuales con papel protagonista como en el promocional *Vuelve la leyenda* de SEAT Toledo. Su vigente carrera interpretativa se combina con la realización de trabajos de dirección, locución y diseños de iluminación. Igualmente, es coproductor y manager de la banda The Muffin Band, que presenta bajo su sello Proyecto MUFFIN.

Juan Cañas

Nace el 9 de febrero de 1976 en Lomas de Zamora en Buenos Aires, Argentina. Licenciado en Pedagogía por la Universidad Complutense de Madrid, ha realizado estudios de Guitarra Clásica, Solfeo y Composición con maestros como José María López de la Osa y Leo Brouwer. A su formación musical se añaden sus estudios de Doblaje en la Escuela P.C. Tauro's de Madrid. Entre 2004 y 2007 participó como actor en el espectáculo *Los mejores sketches* de Monty Python, de las compañías Yllana e Imprebis. Asimismo, ha colaborado como guitarrista, arreglista y compositor en discos, obras teatrales y cortometrajes. Profesor particular de Guitarra desde 1998 combina en la actualidad su ejercicio docente con su formación en guitarra flamenca.

Miguel Magdalena

Nace el 20 de julio en Madrid en 1978. Licenciado en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Complementan su formación, sus estudios de Armonía Moderna, Educación auditiva, Guitarra Clásica y Combo de Jazz con Jacobo Mira Rico, Hebe Onesti, José María López de la Osa o Félix Santos Guindel (Ateneo Jazz de Madrid), y en la Escuela de Música Creativa de Madrid. Además, ha estudiado la relación entre flamenco y armonía moderna junto al maestro Víctor Monge "Serranito". En relación a su experiencia profesional, ha formado parte de diversos conjuntos, grabaciones, obras de teatro y cortometrajes como guitarrista y compositor. En la actualidad, es profesor de Guitarra Clásica y Moderna, Armonía y Lenguaje Musical, actividad que compagina con su profesión de coproducción y dirección musical de la banda The Muffin Band, que presenta bajo su sello Proyecto MUFFIN.

Álvaro Tato

Nace el 6 de diciembre de 1978 en Madrid. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, ha realizado cursos de Doctorado en Teatro Español con el catedrático de Teatro Español y director del Instituto del Teatro de Madrid, Javier Huerta Calvo. Asimismo, ha ampliado su formación con estudios de Dirección de Escena en la RESAD, donde fue discípulo de Ignacio Amestoy, Juan Mayorga y Helena Pimenta, actual directora de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, entre otros. Poeta, dramaturgo y actor, ejerce también como docente en el Máster en Creación Teatral de la Universidad Carlos III de Madrid –dirigido por Juan Mayorga–, en el recién aprobado Título Propio de Especialista "Teatro contemporáneo/actual: teoría y práctica" de la Universidad Complutense de Madrid y en la Academia del Verso de Alcalá de Henares. Asimismo, imparte clases de Poesía y Dramaturgia en diversos centros educativos y colabora con el programa *No es un día cualquiera* (RNE) presentado por Pepa Bueno.

En lo que a su creación literaria respecta, presenta una notable producción compuesta por *Zarzas coplas flamencas reunidas*, *Gira*, *Cara máscara*, *Libro de Uroboros* y *Hexateuco*.

En lo que se refiere estrictamente a su labor como dramaturgo, ha escrito *Ojos de agua* con Charo López y dirigido por Yayo Cáceres en 2014, *El intérprete* con Asier Etxeandía en 2013, piezas para Microteatro Madrid y Micro Theatre Miami (*Los asesinos* dirigido por Chos Corzo en 2010), *Sexo 10.0* y *Dos Claves* también bajo la dirección de Chos Corzo en 2012 y 2013 respectivamente, así como textos, dramaturgias, adaptaciones y letras para diversos montajes, entre ellos *Tres ríos* (dirigido por Sikta Devi y Álvaro Tato en 2004) o *Restauración* (bajo la dirección de Soledad Gallardo; baile y danza contemporánea en 2006). Además, es el responsable de la versión de *El alcalde de Zalamea* (Compañía Nacional de Teatro Clásico dirigida por Helena Pimenta) por la que fue nominado como finalista a los Premios Max.

Daniel Rovalher

Nace el 17 de noviembre de 1979 en Madrid. Licenciado en Geografía por la Universidad Complutense de Madrid, ha cursado estudios de Interpretación en la Escuela Bululú 2120 (dirigida por Antonio Malonda), Música y Canto con Pedro

Azpiri, Teatro de Calle con el Teatro estable de Cáceres y un Taller de Teatro con Francisco Carrillo.

Respecto a su carrera interpretativa, ha participado en numerosos espectáculos (entre ellos *Yerma* de Federico García Lorca dirigido por Juan Bayona), cortometrajes y spots publicitarios. Desde el año 1997 participa como actor en el montaje *El Motín de Aranjuez* bajo la dirección de Francisco Carrillo. También ha ejercido funciones de dirección en el espectáculo de calle *Guerramorfosis* (fiestas de *El Motín de Aranjuez* en 2007).

En lo que se refiere a su carrera musical, durante los últimos 15 años, ha sido compositor, vocalista e instrumentista en diversos conjuntos y montajes teatrales en Aranjuez y Madrid. Desde 2014 se halla involucrado en su propio proyecto musical como cantautor, ROVALHER con un estilo muy cercano al pop de autor. En mayo de 2016 ha publicado su primer EP *Versos al traste* al que acompaña una gira nacional que comenzó en 2015.

Memoria de ronlaleros

Fueron miembros de Ron Lalá: Christian Garma (1996 a 1997), Rodrigo Díaz (1996 a 2003) y Florencia Saraví (2005 a 2011).

En cuanto a sus numerosos colaboradores: Emilia Yagüe (distribución), María Díaz (prensa), Martín Vaamonde (producción), Miguel Ángel Camacho (diseño iluminación), Tatiana de Sarabia (vestuario), Arantxa de Sarabia (vestuario *Folia* y *En un lugar del Quijote*), David Ruiz (fotografías, audiovisuales y diseño), Iñaki Sarriguarte (marketing y ventas *Folia* y *TIME al tiempo*), Mundo (realización elementos escenográficos *Folia*), Cornejo (cesión vestuario *Folia* y *TIME al tiempo*), Julieta Soria (Guía Didáctica *Folia*), Norberto Ramos del Val (Norberfilms; vídeos *Folia* y *Mi misterio del interior*), Begoña García (producción *TIME al tiempo*), Eduardo Espina (diseño de iluminación *Mundo y final* y *Mi misterio del interior*), Ikerne Jiménez (vestuario *Mundo y final*), Mario Martín (fotografías *Mundo y final*), Lupiluci (diseño gráfico *Mundo y final*), Bengoa Vázquez (vestuario *Mi misterio del interior*), Jesús Sanjurjo (escenografía *Mi misterio del interior*), Julio Moya (fotografías *Mi misterio del interior*), Ángelus Imagen Digital (fotografías *Mi misterio del interior*), Rocío Arce (diseño web *Mi misterio*, *Mundo y final*, *TIME al tiempo*, y vestuario *Limón*), Leandro Fest (distribución *Si dentro de un limón...*), Javier Mendoza Band (canción final *off* de

los espectáculos de Ron Lalá), CELCIT España, Ana Marín (distribución *¡Shhh La amenaza del Rey del Silencio*).

Entre los actores o músicos que han colaborado con la compañía: Fran García, David Ávila, Alba Banegas, Daniel Gallardo, Diego Morales, Iván Mínguez, Mario Quiñones, Borja Mariño, Ricardo Reguera, Pablo Tato.

Técnicos de Ron Lalá: Diego Domínguez, Eduardo Gandulfo, Rodrigo Alonso, José Gamó, Kiko García, Roberto Lorenzo, Daniel Martínez “Daniel Capirolo”, Sergio Torres, Álvaro “Pirri”, Enrique G. Kolormann.

Cronología

2016 Estreno *Cervantina* (coproducción Compañía Nacional de Teatro Clásico).

2015 Gira nacional e internacional *En un lugar del Quijote* (Estados Unidos, Alemania, Serbia, Bulgaria). Premio del Público Festival Olmedo Clásico y Premio del Público Festival de Cartaya.

2014 Estreno *Ojos de agua* (coproducción con Emilia Yagüe Producciones, Seda Producciones, Galo Film). Gira nacional e internacional *En un lugar del Quijote* (Reino Unido). Premio del Público Festival Ribadavia y Premio del Público Teatro Rojas (Toledo)

2013 Estreno *En un lugar del Quijote* (coproducción Compañía Nacional de Teatro Clásico).

Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía), Premios Max 2013 Mejor Empresa/Producción Privada de Artes Escénicas; Premio del Público Festival Olmedo Clásico, Premio del Público FIOT, Finalista Premio Max Mejor Musical 2013; Finalista Premio de Teatro Valle-Inclán. Gira por España, Miami (Estados Unidos), Nicaragua y Honduras. Temporada en Teatre Poliorama (Barcelona).

2012 Estreno de *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)* en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares; temporada en Teatros del Canal de Madrid y gira nacional. Edición del libro *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)* por el Instituto del Teatro de Madrid.

Temporada *TIME al tiempo* en el Teatro Alfil (Madrid).

- 2011 Estreno de *TIME al tiempo*, temporada en el Teatro Alfil (Madrid) y Teatre Flumen (Valencia) y gira por España. Premio al Mejor Director para Yayo Cáceres, Premio del Público y Mención Especial del Jurado en Certamen de Teatro Gamacha (La Rioja).
- 2010 Estreno del concierto *Ron Lalá Directo* en el Teatro Gran Vía de Madrid. Temporada de Mundo y final en el Teatro Alcázar de Madrid.
- 2009 *Mundo y final*, finalista Premio Max Espectáculo Revelación 2009. Publicación del libro disco del espectáculo (Ñaque Editora).
- 2008 Estreno *Mundo y final*. Gira *Mi misterio del interior*. Gira *Mundo y final* por España y América (Paraguay, Chile, Perú, República Dominicana).
- 2007 Gira de *Mi misterio del interior* por toda España, Chile y Argentina. Tercera temporada en el Teatro Alfil de Madrid y temporada en el Teatro del Mercado de Zaragoza. Espectáculo finalista del Premio de Teatro Mayte 2006.
- 2006 Dos temporadas de *Mi misterio del interior* en el Teatro Alfil de Madrid y gira por toda España.
- 2005 Preestreno de *Mi misterio del interior* en el Teatro Alfil de Madrid.
- 2004 Primer premio en el VII Certamen de Teatro de Arnedo (La Rioja) y en el Festival de Teatro Radio City (Valencia). Temporada de *Si dentro de un limón metes un gorrión el limón vuela* en la sala Ítaca de Madrid.
- 2003 Primer premio en el Certamen de Teatro Queen de Madrid.
- 2002 Estreno de *Si dentro de un limón metes un gorrión el limón vuela*, en la sala Triángulo de Madrid. Temporada de *¡Shh! La amenaza del Rey del Silencio* en la misma sala.
- 1997-2001 Actuaciones en cafés teatro, salas de conciertos, universidades, centros educativos, etc. Ciclo estable (1998-2000) en el Café Libertad 8 de Madrid, el último domingo de cada mes.
- 1996 Fundación de Ron Lalá.

ANEXO II : ANTECEDENTES

Mundo y final

Ron Lalá

Yayo Cáceres, Juan Cañas, Iñigo Echevarría, Miguel Magdalena, Flor Saraví, Álvaro Tato

Todos los derechos reservados. Copyright de los autores, 2008

LUZ

Foco a HOMBRE de rodillas.

HOMBRE:

Oh tú, ser que me ilumina
entre tanta oscuridad,
pues esta noche es verdad
que todo marcha a la ruina,
mientras el mundo termina
y espero el fin a tu lado
te suplico arrodillado:
di tu nombre verdadero.

VOZ OFF:

Ya te he dicho que no quiero
porque estoy muy ocupado.

Se apaga el foco y se enciende otro. El HOMBRE va hacia la luz y se arrodilla.

HOMBRE:

De ti ya nada me asombra,
y es parte de tus costumbres
que unas veces nos deslumbres
y otras nos dejes en sombra.
Pero ¿qué nombre te nombra,
mortal o divino ser?
Déjate reconocer
y dime cuál es tu nombre.

VOZ OFF:

No le des más vueltas, hombre,
que tengo cosas que hacer.

Se apaga el foco y se enciende otro. El HOMBRE va hacia la luz y se arrodilla.

HOMBRE:

Hijo de hombres y mujeres,
débil, pobre y vil mortal,

sigo tu luz natural
igual que los demás seres.
No pido que nos liberes
bajo la luz que conduces;
aquí, postrado de bruces,
sólo pregunto quién eres.

VOZ OFF:
Pues ya que saberlo quieres
soy tu técnico de luces.

ORDENADOR PERSONAL (INTRODUCCIÓN)

NIÑO entra en su casa. A MADRE/CRIADA.

NIÑO: Mamá, llévame al Parque de Destrucciones.

MADRE/CRIADA: Anda, niño, calla y abrígate, que está todo lleno de cadáveres y dan mucho frío. Y no enciendas el cacharro ese que engancha.

Pasa ABUELO/MÉDICO con cazamariposas.

NIÑO: Yayo, llévame al Parque de Destrucciones.

ABUELO/MÉDICO: Mira qué langostinos he cazado por la ventana. Me los voy a tomar con un vasito de sangría. No enciendas el cacharro ese, que engancha.

Se va ABUELO/MÉDICO. MENSAJERO a PADRE/GENERAL.

NIÑO: Papá, llévame al Parque de Destrucciones.

PADRE/GENERAL: ¿Pero no ves que estoy pensando en el significado de Defeco en la divinidad? Anda, vete a la cama y no enciendas el cacharro ése, que engancha.

NIÑO enciende el ordenador. Música Rey en versión videojuego.

MÚSICO/ORDENADOR PERSONAL: Game Over.

MÚSICOS:

Viva el Rey, gloria al Rey, viva el Rey Mundial,
el Monarca Universal.

El planeta se inclina al verle pasar
por su valentía colosal.

Viva el Rey, gloria al Rey, viva el Rey Mundial,
nos ponemos a sus pies.

El planeta se inclina al verle pasar
por lo valiente que es.

NIÑO saca reloj de arena. La habitación se convierte en el palacio.

ORDENADOR PERSONAL

REY DEL MUNDO en camisa de dormir.

REY:

Ya se inicia un nuevo día.
Sale el sol, disco compacto
que me reinstala en el acto
mi nobleza y gallardía.
No sé bien qué día es hoy,
pero ¿qué le importa al Rey?
Yo soy Rey y soy la Ley
por donde quiera que voy.
¿Aún desnuda mi frente?
¡Ah del palacio!

Entra ORDENADOR PERSONAL.

OP:

Señor...

REY:

¿Quién eres?

OP:

Un servidor,
su más humilde asistente.

REY:

Tráeme pues trono y corona
y los demás accesorios
para ser un rey notorio
y adecentar mi persona.

OP:

Tardo menos de un segundo. (Vase.)

REY:

Esperaré de buen grado.
(A los MÚSICOS)
Pulsad vihuela y teclado,
que lo manda el Rey del Mundo.

MÚSICOS: (Cantan.)

Viva el Rey, gloria al Rey, viva el Rey Mundial,
el Monarca Universal.
El planeta se inclina al verle pasar
por su valentía colosal.

Viva el Rey, gloria al Rey, viva el Rey Mundial,
nos ponemos a sus pies.
El planeta se inclina al verle pasar
por lo valiente que es.

OP: (*Entra cargado de ropa, asustando al REY.*)

Mi señor, traigo cargadas
todas las aplicaciones.

REY:

Cíñeme pues los calzones.
Después instala mi espada.
Ahora la capa holgada
y la corona en la frente.

OP: (*Inclinando la corona.*)

¿La preferís de este modo?

REY:

Queda mejor. Excel ente.
En adelante, asistente,
has de seleccionar todo.
Pues es menester del pecho
tapar esta fea mancha,
instala la banda ancha
y pulsa botón derecho.

OP:

Mi majestad, ya está hecho.

REY:

Vete pues a mi escritorio
y tráeme Mis Documentos.
Leyes, listas y recuentos
hacen al Rey más notorio.

OP:

No tardo más que un momento. (*Vase.*)

REY:

Me gusta el nuevo criado,
asistente operativo,
eficaz con el archivo,
diligente y aseado,
y sus virtudes corona
con su obediencia leal.
¡Y cómo ordena el zagal!
Pues ordena mi persona
le daré un nombre especial;
a ver si esto le impresiona:
¡ordenador personal!

Entra ORDENADOR PERSONAL.

OP:

Mi Majestad, a sus pies.

REY:

¡Qué premura, vive Dios!

OP:

Hay nuevas.

REY:

Decídlas, pues.

OP:

Un mensaje para vos.

REY:

Llévalo al buzón de entrada.

OP:

¿No parecerá incorrecto?

Tráelo en mano una criada.

REY:

Pues dale acceso directo.

Entra CRIADA con velo y carta.

CRIADA:

Quedo a sus plantas, Alt Eza.

REY:

Vaya, vaya, vaya, vaya.

¿Por qué tras una pantalla
se esconde tanta belleza?

CRIADA:

Por protegerme del sol,
ese magno disco duro,
y mantener mi honor puro
suprimiendo alto control.

REY:

¿Quién os manda?

CRIADA:

Mi señora.

REY:

¿Qué portáis?

CRIADA:

Este mensaje.

REY:

Transferídselo a mi paje,
que quiero escucharlo ahora.

CRIADA da la carta a OP.

OP:

Se trata de una poesía.

REY:

¿Y la rúbrica se lee?

OP:

La firma JPG.

REY:

¡Jimena Pérez García!

OP:

¿Quién es Jimena, señor?

REY:

Ella es mi usuaria y mi dueña,
mi santa y mi contraseña.

Léela presto, ordenador.

OP: (*Lee.*)

“Eliminad mi nombre y mi contacto,
borrad mi imagen ya del corazón.
Suprimo nuestro vínculo en el acto,
pues entre vos y yo no hay conexión.
Mi amor se apaga con dolor profundo.
Quedad con Dios, oh Rey del Fin del Mundo.”

Firmado: JPG.

REY:

Esta carta es una treta.
Abre una nueva carpeta,
que yo le responderé.

OP saca pluma y papel y copia al dictado del REY.

“Querida doña Jimena,
no lloréis ni tengáis pena,
pues yo todavía quiero
insertaros el puntero...”

OP:

Un momento, Majestad.
Le sugiero más recato.

REY:

¿Puedes cambiar el formato?

OP:

Escribid vos, y escuchad.

“Pues la memoria tengo por vos llena
y no tengo memoria suficiente,
cómo olvidar que está, doña Jimena,
impresa vuestra imagen en mi frente.
Por eso el Rey del Mundo os dice en verso
que sois la Emperatriz del Universo.”

Firmad vos y punto.

REY:

Con
una equis basta, ¿ves?

OP:

Poned otro punto.

REY:

¿Es
suficiente conclusión?

OP:

Perfecto.

REY:

Presto enviad
este correo a mi dama.
(Mañana estaré en su cama.)

CRIADA:

Muchas gracias, Majestad.

REY:

Dejadme en los dedos daros
este beso digital.
Mi ordenador personal
se prestará a acompañaros.

MÚSICOS: *(Cantan.)*

Viva el Rey, gloria al Rey, viva el Rey Mundial,
el Monarca Universal.
El planeta se inclina al verle pasar
por su valentía colosal.

Viva el Rey, gloria al Rey, viva el Rey Mundial
es gallardo en el amor.
A las damas conquista con su mirar,
es un galán sin temor.

OP: *(Entra asustando al REY.)*

Mi señor, os pide audiencia
el Médico de palacio.

REY:

¡Uh! ¿Ése? Ve... mas ve despacio.

OP:

Dice que hay una emergencia.

REY:

Entonces algo va mal.
Dale acceso, servidor.

Entra MÉDICO con bastón y jaula.

OP:

Pasad.

MÉDICO:

Alteza.

REY:

Doctor,
no os quedéis en el portal.

MÉDICO:

Señor, cueste lo que cueste
hay que actuar.

REY:

¿Qué ha pasado?

MÉDICO:

Traigo un ratón infectado
con el virus de la peste.

REY:

¡Atrás, mago nigromántico!

MÉDICO:

Calmaos, pues no tiene hambre
y rodeado de alambre
es un ratón inalámbrico.

Lo encontré junto al canal

Del Río Real, que es
donde hay agua y hay PC's.

REY:

¿Dónde nació el animal?

MÉDICO:

Nació en los estercoleros,
llegó hasta el río por sed,
y pudo infectar la Red
de nuestros barcos pesqueros.

REY:

¿Por un maldito ratón
perecerá todo el mundo?
Tomemos en un segundo
una alta resolución:

secad el río y matad
a PCs y pescadores,
y seguid con los doctores...

OP:

Un momento, Majestad.

¿Permitís mi sugerencia?

REY:

Adelante, ordenador.

OP: (*Saca una manzana.*)

Aquí os muestro, buen doctor,
un prodigio de la ciencia.

MÉDICO: (*La muerde.*)

Vaya manzana más óptima,
como hecha por un artista.

OP:

Hasta mejora la vista,
pues produce sidra óptica.

Y tiene otras propiedades. (*Le arrebató el bastón.*)

¿Cojeáis?

MÉDICO:

Ya no, en verdad.

OP:

Extrae con seguridad
los virus y enfermedades.

Haced un zoom de manzana,
empapad este punzón
y pinchad en el ratón;
será antivirus mañana.

MÉDICO:

Lo haré tal y como cuentas.

Punzón, manzana y ratón;
mi fiel y viejo bastón
es mi barra de herramientas.

Adiós y gracias, señor,
salvador de los humanos. (*Vase.*)

REY:

Hasta siempre, Matasanos.

Acércate, servidor.

¿Tienes más?

OP:

Varias arrobas,

y diez manzanos en flor.

REY:

¡Nunca volveré al doctor!

Trovador, ¿por qué no trovas?

MÚSICOS: *(Cantan.)*

Viva el Rey, gloria al Rey, viva el Rey Mundial,
el Monarca Universal.

El planeta se inclina al verle pasar
por su valentía colosal.

Viva el Rey, gloria al Rey, viva el Rey Mundial,
nuestro bravo salvador,
nuestro lema de hierro será inmortal:
fuerza, coraje y valor.

Ruido de cascos. Susto del REY.

OP:

Majestad, viene un jinete
que a los guardias hace ascos.

REY:

Ya lo escucho por los cascos.

Ten preparado el florete.

GENERAL: *(Al paño.)*

¡Dadme acceso, hijos de perra!

REY:

Es la voz del General
del Ejército Real.

Entra el GENERAL.

GENERAL:

Majestad.

REY:

Pasad. ¿Hay guerra?

GENERAL:

Vengo a galope tendido
desde la playa del norte,
a cien leguas de la corte.

REY:

Informad, ¿qué ha sucedido?

GENERAL:

Señor, no me faltan ganas
de hablaros, pero en secreto.

REY:

Mi ordenador es discreto.

(A OP) Cierra todas las ventanas.

GENERAL:

Un ejército escocés
trama planes contra vos.
Lo lidera Mc Intosh;
afirma que el Rey él es,
y lo acompañan tres nobles
que al mundo llenan de miedo:
Walter, Wilson y Wilfredo.

REY,OP:

¡Las fieras Tres Uves Dobles!

GENERAL:

Hacen viudas y hacen muertos
dondequiera que cabalgan,
y las tropas que descargan
las instalan en los puertos.
Famosa por su crueldad

la flota del estratega
hacia esta costa navega
a alta velocidad.

Mirad si es fiera y pagana
la flota que al Rey se rifa
que la Punta de Tarifa
transformó en Tarifa plana.

REY:

Tengo un plan. Ordenador,
Mientras me meto en la cama
tú configura un programa
de defensa ante el traidor.

OP: (*Desenvainando.*)

Aguardad por un instante
o moriremos los dos.

Su enemigo Mc Intosh
es el que tiene delante.

GENERAL: (*Desenvainando.*)

¿Cómo lo sabes, truhán?

REY:

¿Mi General me traiciona?

OP:

Lo sé por esa corona
que cuelga de su gabán.

GENERAL: (*Poniéndose su corona.*)

¡Yo soy el Rey verdadero!

REY:

¡Dale muerte al falso Rey,
que además de falso es gay!

GENERAL:

¡Mátalo!

REY:

¡Mata al Bill Gay!

GENERAL, REY:

¡Pínchalo con el puntero!

REY:

Es el Rey quien te lo ordena.

GENERAL:

¡Soy el Rey!

REY:

¡El Rey soy yo!

GERNERAL:

¡Que no es él!

REY:

¡Que sí!

GENERAL:

¡Que no!

OP:

¡Que pare el reloj de arena!

REY y GENERAL se congelan.

Pues ordena mi señor

matar al Rey de igual suerte

que el Rey ordena dar muerte

a mi señor... ¡Por favor!

Darme muerte es lo mejor. (*Hace ademán de degollarse.*)

REY:

Ordenador, te prohíbo

que te pinches cual ratón.

OP:

Pues dejaré de estar vivo

quedándome en suspensión.

OP tira el florete, saca una soga y sube a un banco.

REY:

¡Detente! Sin ti, ¿qué haré?

¿Quién hay que te Emule? ¡Di!

Youtube un reino y, sin ti,

¿de qué módem viviré?

OP:

Mi Majestad, no lo sé.

Ya da igual todo lo cable.

Yo parto con mi señora,
que del reino era contable,
y está computando ahora
si el Paraíso es rentable.

¡Allá voy, Computadora!

Adiós, mundo com.

OP se ahorca. NEUTROS van quitándole ropa al REY hasta dejarlo en camión.

REY:

No puede ser. ¿Qué ha pasado?

¿Doy crédito a mis sentidos?

Todo se ha desvanecido.

Mi ordenador se ha colgado.

Se está borrando el palacio,
el médico y la criada,

y mi enemigo y mi amada
también se borran despacio.

Ya no hay quien pueda ordenar

y ahora, al desconectar

su cuerpo del alma mía

no es posible reiniciar

ni el dolor ni la alegría.

Si el mundo que yo tenía,

era este mundo virtual

donde ni el Rey es real,

por mí que se apague el día.

ORDENADOR:

Game over.

ANEXO III: *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)*

SIGLO DE ORO, SIGLO DE AHORA

(Folía)

Ron Lalá

FICHA ARTÍSTICA Y TÉCNICA

Ron Lalá son:

Juan Cañas
Íñigo Echevarría
Miguel Magdalena «Perilla de la Villa»
Daniel Rovalher «Boli»
Álvaro Tato

Dirección: Yayo Cáceres

Textos originales, composición musical y arreglos: Ron Lalá.

Versificación: Álvaro Tato.

Dirección musical: Miguel Magdalena.

Iluminación: Miguel A. Camacho.

Diseño de vestuario: Tatiana de Sarabia.

Producción de vestuario: Arantxa de Sarabia y Tatiana de Sarabia.

Realización de vestuario: Taller Alejandro Jaén.

Realización de mundo y tarimas: Mundo.

Escenografía: Ron Lalá.

Fotografías y diseño gráfico: David Ruiz.

Producción ejecutiva: Martín Vaamonde.

Prensa: María Díaz.

Distribución: Emilia Yagüe, S. L. U.

Producción: Ron Lalá.

Agradecimientos a Alberto Huici, José de La Sed Teatro, Katu Beltz, Kulunka Teatro, Leo Tortul.

Guía didáctica del espectáculo: Julieta Soria.

Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía) fue estrenada el 21 de junio de 2012 en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares, dentro del XII Festival «Clásicos en Alcalá».

Produce:

LOGO RON LALÁ

Colabora:

TODOS LOS LOGOS + LOGO NORBERFILMS

ENTREMÉS DE LOS AUTORES

LICENCIADO.

Inmensa fue la excelencia
de la cultura barroca,
medio cuerda y medio loca
entre razón y demencia:
Galileo amó la ciencia,
Velázquez soñó pinturas
y Bach silbó partituras
mientras pensaba Descartes...
en todas las nobles artes
nacieron grandes figuras.

Y en cuanto a literatura
es difícil escoger:
Calderón, Lope, Molière,
Marlowe, Góngora... ¡qué pura
la fuente de esta cultura!
Mas de todos los autores
sin duda los dos mejores
murieron el mismo día
con barroca alevosía.
Vamos a verlo, señores.

(Inicia mutis.)

Antes de marcharme al trote
permitan que un papel pida,
pues la ilusión de mi vida
es hacer de don Quijote.

(Vase. Sale CERVANTES y escribe. Sale un CRIADO.)

CRIADO.

Mi señor.

CERVANTES.

Un momento.

CRIADO.

Ya he encendido el brasero en su aposento.
¿Es que no descansáis?

CERVANTES.

Déjame escribir... ¡ay!

CRIADO. Qué duelo y qué quebranto,
 otra vez esta herida de Lepanto.
 ¿Llamo al galeno?
 CERVANTES. ¡Sal!
 Deja de distraerme, voto a tal,
 que estoy por escribir mi obra maestra.
 CRIADO. Vaya pluma la vuestra.
 CERVANTES. Si dejas, sabandija, que trabaje
 inventar a mi eterno personaje
 por fin conseguiré.
 CRIADO. Tomad, señor, al menos un café.
 CERVANTES. ¿Ese oscuro brebaje
 que traje desde Argel en aquel viaje?
 Dámelo y ve con Dios.
 CRIADO. La taza es para vos.
 CERVANTES. Quiero quedarme solo ante el papel.
 CRIADO. Que paséis buena noche, don Miguel.

(Vase.)

CERVANTES. Con un lacayo así no hay quien escriba.
 A ver... ¿por dónde iba?

(Sale HAMLET.)

HAMLET. *Ser o no ser, he ahí el dilema.*
 CERVANTES. Tengo una corrección;
 en lugar de *dilema* di *cuestión*.
 HAMLET. *Ser o no ser, he ahí la cuestión.*
 CERVANTES. Espera un poco, príncipe danés;
 en vez de *he ahí* di *esa es*.
 HAMLET. *Ser o no ser, esa es la cuestión.*
 ¿Puedo seguir, Cervantes?
 CERVANTES. Volvamos un momento adonde antes.
 HAMLET. *Ser o no ser, he ahí el dilema.*
 CERVANTES. *Cuestión.*
 HAMLET. *Ser o no ser, he ahí la cuestión.*
 CERVANTES. *Esa es.*
 HAMLET. *Ser o no ser, esa es la cuestión.*
 CERVANTES. Oh, príncipe, detente;
 escucho interferencias en mi mente.

(Sale SHAKESPEARE y escribe. Vuelve el CRIADO.)

CRIADO. Mi señor.
 SHAKESPEARE. Un minuto.
 CRIADO. Ya está listo el brasero.
 SHAKESPEARE. Calla, puto.
 CRIADO. ¿No descansáis, *milord*, ni un día al mes?
 SHAKESPEARE. Por algo soy inglés.

Déjame solo, paje,
que me estoy inventando un personaje:
un hidalgo español
que arrastra su locura bajo el sol
de un lugar de La Mancha.
CRIADO. ¿Y si le hago unos huevos a la plancha?
SHAKESPEARE. Bribón, esfúmate.
CRIADO. ¿Quizá un poco de té?
SHAKESPEARE. Dame la taza y vete.
CRIADO. ¿Me iré sin un billete?
SHAKESPEARE. ¡Ni media libra, rata!
En esta gran nación sólo hay piratas:
o robas o te exilian.
CRIADO. Que paséis buena noche, mister William.

(Vase.)

SHAKESPEARE. Qué molesto criado.
Mas... ¿dónde nos habíamos quedado?

(Sale DON QUIJOTE.)

DON QUIJOTE. *La libertad, Sancho Panza, es uno de los más preciados dones...*
SHAKESPEARE. Hidalgo, yo te pido
que no digas de Sancho el apellido.
DON QUIJOTE. *La libertad, Sancho, es uno de los más preciados dones...*
SHAKESPEARE. Caballero ingenioso,
en lugar de *preciados* di *preciosos*.
DON QUIJOTE. *La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones
que a los hombres dieron los cielos.*
¿Ya se ha quedado Shakespeare satisfecho?
SHAKESPEARE,
CERVANTES. Vuelve hacia atrás un trecho.

(HAMLET y DON QUIJOTE *hablan a la vez.*)

HAMLET. *Ser o no ser, esa es la cuestión. ¿Qué es más noble para
el alma, sufrir los golpes y las flechas de la injusta fortuna o
tomar las armas contra un mar de adversidades y
oponiéndose a ella encontrar el fin? Morir, dormir, dormir...
tal vez soñar.*

DON QUIJOTE. *La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones
que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden
igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar
encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y
debe aventurar la vida.*

SHAKESPEARE,
CERVANTES. ¡Esta será mi ruina,

SHAKESPEARE. a ver si acaba el otro literato.
Voy a dejar la pluma
a ver si ese grafómano se esfuma.

CERVANTES ,
SHAKESPEARE. Aunque el asunto tiene buena pinta:
si sigue así se va a quedar sin tinta.

(Quedan muertos.)

CRIADO. Señor. Señor. ¡Señor!
Ya.

HAMLET. ¿Seguro?

CRIADO. Lo juro por mi honor,
es mortal el brebaje.

DON QUIJOTE. Termina tu trabajo, noble paje.

HAMLET. Cambia los manuscritos,
cada cual con su artista favorito.

(El CRIADO cambia los manuscritos.)

CRIADO. Desde este mismo instante
Hamlet lo escribió Shakespeare y el *Quijote* Cervantes.

DON QUIJOTE. Ahora somos libres e inmortales
como estos carcamales.

HAMLET. Se acabaron por fin las correcciones
de este par de gruñones
y cada cual se ha ido
con su autor preferido.

DON QUIJOTE. Soy cervantino y tú eres shakespiriano.

HAMLET. Pues hasta siempre, hermano.

DON QUIJOTE. ¿Qué día es hoy, danés?

HAMLET. Creo que veintitrés.

DON QUIJOTE. ¿Mas de qué mes?

HAMLET. De abril.

DON QUIJOTE. El día que murió Miguel.

HAMLET. Y Will.

CRIADO. Me puedo equivocar, mas yo calibro
que este día será el Día del Libro.

(Se van, cada uno repitiendo su monólogo.

El CRIADO lee en su libro el comienzo del entremés siguiente.)

ENTREMÉS DEL ECO, ECO

LICENCIADO.

José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, página 69:
La economía en crisis, los trastornos monetarios, la inseguridad del crédito, la vigorización de la propiedad señorial y el empobrecimiento de las masas crean un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal del siglo XVII que son la base del Barroco. ¿Les suena?

Crisis del planeta,
golpe financiero,
bien para el banquero,
mal para el poeta.

*Al loro, señor,
al loro, señora,
¿Siglo de Oro
o siglo de ahora?*

Hoy igual que antes
malos dirigentes,
poca buena gente,
muy buenos mangantes.

*Al loro, señor,
al loro, señora,
¿Siglo de Oro
o siglo de ahora?*

Sin oro y sin plata
hombres y mujeres
por la plata mueren,

por el oro matan.

*Al loro, señor,
al oro, señora,
¿Siglo de Oro
o siglo de ahora?*

Si vienes de fuera
hay malas noticias:
pequeña justicia
y enormes fronteras.

*Al loro, señor,
al loro, señora,
¿Siglo de Oro
o siglo de ahora?*

Nuestra piel de toro
es un escenario
donde hace el erario
mutis por el foro.

*Al loro, señor,
al loro, señora,
¿Siglo de Oro
o siglo de ahora?*

Un imperio cae,
otro se levanta
y aquel que lo canta
paga diezmo a SGAE.

*Al loro, señor,
al loro, señora,
¿Siglo de Oro
o siglo de ahora?*

¿Les suena? Pasemos a otra escena.

(Sale una DAMA y su MADRE. Sale un VENDEDOR pregonando.)

- VENDEDOR. A la rica castaña,
al rico bizcocho,
a la rica avellana,
al rico chocho.
- LICENCIADO. Nota al pie. *Chocho*, altramuz, legumbre de consumo frecuente en la España del Siglo de Oro.
- VENDEDOR. Vendo limas
y chirimoyas,
vendo capones
y vendo pollas.
- LICENCIADO. Nota al pie. *Polla*, forma de denominar al pollo en la España del Siglo de Oro.
- VENDEDOR. Vendo churros, vendo porras,
acércate y no te corras.
- LICENCIADO. Nota al pie. *Correrse* significa avergonzarse en la España del Siglo de Oro.

(Vase la MADRE. Sale un CABALLERO.)

CABALLERO. Venid, vendedor honrado,
acercaos, que hablar os quiero.

VENDEDOR. Lo lamento, caballero,
no doy género al fiado.

CABALLERO. La razón por la que os llamo
no es esa, sino mis males.
¿Queréis ganar diez reales?

VENDEDOR. Mandad y obedezco, amo.

CABALLERO. Hablad por mí a esa mujer
que está en la primera fila.

VENDEDOR. Pero su madre vigila.
¿Cómo me daré a entender?

CABALLERO. Con la excusa de la venta.

VENDEDOR. ¡No es legal!

CABALLERO. Os lo suplico.
Decidle que un hombre rico
por su ojos se atormenta,
que le daré lo que pida,
que mi alma ha vuelto loca,
que por besar esa boca
pongo en sus manos mi vida
y si desea que ladre
como un perro ladraré.
Date prisa, vamos, ve,
que está por volver su madre.

VENDEDOR. A por ella voy.

CABALLERO. ¡Detente!
Dale este pañuelo en prenda,
no vaya a ser que se ofenda
si no le envío un presente.

VENDEDOR. A su encuentro voy, pues.

CABALLERO. ¡Alto!
Llévale también mis joyas
de oro y perlas. ¡Que arda Troya!

LICENCIADO. Aparte.

VENDEDOR. Son de cobre y de cobalto.

LICENCIADO. Fin del aparte.

(El VENDEDOR se acerca a la DAMA.)

VENDEDOR. Si no queréis que de amor mi señor pene...

LICENCIADO. Nota al pie. *Pene*, tercera persona de singular del presente
de subjuntivo del verbo *penar*.

VENDEDOR. ...aceptad estas joyas y un pañuelo.

(Vuelve la MADRE y el VENDEDOR se retira.)

MADRE. ¿Y estas joyas? ¿Y el pañuelo?
¿Ya te has vuelto a gastar la paga del abuelo?

LICENCIADO. Aparte.
MADRE. Qué boba me ha salido, pobre hija,
en vez de machos busca baratijas.

LICENCIADO. Fin del aparte.
MADRE. Vamos a casa ya, niña mía,
antes de que concluya la folía,
pues sátiros vestidos de galán
del bullicio final se servirán;

los donjuanes de hoy día
se esconden en comedias y folías.
Si de teatro te hablan con empaque
te acabarán quitando el miriñaque.
Si recitando a Lope te hacen guiños
volverás a tu palco sin corpiño.
Quien pisa este corral
paga la entrada y vende la moral,
mas tampoco es mentira
que a tal Don Juan tamaña doña Elvira.
Por eso tú, inocente,
guárdate de la gente
que al teatro le llama alta cultura:
lo que hay es caradura.
Sólo frena al Diablo la censura,
madres e inquisidores
que impiden que te juntes con actores.
¡Y al cielo, por mi fe, no llegarán!
LICENCIADO. Nota al pie. En el Siglo de Oro estaba prohibido que
actores y actrices tuvieran sepultura en suelo sagrado; por
ello eran enterrados a las afueras de las poblaciones.
MADRE. El teatro es la casa de Satán.
Vamos a darle coba al sacristán.

(*Vanse.*)

CABALLERO. ¿Me quiere o no? ¿Le doy pena o se alegra?
VENDEDOR. Tan sólo habló vuestra futura suegra.
CABALLERO. Pero... ¿aceptó mi dama los regalos?
VENDEDOR. Aceptolos, pues no hay regalo malo.
CABALLERO. ¡Albricias! ¿Y ahora qué?
VENDEDOR. Escríbidle.
CABALLERO. Eso no.
VENDEDOR. ¿Por qué?
CABALLERO. Porque no sé.
VENDEDOR. ¡Afortunado aquel que ama y escribe!
CABALLERO. Por diez reales más os llevo a donde vive.
VENDEDOR. Toma veinte, bribón.

VENDEDOR. Iremos esta noche a su balcón
y así podréis hablarle tras la reja
cuando duerma la vieja.

(Al técnico.)

Oh, buen técnico de luces,
haz la noche con tus mañas
y te doy diez altramuces
y después pago unas cañas.
Demos misterio a la escena;
si enciendes la luna llena
también te pago la cena.
Enciéndeme sólo una,
pues una sola es la luna.
Para crear poesía
pongamos musical broche:
que suene una melodía
y que descienda la noche.
Pues nuestra imaginación
obra grandes maravillas
alzaremos el balcón
con esta modesta silla.
¡Por fin es noche cerrada!
Vamos presto a su morada.

(Sale la DAMA al balcón.)

CABALLERO. Aquí vive.
VENDEDOR. ¡Dios, me ha visto!
Aparta presto el farol.
CABALLERO. ¡Qué belleza, qué arrebol!
VENDEDOR. Me da a mí que éste va listo.
CABALLERO. ¿Qué haré?
VENDEDOR. Cantad a su lado
bellos versos inmortales.
CABALLERO. ¿Mas cuáles?
VENDEDOR. Por cien reales
nos los dirá el licenciado.
CABALLERO. Ten diez.
VENDEDOR. Faltáis al respeto.
CABALLERO. ¿Y por veinte?
VENDEDOR. Dirá prosa.
CABALLERO. ¿Diez más?
VENDEDOR. Se anima la cosa.
CABALLERO. ¿Cuarenta?
VENDEDOR. Dirá un soneto.
CABALLERO. Van cincuenta. ¡Por favor!
Pues setenta.

citando a don Francisco de Quevedo:
*Serán ceniza, mas tendrán sentido,
polvo serán, mas polvo enamorado.*

(El CABALLERO repite los versos que dicta el LICENCIADO.)

CABALLERO. Más poemas, licenciado,
que el balcón sigue apagado.
LICENCIADO. Un son de amor jamás será *perfeto*
sin glosar este anónimo soneto:
*No me mueve, mi Dios, para quererte,
el cielo que me tienes prometido,
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.*

(El CABALLERO repite los versos.)

CABALLERO. Otro poema te pido,
pues la luz no se ha encendido.
LICENCIADO. Para continuar nuestro repaso
citemos al eterno Garcilaso:
*Por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir y por vos muero.*

(El CABALLERO repite los versos.)

LICENCIADO. Prosigamos con esta hermosa empresa
recordando a la gran Santa Teresa:
*Vivo sin vivir en mí
y tan alta vida espero
que muero porque no muero.*

(El CABALLERO repite los versos.)

CABALLERO. No se enciende la luz. ¡Vaya locura!
¿Será que no ha pagado la factura,
será que yo he perdido donosura
o será que vos sois un caradura?
LICENCIADO. Tened paciencia, pimpollo,
no generemos mal rollo.
Para seguir con nuestro palmarés
tenemos que citar al bardo inglés:
*What light through yonder window breaks?
It is the East, and Juliet is the Sun!*

(El CABALLERO canta.)

CABALLERO. *What light through yonder window breaks?
It is the East, and Juliet is the Sun!*

MADRE. Esta misma primavera.
CABALLERO. ¿Cuál es el nombre del afortunado?
MADRE. El sabio don Filólogo Lumbreras.

(Vuelven el LICENCIADO y el VENDEDOR.)

LICENCIADO. Ya está la madre en el lío
mientras disfruto a su hija.
¡Ven corriendo, sabandija!
VENDEDOR. Buen señor, ¿qué hay de lo mío?
CABALLERO. Me siento hueco, triste, bobo, extraño.
Viví por ella y muero por su engaño.
¡Voy corriendo a darme muerte!

(Vase.)

LICENCIADO. Aquí te entrego tu parte.
VENDEDOR. Quedo en paz.
LICENCIADO. Puedes largarte.
VENDEDOR. Menudo golpe de suerte.

(Vase.)

LICENCIADO. Montad la escena siguiente.
¡Más deprisa, comediantes,
que ya el caballero andante
se acerca triste y doliente!

(El LICENCIADO se dirige al público.)

Desde este gran precipicio
se divisa el mar y el cielo;
nuestro amante sin consuelo
busca fin a su suplicio.
Ya escucho su llanto seco
por el camino de cabras;
de sus últimas palabras
nosotros haremos eco.
Un ejemplo les pondré
de cómo el eco se crea:
si yo digo lo que sea,
repitan con fuerza y fe.
Cada frase repetimos...

Eco. *Imos.*
LICENCIADO. ...desde su vocal final...
Eco. *Al.*
LICENCIADO. ...verán cómo nos reímos...
Eco. *Imos.*
LICENCIADO. ...del desenlace fatal.

Eco.

Al.

(Sale el CABALLERO.)

CABALLERO. Ella es ida, ella está ausente,
ella se fue de mi vera.
Era mi única alegría
y su amor toda mi empresa.
Esa cara, esa sonrisa,
esa boca, esa mirada.
Hada, reina, maga, diosa
que de amor me tiene preso.
Ése es todo mi tormento,
la afrenta del licenciado.
Le daré mi vida al viento
desde aquel acantilado.

(Se asoma al precipicio.)

¿Qué he de hacer? ¿Ser o no ser?
¿Marcharme o plantarme firme?

Eco.

Irme.

CABALLERO.

¿Quién sois vos que así me habláis
aunque yo no os he llamado?

Eco.

Hado.

CABALLERO.

¡Sois el Hado! ¡Mi destino!
¿Quién, entonces, es mi dama?

Eco.

Ama.

CABALLERO.

Mi ama, dueña y señora
por quien velo en mi camastro.

Eco.

Astro.

CABALLERO.

¡Mi astro, luna y lucero!
¿A su casa cuándo voy?

Eco.

Hoy.

CABALLERO.

Hado cruel, infausto Hado,
¿qué regalo a la que adoro?

Eco.		Oro.
CABALLERO.	¿Y que haré si soy hidalgo y no tengo oro ni plata?	
Eco.		Ata.
CABALLERO.	¿Cómo atarla si no tengo más cuerdas que mis guitarras?	
Eco.		Arras.
CABALLERO.	¡Con arras de matrimonio! ¡Soy tan feliz, tan dichoso!	
Eco.		Oso.
CABALLERO.	Me da igual que me hagáis burla. ¿Cuándo será mi señora?	
Eco.		Hora.
CABALLERO.	Pero... ¿cuánto tardará en irse con un extraño?	
Eco.		Año.
CABALLERO.	¡Un año! Siento que el monstruo de los celos me destruye.	
Eco.		Huye.
CABALLERO.	Huiré, sí, cruzaré España desde Cádiz a Donostia.	
Eco.		Hostia.
CABALLERO.	¿Vos, grosero, pretendéis manejarme cual muñeco?	
Eco.		Eco.
CABALLERO.	¡Sois el eco! Vive Dios, ¡cómo pude estar tan ciego!	
Eco.		Ego.
CABALLERO.	Si dices que tengo ego diré que eres inhumano.	
Eco.		Ano.
CABALLERO.	Si otra vez me llamáis... eso, os piso como un gusano.	
Eco.		Ano.
CABALLERO.	Si repetís el insulto	

juro que la lengua os corto.
 ECO. Orto.
 CABALLERO. Si insultáis, de vuestra sangre
 mi valiente espada mancho.
 ECO. Ancho.
 CABALLERO. ¿Ancho yo? Maldita sea...
 ¡Os desafío a pelea!
 ECO. Ea.
 CABALLERO. ¡Ea pues, a la pelea,
 salid de vuestro escondrijo!
 ECO. Hijo.
 CABALLERO. ¿Hijo decís? ¿Sois mi padre?
 ¿Quién entiende este acertijo?
 ECO. Hijo.
 CABALLERO. Si en verdad eres mi padre
 dime el nombre de mi hermana.
 ECO. Ana.
 CABALLERO. Dime el nombre de mi prima,
 la que estaba medio calva.
 ECO. Alba.
 CABALLERO. Dime pues quién es mi tía
 que murió ahogada en el Volga.
 ECO. Olga.
 CABALLERO. ¿Y aquella novia que tuve
 que parecía una ameba?
 ECO. Eva.
 CABALLERO. Dime el nombre de aquel hombre
 con el que casi me fugo.
 ECO. Hugo.
 CABALLERO. ¿En qué banda armada estuvo
 mi prima hermana Enriqueta?
 ECO. ETA.
 CABALLERO. ¿Qué impuesto olvidó pagar
 que la tuvieron cautiva?
 ECO. IVA.

CABALLERO.	¡Padre mío! ¡Padre amado! Al Eco, mi padre, llamo.	
Eco.		Amo.
CABALLERO.	También te amo, papá, y prendo de amor la llama.	
Eco.		Ama.
CABALLERO.	Amaré toda la vida y el amor será mi escala.	
Eco.		Hala.
CABALLERO.	¡Hala pues, que empiece el baile, y toquen de sol la clave!	
Eco.		Ave.
CABALLERO.	Volemos como las aves en carro de comediantes.	
Eco.		Antes.
CABALLERO.	Los de antes y los de ahora, juntos en nuestra zozobra.	
Eco.		Obra.
CABALLERO.	Nuestra obra ya termina, el telón se está cerrando.	
Eco.		Ando.
CABALLERO.	Andando hacia el porvenir los cómicos nos marchamos en busca de otro confín.	
Eco.		Fin.

ANEXO IV: *En un lugar del Quijote*

En un lugar del Quijote

Ron Lalá

Versión 14 enero 2014

Versión libre de *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes

Adaptación, textos originales, composición y arreglos:

Yayo Cáceres, Juan Cañas, Iñigo Echevarría, Miguel Magdalena, Daniel Rovalher, Álvaro Tato
Todos los derechos reservados

PARTE I

7. CABRERO (CANCIONES Y DISCURSO EDAD DE ORO)

(I,11, pp. 95-99; I,26, pp. 260-261)

Sale un CABRERO y enciende una hoguera.

CABRERO: ¡Señores! Tened a bien pedirnos que compartáis conmigo mi humilde lumbre para darnos solaz y contento cantando, comiendo y bebiendo en buena paz y compañía.

*CERVANTES: ¿Oís, señor Cide Hamete?
 ¡Se nos van todos de fiesta!*

*CIDE HAMETE: Cervantes, no me molesta
 apuntarme a este guateque.*

*CERVANTES: ¿Pero siendo historiador
 os vais con ellos de farra?*

*CIDE HAMETE: En este mundo, señor,
 nunca vi nada mejor:
 vino, amigos y guitarra.*

Se sientan alrededor de la hoguera DON QUIJOTE, SANCHO, el CABRERO, CERVANTES y CIDE HAMETE.

*CABRERO: (Canta.) ¿Quién menoscaba mis bienes?
 Desdenes.
 ¿Y quién aumenta mis duelos?*

Los celos.

¿Y quién prueba mi paciencia?

Ausencia.

De este modo, en mi dolencia

ningún remedio se alcanza,

pues me matan la esperanza

desdenes, celos y ausencia.

¿Quién mejora mi suerte?

La muerte.

Y el bien de amor, ¿quién le alcanza?

Mudanza.

Y sus males, ¿quién los cura?

Locura.

De ese modo, no es cordura

querer curar la pasión

cuando los remedios son

muerte, mudanza y locura.

CERVANTES: (Canta.) ¿Quién causó todos mis líos?

Judíos.

¿Quién se llevó mis tesoros?

Los moros.

¿Por quién perdí vida y mano?

Cristianos.

De ese modo, son hermanos

aunque se ataquen con saña

los tres abuelos de España:

judíos, moros, cristianos.

SANCHO: (Canta.)

*Por la boca muere el saco,
la avaricia rompe el pez,
no hagas de tu casa un sayo
con tu capa sin barrer.*

*Al que avisa buena cara,
el mal tiempo no es traidor,*

y a caballo regalado
perro poco mordedor.

Y como dice el refrán
las cañas se vuelven lanzas;
al pan vino, al vino pan...
¡dadle vino a Sancho Panza!

DON QUIJOTE: ¡Válame Dios, qué de necedades vas, Sancho, ensartando! Deja de repetir refranes sin ton ni son. Vive el cielo, maldito, que si no cierras la boca no sé que haga, porque tanto va el cántaro a la fuente...

SANCHO: ¿Veis cómo también usa refranes vuestra merced? Por la boca muere el pez, y el que tiene boca se equivoca, y no diré esta boca es mía porque en boca cerrada no entran moscas.

DON QUIJOTE: ¡Por Dios que me las has de pagar!

CABRERO: Calmaos, señor, y bebed un trago de vino.

DON QUIJOTE: ¡Los caballeros andantes no beben ni gota!

CABRERO: Pues comed algo de queso.

DON QUIJOTE: ¡Los caballeros andantes no prueban bocado!

CABRERO: Pues tomad al menos unas bellotas.

DON QUIJOTE: Oh bellotas... vuestra pureza y sencillez me traen a la memoria la edad de oro.

TODOS: (*Entre el público.*) Dichosa edad y dichosos siglos aquellos a quienes los antiguos pusieron nombre de dorados. Y no porque se codiciase el oro como esta edad de hierro que ahora vivimos, no. Aquella se llamaba la edad de oro. En la edad de oro se ignoraban las palabras *tuyo* y *mío*. En la edad de oro todas las cosas eran comunes: a nadie le era necesario otro trabajo que levantar la mano y tomar el fruto de los árboles. Las claras fuentes y corrientes ríos ofrecían sabrosas y transparentes aguas. La república de las abejas ofrecía a cualquier mano, sin interés alguno, su fértil cosecha de dulcísima miel. Todo era amistad, todo era concordia, todo era paz, que es el mayor bien que los hombre pueden desear en esta vida. Sin necesidad del arado, la tierra ofrecía lo que pudiese hartar, sustentar y deleitar a los hombres. Andaban las simples y hermosas muchachas de valle en valle, sin más vestidos que aquellos que son menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere que se cubra. Entonces se declaraba el amor del alma simple y sencillamente, sin buscar rodeos de palabras. En la edad de oro no había fraude, ni engaño mezclándose con la verdad y la llaneza. En la edad de oro no osaban ofender a la justicia los intereses que hoy la menoscaban, turban y persiguen, pues no había qué juzgar ni quién fuese juzgado. Ahora, en nuestro detestable siglo, nada hay seguro.

DON QUIJOTE: Por eso se instituyó la orden de los caballeros andantes. De esta orden soy yo, hermanos. En el alma me pesa haber tomado el ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como ésta que vivimos. Yo nací en esta edad de hierro para recuperar en ella... la edad de oro.

CERVANTES: (A DON QUIJOTE.) Señor, te pido perdón,
te hago preso en esta historia
para escribir la memoria
de mis años en prisión.

En Argel y en Sevilla anduve preso
y allí, amigos, confieso
que deseé perder vida y honor,
mas después fue peor
vivir en mi país que en mi prisión,
pues en esta nación
quien sueña, enseña, escribe, crea o piensa
suele tener vacía la despensa.

10. JAULA (I,47, pp. 482-484, 487; I,50, pp. 511-512; Anexos p. 1186, 1197)

DON QUIJOTE y CERVANTES enjaulados.

DON QUIJOTE: Este que veis aquí...

CERVANTES: Este que veis aquí...

DON QUIJOTE: Este que veis aquí, valiente, comedido, liberal...

CERVANTES: Este que veis aquí, de rostro aguileño, frente lisa...

DON QUIJOTE: Este que veis aquí es un caballero andante...

CERVANTES: ...es el autor de un libro...

CERVANTES, DON QUIJOTE: ...llamado Don Quijote de la Mancha.

CERVANTES: Fui soldado muchos años...

DON QUIJOTE: Es mi oficio enderezar tuertos, desfacer agravios...

CERVANTES: ...en la batalla de Lepanto perdí mi mano izquierda...

DON QUIJOTE: ...defender doncellas, amparar viudas...

CERVANTES: ...una herida que, aunque parece fea, la tengo por hermosa...

DON QUIJOTE: ...y aunque me veo encerrado como si fuera loco...

CERVANTES: ...y aunque quedé manco, cobré la herida en la más alta ocasión...

DON QUIJOTE: ... pienso en pocos días verme con más alta fama...

CERVANTES: DON QUIJOTE: ...que vieron los siglos pasados, ven los presentes ni esperan ver los venideros.

CERVANTES: Cada cual es hijo de sus obras.

DON QUIJOTE: Cada cual es artífice de su propia ventura.

PARTE II

19. PLAYA DE BARCELONA (II,64, 1045-1047)

SANCHO y DON QUIJOTE llegan a la playa de Barcelona.

DON QUIJOTE: La libertad, Sancho, es uno de los mayores dones que a los hombres dieron los cielos. Por ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra y el mar encubre. Por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida. ¡Venturoso aquel a quien el cielo dio un pedazo de pan sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo!

CERVANTES: *Mira, señor bachiller,
don Quijote está en la playa.
Si a la mar se quiere hacer
temo que cuando se vaya
no lo volvamos a ver.*

SANSÓN: *Mas... ¿cómo podré vencer
si ya me venció una vez?*

CERVANTES: *No tengáis ninguna duda,
esta vez tendréis mi ayuda,
de esta lucha seré el juez.
¡Vístete de paladín,
ve a su encuentro, corre, vuela,
pues mi longeva novela
se va acercando a su fin!*

SANSÓN CARRASCO se viste de CABALLERO DE LA BLANCA LUNA.

CABALLERO DE LA BLANCA LUNA: Insigne caballero y jamás como se debe alabado don Quijote de la Mancha, yo soy el Caballero de la Blanca Luna. Vengo a luchar contigo para hacerte confesar que mi dama, sea quien fuere, es más hermosa que tu Dulcinea del Toboso.

DON QUIJOTE: Caballero de la Blanca Luna, cuyas hazañas no han llegado a mi noticia, pero que me recordáis sobremanera al Caballero del Bosque a quien derroté; yo osaré jurar que jamás habéis visto a Dulcinea.

SANCHO: Mi señor, si hemos conseguido llegar hasta la playa de Barcelona, ¿porqué batirse ahora que podemos embarcarnos hacia nuevas aventuras en otros continentes más allá de los mares?

DON QUIJOTE: Calla, Sancho, pues donde las dan las toman y más vale un toma que dos te daré.

SANCHO: ¿Con refranes estamos, señor?

DON QUIJOTE: ¿Y tú con aventuras? ¡Basta de plática! ¡A ti me encomiendo, Dulcinea!

Duelo. El CABALLERO DE LA BLANCA LUNA derriba a DON QUIJOTE.

CABALLERO DE LA BLANCA LUNA: Vencido sois, caballero, y muerto si no confesáis las condiciones de nuestro desafío.

DON QUIJOTE: Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esa verdad. Aprieta la lanza, caballero, y quítame la vida, pues me has quitado la honra.

CABALLERO DE LA BLANCA LUNA: Eso no haré, por cierto. Viva la fama de la hermosura de la señora Dulcinea del Toboso, que sólo me contento con que el gran don Quijote deje las armas y se retire a su casa para siempre.

DON QUIJOTE: Así lo cumpliré como caballero puntual y verdadero.

SANSÓN CARRASCO se quita el vestido de CABALLERO DE LA BLANCA LUNA. A público.

*SANSÓN: Ya logré su vencimiento,
mi venganza está cumplida,
mas, ¿por qué no estoy contento
y dentro del alma siento
que le he quitado la vida?*

ANEXO V: Entrevista

Un café ronlalero, gracias

Aquel mediodía bastante cálido para tratarse del mes de febrero, abandoné la ciudad del Pisuerga. En plena temporada en el Teatro de la Comedia con su último espectáculo *Cervantina*, que en todas sus funciones colgó el cartel de “entradas agotadas”, la compañía Ron Lalá me recibe en el Café Central de la capital.

El reloj marcaba las cinco de la tarde, cuando Yayo Cáceres, Álvaro Tato e Íñigo Echevarría (Daniel Rovalher, Juan Cañas y Miguel Magdalena se encontraban en una reunión técnica para el desmontaje de *Cervantina* de cara a la gira nacional) se sentaban a tomarse un café conmigo.

1. Siglo de oro, siglo de ahora. Folla a Calderón año 2000 en el paraninfo de la Universidad Complutense de Madrid, el origen.

¿Por qué y cómo surge la idea del espectáculo final diez años después? Por primera vez, íntegramente tema clásico y forma clásica, el verso. ¿Qué supone en todos los aspectos?

ÁLVARO: La primera pregunta, ¿cómo surge la idea?. Exactamente Yayo, intento recordar cómo fue, o sea, en qué momento dijimos: “vamos a hacer *Siglo de oro*”.

YAYO: Hablando de la crisis, creo yo.

ÁLVARO: Puede ser. El antecedente como sabes, era que, efectivamente, habíamos hecho en el 2000 en el marco del congreso Calderón en Europa que dirigía Huerta, habíamos hecho esta aproximación a un género que es muy desconocido, que de hecho, los mismos estudiosos no se ponen muy de acuerdo ni hay muchas fechas, que es la *folla*. Entonces nosotros dentro del marco del congreso, la *folla*, que sabes que es una reunión de piezas breves, de entremeses, se supone que escritos, dentro, como reunión de entremeses de corral de comedias, para el ámbito de corte. Entonces hicimos esta *Folla a Calderón*, con este título que nos provocó tantos problemas con los compañeros por los pasillos, y con ciertos profesores, pero ese fue el antecedente. Vimos la

posibilidad, a través de en ese caso, el montaje de tres entremeses de Calderón. Vimos lo bien que funcionaba un espectáculo de ese tipo. En ese momento estábamos Juan y yo en Ron Lalá pero también estaba Peri, estaba Miguel. Lo que pasa que en ese momento estaba de viaje en Ecuador (En Guatemala –YAYO–), en Guate, estaba en Guatemala un año por lo cual no pudo estar peor hubiera estado. Y además, nosotros en seguida conoceríamos a Yayo. En ese momento de universitarios estábamos buscando quien nos dirigiera. ¿Pero cómo surgió la idea 10 años después?

YAYO: Yo creo que fue idea tuya (refiriéndose a Álvaro). De hecho hubo bastante , la idea fue... Digamos, en realidad desde el primer montaje, al menos desde *Mi ministerio del interior* en adelante, siempre fuimos planificando cómo iba a ser el siguiente montaje. Hicimos *Ministerio* y después hicimos algo para marcar paquete: un espectáculo rocanrolero donde se vea que todo el mundo toca, lleno de instrumentos, un espectáculo duro e hicimos *Mundo y final*. Luego hicimos *Time al tiempo* en donde recuperamos algunas cosas de la poética de los primeros tiempos de Ron Lalá, por ejemplo el trabajo con la pizarra, la música con el poema, sin más. Y luego Álvaro propuso hacer un espectáculo en verso. De hecho, hubo alguna torcedura de morro dentro de la compañía.

ÁLVARO: Respecto a qué iba a pasar. Si hacíamos repertorio contemporáneo, si nuestro público nos iba a abandonar.

YAYO: Eso es. Cuando en realidad, pocas cosas mejor que el verso para llegar hasta la gente porque lo tienes todo en el verso. Y con solo hacerle caso a lo que está escrito y a la puntuación, tienes solucionado la mitad del problema o más de la mitad del problema. Y esto fue un poco el origen de la cosa.

ÁLVARO: Y la crisis, es verdad.

YAYO: El paralelismo entre la crisis del XVII y la crisis actual.

ÁLVARO: Ahí fue cuando nos dimos cuenta de que teníamos un espectáculo.

YAYO: Hablábamos del Conde Lemos, ¿te acuerdas?

ÁLVARO: Claro, claro.

YAYO: No, perdón del Conde Duque de Olivares.

ÁLVARO: De Olivares. Claro, de cómo podía comprarse el discurso de Olivares con el discurso de un político actual y cuando empezamos a leer la historia de la época para hacer el espectáculo, nos dimos cuenta de que por momentos era cómico, por momentos porque con cambiar un palito del siglo estabas hablando de lo que estaba pasando en el siglo del momento, en el 2012.

A nosotros como empresa cultural se nos echó encima la crisis como una ola de podredumbre, o sea, que fuimos sufridores en primera persona, en aquellos momentos, y en 2012 era un momento ideal para hablar de eso.

YAYO: De hecho, con el espectáculo anterior a Siglo de oro estuvimos a punto de cerrar la empresa. Time al tiempo. A punto de que nos prestaron dinero y pudimos hacerlo (Eso es – ÁLVARO). Y luego, hicimos un espectáculo, Siglo de oro, sobre la crisis y a partir de ahí todo fue a mejor.

ÁLVARO: Sí, todo fluyó. Estuvimos a punto de quebrar, y de hecho lo hicimos a coste cero el espectáculo de Time al tiempo. Entonces el origen fue una pequeña venganza personal y empresarial con respecto a esa crisis que nos permitía hablar de tantas cosas que mal funcionan en España desde hace cuatro siglos.

YAYO: Lo del eco le iba a contar. Vino un tipo amigo de mi padre, amigo mío por añadidura, que vino a vernos por añadidura, y yo me acordé que él hacía un número de un borracho que le contestaba a otro detrás de una pared. Entonces el tipo creía que estaba hablando con un fantasma y entonces a partir de ahí surgió la idea del número final: del tipo que se va a suicidar con el eco que es el público.

2. En un lugar del Quijote. Esta vez el texto es el origen, el punto de partida.

¿Cómo se enfrenta el reto y la valentía, no solo de llevar la novela al teatro, sino de incluir al autor y ponerlo frente a sus personajes y a sí mismo?

YAYO: Yo creo que porque él hace lo mismo. Es un tipo como dice Álvaro que mira a sus personajes a los ojos. Y a mí me parece lo más reseñable del *Quijote*, para mí del montaje es que es un espectáculo que el formato, la fórmula nace de la dificultad de ser solo cinco en escena. Entonces eso es lo que terminó estimulando la creatividad de todo lo otro. De cómo resuelves con 5 tipos, 25-30 no sé cuantos personajes pasan por ahí.

ÁLVARO: Sí, sí pasan unos 30. La cuestión con este espectáculo fue efectivamente pasar del texto a escena, en vez de escena al texto. Es decir, de una idea que teníamos luego concretarla a verso barroco. En este caso fue un encargo, por lo cual el origen de nuestro Quijote es una llamada de teléfono, es una apuesta de Helena Pimenta, la directora en ese momento casi recién electa de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que estaba buscando dentro de una política aperturista de la compañía coproducciones con empresas culturales, con compañías teatrales como la nuestra que tuvieran algo que decir.

Entonces ella había visto *Siglo de oro*, ya nos conocíamos, nos teníamos mucho cariño por años juntos. Ella fue mi profesora en la RESAD; también conocía nuestro trabajo, conocía el trabajo de Yayo y ella quería un Quijote nuestro, pero en realidad fue una coincidencia que, después de provocarnos pánico, tenía algo de serendipia porque teníamos al Quijote en el elenco. Que llevara tantos años trabajando con nosotros Íñigo Echevarría es un pequeño milagro, porque en otras condiciones no sé quien lo hubiera hecho. Lo hubiera hecho yo si no estuviera Íñigo.

YAYO: Lamentablemente, sí. Y si le da un jamacuco con esto, imagínate con el *Quijote*.

ÁLVARO: Íñigo ya había representado al Quijote en el número de *Siglo de oro, siglo de ahora*, o sea, él ya tenía el personaje y como siempre decimos parece que lo ha dibujado a él, a Íñigo. Entonces nada, después de esa llamada surgió la dificultad de incrustar toda la dramaturgia de una novela a nuestras condiciones que son: cinco en escena y el director. El desafío era enorme, pero todo el tiempo en nuestra cabeza

estuvo la idea de que más grande era el desafío de Cervantes, ¿no?: de crear todo un universo, de describir toda su sociedad de manera humorística,...

YAYO: Incluso el de Helena de encargarnos a nosotros.

ÁLVARO: Claro, claro. Fue una colección de disparates que salió bien como las apuestas estas desesperadas que apuestas 40 a 1 y que cuando ganas, ganas todo. Y fue el caso, fue nuestro despegue definitivo. Si *Siglo de oro* fue nuestra puesta en marcha como compañía profesional de rango nacional a todo nivel.

YAYO: Y yo creo que una cosa más creo con el *Quijote* que fue la demostración.

ÁLVARO: Hablando del Quijote,....

(En ese momento llega Íñigo Echevarría)

ÁLVARO: Estamos hablando de ti.

YAYO: En este instante. Creo que fue la confirmación de que éramos capaces de pintar las Meninas. Y no solamente con...Porque todo el mundo piensa cuando uno hace comedia y hace montajes de cosas cortas, de sketches, todo el mundo piensa que es fácil. Hay mucho perdonavidas en esta profesión. Mucha gente que te mira y que te dice: “Ay sí, ustedes”.

ÁLVARO: Cómicos, gamberros.

YAYO: Mucha cosa de mierda dicho claramente. Entonces yo creo que el *Quijote* fue la confirmación para todo el mundo, que me alegra haberla tenido, de que éramos capaces de llevar un mega montaje adelante porque en realidad llevamos 12 años trabajando como unos cabrones. Llevamos mucho tiempo en una sala de ensayo, entrenando, trabajando en interpretación, trabajando con el texto, trabajando con la música. Yo creo que es, es una especie de venganza del Conde de Montecristo.

ÁLVARO: Porque con el humor ha pasado, de hecho, desde tiempos de Cervantes. Con Cervantes es siempre conocido que la menos conocido, la menos reconocida para la época de la cultura era *El Quijote*, que era como un divertimento, como un Mortadelo y Filemón. Y fíjate que casi siempre la lección es inversa, casi siempre el humor en la cultura española es la que ha guiado a los grandes autores. El humor de Velázquez como pintor; el humor de Valle Inclán, el humor, sobre todo de Cervantes. Y a nosotros nos había pasado como compañía, pues que había una consideración del público hacia nosotros, de mucho cariño, de mucho tal, pero es verdad, como dice Yayo, en la profesión, en los medios, un poco la sensación de bueno, de que éramos un poco, esos cómicos que hacen, como para decirlo en una expresión “que se han tomado, que se han fumado” que era frecuente en las críticas de “ay madre estos gamberros, qué se habrán tomado” Pues nada, pues agua, ¿no?

YAYO: Agua y pilas de libros.

ÁLVARO: Muchos libros, muchos.

YAYO: Lo que pasa es que es mucho más fácil opinar que pensar. Cuando tú opinas, has cerrado todos los circuitos, te puedes sentar en un sofá. Es muy fácil. El tema es: ¿cómo hace para mantener todo el tiempo el pensamiento? Como acción, es decir: pensar y actuar. Si quieres que el propio pensamiento crítico de las cosas sea el que te ponga en movimiento. No la opinión.

ÁLVARO: Generador, claro.

YAYO: La opinión cierra toda discusión, toda posibilidad de charla, toda posibilidad de crecimiento. Y es como un tipo que dice: “Me recibí de...” Perdona, si yo pensara que estuviera recibido de director, estaría muerto porque no acabas jamás de aprender. De hecho el día que estrenas una obra, es el día que menos conoces tu obra porque no sabes qué va a pasar. Entonces estás creando algo que ni siquiera manejas, con lo cual te has recibido de qué.

ÁLVARO: Para completar esto: nosotros tenemos una máxima verbal. En nuestro trabajo, que es de Yayo, del sistema de Yayo que se nos ha inculcado que es: “nosotros

no usamos nunca el verbo gustar cuando estamos trabajando”. El gusto para nosotros se queda fuera que es lo que estamos hablando de la opinión. Para nosotros el verbo clave es: funcionar. Si algo funciona, en la obra, en el espacio de trabajo, lo incluimos, lo incrustamos y lo enhebramos. Si no funciona, se queda fuera por mucho que nos guste. Eso hace que nuestro trabajo sea (Funcional –YAYO–), muy laborioso, pero más lento que muchas o tras compañías, directores y propuestas que se ciñen a lo que a uno le gusta. Nosotros creemos en el trabajo como de reloj digamos, cada uno es las manecillas, otro los rieles, otro el engranaje, pero todo, y otro es el acabado y la correa, pero todo es lo que da la obra. Y si una pieza sobraba; si quitas una pieza y el reloj sigue funcionando, eso es que esa pieza sobraba.

ÍÑIGO: Y siempre con el piloto encendido del cuestionamiento constante.

ÁLVARO: Siempre cuestionando.

ÍÑIGO: Todo el tiempo. Lo mismo para formarnos como personas y como artistas. Lo mismo a través del humor, ¿no? Lo que estabais hablando antes de repente que el humor está muy poco considerado. Pero acaba siendo un escaparate de cuestionamiento social, económico, político, cultural, como quieras llamarlo. Y probablemente también por eso una vez que nos hemos acercado a este mundo de los clásicos, nos hemos acercado a través de ellos, pero no hemos dejado de cuestionar. Quienes te hacen cuestionar son ellos. Nosotros lo que hacemos es poner un punto de vista, el que nosotros consideramos, desde hoy, principalmente, y como le gusta mucho decir a Álvaro: mirando a los ojos con respeto pero sin reverencia.

YAYO: Sí, yo creo que el humor también tiene otra cosa porque cuando hablamos en serio, o supuestamente en serio, nos ponemos ampulosos y ya está. Pero el humor te pone en la disyuntiva porque siempre, porque no te puedes reír de lo que no tienes todavía asimilado o solucionado. De hecho, es mucho más difícil hacer humor hoy que hace 50 años. Monty Python si tuvieran el humor hoy de “Nunca te rías de un negro, de un judío,…” igualmente le ponen una bomba al cantante y le hacen volar al instante. Es de una mala leche que lo pones hoy y con toda la corrección política que existe, seguramente tengas un problema.

ÁLVARO: *El retablo de las maravillas*. Cervantes. Tiene un nivel de penetración el humor que no lo tiene ningún otro género.

YAYO: Te enfrenta con lo que no tienes resuelto el humor porque no te puede reír de lo que no tienes resuelto. Si yo no me pudiera reír de mi calvicie, tendría un problema muy serio.

ÍÑIGO: Como público y como creador.

YAYO: Estamos hablando más que nada del que recibe, no de nosotros. Creo que nosotros en ese sentido nos llevamos bastante bien.

3. Siglo de oro, siglo de ahora tiene como gran parte de su base, *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope, el cual no solo es homenajeado a lo largo de toda la obra de manera implícita como arquetipo de la variedad teatral barroca, sino de manera explícita en el número final. Sin embargo, todo el texto es original.

¿Qué criterio sigues para la elección de los temas tanto en su vertiente clásica como en la actual? Y derivada de esta, ¿dónde subyace la maestría de la fusión?

ÁLVARO: Bueno,...

YAYO: ¿Tienes tiempo?

ÁLVARO: Voy a intentar ser lo más sintético posible para responder a esta pregunta tan buena.

Lo primero decirte que, cuando hablamos de la dramaturgia dentro de Ron Lalá, gran parte del peso recae sobre mí y lo digo públicamente siempre, pero parte todo de un componente colectivo, tanto en la elección de textos y de lo que vamos a hablar como sobre todo luego en el trabajo, en la creación. El aquí y el ahora de la puesta en escena del trabajo. Y en ese sentido. Y sobre todo considero a Yayo como un dramaturgo; no es un director al uso al que tú le propones una serie de puntos dramáticos y él los arma; y él cuando dirige, dirige de manera dramaturgica todo el tiempo; dirige con respecto a

la funcionalidad de lo que se cuenta, de lo que estamos hablando, de lo que estamos contando. Por eso, para mí es una labor dramaturgica también.

Dicho esto, como portavoz de la dramaturgia de Ron Lalá, te digo que la selección de los temas en Siglo de oro fue, tuvo como proceso de creación un poco nuestra, un sistema que ya hemos probado con otros espectáculos. Pusimos el tiempo; hicimos lo que llaman los guionistas de Hollywood “Clúster”. No sé si has oído hablar de esto. Se pone una expresión, en este caso por ejemplo la palabra era tiempo y de esa expresión se hace un clúster, es decir una especie de familia, un campo semántico. Como viendo el tema un poco más como un espacio que con un tema. En este caso, hicimos eso aunque no lo escribimos en un papel.

La idea es: la idea es crisis. Crisis es la idea. ¿Qué es crisis? La crisis es económica, bien pues tenemos el poema de Siglo de Oro siglo de ahora que lee el Filólogo Lumbreras; crisis es amor porque crisis es puro amor y uno de los grandes tópicos del siglo XVII que emparentaba con el nuestro era el enamoramiento y el momento de crisis del enamorado. Y ahí tenemos el último número: el número de la renda a las reja. Pero crisis es también crisis política y crisis social. Y entonces tenemos ese texto de que hablábamos antes (el de los políticos– YAYO) el de los políticos: el Conde Duque de Olivares y un político contemporáneo en octavas reales entrecruzando los discursos.

Pero crisis es también; la crisis es también social tal y como empieza la obra que es la crisis popular. Estos actores que son también, que tienen en los gorros un barco en la cabeza y que vienen del pueblo, entran del pueblo para contar la historia, es como una especie de desembarco. Entonces es una conquista del escenario. Es una crisis. La conquista de América se puede entender, como diría Bauman, el sociólogo, como crisis verdad, como una especie de adolescencia de la sociedad.

La parodia de Calderón de don Dinero del mundo de las alegorías calderonianas en el que aparecen don Dinero y sus secuaces como si fuera una jácara. Una jácara sacramental. Crisis como crisis económica. Esto era para ilustrarte.

¿Cómo construimos los temas? No los construimos de manera lineal salvo en el Quijote que sí que seguíamos el argumento; planteamos un tema y fuimos tirando aspectos de ese tema, como si yo tuviera un diamante y tú pudieras ver las aristas. De eso y para terminar, ya que lo mencionas, habla muy bien Lope en el *Arte nuevo de hacer*

comedias de la flexibilidad; yo creo que es el gran poema del dramaturgo flexible. Él lo dice casi en broma: como el bulbo es necio es mejor darlo gusto. Está hablando todo el tiempo de la multiplicidad, de la forma en la que te puedes enfrentar de maneras distintas. No es una preceptiva de cómo se tiene que hacer, sino unas reglas del juego tan abiertas, que cualquiera podría escribir una comedia lopesca. Nosotros también jugamos a esto. Esto es popular aunque después sea muy difícil escribirlo. Pero el juego es: todo el mundo lo podría hacer. Esto es pueblo: somos pueblo. Por eso acabamos cantando Fuenteovejuna en el espectáculo.

ÍÑIGO: Y hay otra cosa que también siempre me trasciende a la mayoría de los espectáculos de Ron Lalá; que hay un cierto componente autobiográfico en el que nos basamos por momentos. En *Siglo de oro, siglo de ahora* en realidad hablamos de nosotros. Y lo transformamos en un supuesto arte.

Siglo de Oro era una respuesta a nuestra crisis empresarial por un lado, y una respuesta a través del espejo entre el XXI y el XVII a la crisis que vivíamos todos. Pero a nosotros fue esa propia respuesta a nuestra propia crisis empresarial, sectorial, cultural del medio en el que nos movemos que curiosamente, fue nuestro flotador.

ÁLVARO: Eso es justamente lo que le hemos contado.

YAYO: Exactamente lo mismo.

Ahora sólo hace falta decir que nos dimos cuenta de que moviendo un palito del número teníamos el siglo XVI.

ÁLVARO: De hecho, el primer número va de eso. El número de la musa, de la musa Talía era otro aspecto de la crisis; otro prima del diamante. De la crisis del sector; de reírnos de nosotros lo primero. De decir, mira venimos de fiesta y nos vamos a reír de todo Dios, pero lo primero que hacemos es reírnos de nosotros mismos.

YAYO: Terminamos poniendo copas en un bar estudiando en una gran escuela de teatro.

ÁLVARO: Esa fue un poco la idea.

YAYO: Y no por falta de trabajo.

ÁLVARO: Entonces te legitima.

Y corríamos el riesgo de ser panfletarios, con ese espectáculo más que con ninguno; era un momento muy caliente y de hecho el público estaba muy caliente con lo que se estaba hablando, era un momento de crispación alto. Entonces fue bastante práctica tomar decisiones como poner *Fuenteovejuna* al final, que puede ser tomado como un himno de recuperación popular del poder, pero desde luego los versos son de Lope. En cuanto veíamos que, olfateábamos,....

YAYO: Y poner al pueblo en el cantor de protesta. Primero era el cantor de protesta solo y después llamaba y venía el pueblo a hacerle coros. Le cortaban la lengua, luego le cortaban la mano y llegaba un momento que el llamaba y salía un compañero y le decía “No”. Y es lo que hace el pueblo siempre o casi siempre. El pueblo en general es el que traiciona y también el que consigue las grandes cosas también por supuesto.

ÁLVARO: Claro, todo el rato jugando a reírnos de y reírnos con. En ese juego también entramos nosotros. Ésa es la clave del humor humanista. Me río de y me río con. Nunca hago solfa de alguien, nunca hago escabechina de lo que estoy hablando, pero tampoco lo trato con reverencia. Con respeto sí, pero no con reverencia.

ÍÑIGO: Y si hace falta me auto inmolo.

Nos metemos siempre dentro de la crítica pero porque pensamos. Y lo he dicho mil veces en las últimas semanas. Lo que dice Quijote, vamos Cervantes en boca de Quijote en un capítulo: *La comedia ha de ser espejo de la vida, reflejo de las costumbres, imagen de la verdad. Los comediantes hacen un gran favor a la República poniéndonos un espejo donde se vean las acciones de la vida humana.*

El teatro nace así. Eran familias populares que mezclaban música, que a través del humor y a través de la realidad social pretendía hacer un espejo de la situación que estaba ocurriendo, una denuncia de lo que estaba ocurriendo. Nosotros venimos de ahí, o consideramos que venimos de ahí y partimos de ahí, con lo cual sentirse superior por el mero hecho de estar en un escenario, hablo personalmente, pero también como

colectivo, para nosotros no tiene sentido. Venimos de ahí, destilamos lo que pasa o lo que nos pasa como calle igualmente y evidentemente consideramos que tenemos una responsabilidad muy importante estando en un escenario como para desaprovechar esa oportunidad o dejar las cosas sin hacer o sin decir, o no utilizar el rigor que consideramos mínimo para trabajar investigando y exponerlo después.

YAYO: Y por eso después, un montón de cosas de Ron Lalá transcurren entre el público. Por eso mismo que dice. (Siempre –ÁLVARO–). Somos, algunos de nosotros estamos jugando a otra cosa pero no bajamos al público para meternos con ellos o tirarlos agua (También un poco –ÁLVARO–). No, no, es siempre que simplemente el escenario se alarga hasta la fila final.

ÁLVARO: Total. De hecho, siempre que empezamos un proceso, en seguida aparece. Ya está Yayo diciendo: ¿bueno y con el público cómo lo veis? ¿Cómo lo hacemos? ¿Aprovechamos esto? En seguida está pensando la cuarta pared pero siempre la ruptura. La posibilidad de salir.

YAYO: El tema es no forzar.

ÍÑIGO: Y es de igual a igual.

YAYO: El tema es no forzar.

ÁLVARO: Y yo ahí quiero decir algo que es que yo creo que en la época contemporánea ese tipo de intervenciones, creo que tienen especial valor y especial significado. La presencia del actor, la presencia de la música en directo. La música en directo, el actor entre el público; la posibilidad de que el público participe como en el número del eco, por ejemplo o en Cervantina en el número de “¿De qué estás podrido?” Esa posibilidad tridimensional yo creo que ha cobrado un valor y va a cobrar un valor en los próximos años brutal del teatro como potencialidad, como expresión de un arte vivo, de un arte tridimensional, un arte que respira que vive en el presente; que yo creo que en un mundo tan tecnologizado como el que vivimos cada vez va a tener más significado y más importancia. Tú lo has dicho: con la gente joven sobre todo que es la

que acusa este lenguaje como algo flipante. Ven a un actor al lado sudando y flipan. Es muy fuerte la sensación.

YAYO: Porque lo que desapareció o está desapareciendo es la tradición oral (La oralidad –ÁLVARO–) que en realidad es de donde viene todo esto. En realidad antes tu abuelo te contaba historias antes de dormir, ahora los niños se duermen mirando la Tablet. El hijo lo primero, cien veces por supuesto. Y tuve la dicha de conocer las dos cosas, quiero decir. No es un pensamiento de viejo arcaico, sabes, sino de cómo te transmite la voz. Y por eso la radio es tan mágica porque te permite imaginar. Y el teatro. Para mí, la radio y el teatro son los dos grandes despertadores de la imaginación.

ÍÑIGO: Y porque está la vida ahí, es algo que está ocurriendo. Eso como contraste al mundo tecnológico le da mucho más valor ahora.

ÁLVARO: Vivimos de manera mediata y de pronto aparece lo inmediato y donde hace años era algo que era sorprendente y asombroso, ahora creo que tiene un componente más allá, de lo que dice Yayo, de la oralidad, del descubrimiento, redescubrimiento.

ÍÑIGO: Y porque necesitamos palpar con el público. Mas allá de traspasar la pantalla, del black mirror. Más allá de cómo planteemos nosotros los espectáculos, hay una necesidad del vivo, del directo, de la sensación de ver el sudor, la piel, la respiración.

YAYO: En realidad, creo y se me está ocurriendo ahora, el mundo tecnológico te ofrece una ficción irreal, y el teatro te ofrece una ficción que cuando se completa es un viaje.

ÍÑIGO: Y sobre todo que también es un viaje interior.

YAYO: Sí, yo creo que el único viaje que existe es interior. No existe otro.

ÍÑIGO: Claro.

ÁLVARO: Claro, en el teatro es el arte en el que pones a un actor al borde del escenario y hay un verso que dice que es un precipicio y cada espectador verá un

precipicio, diferente y suyo (Suyo –YAYO–) cada noche. O por ejemplo pasa un tipo iluminado con una carretilla y en la carretilla lleva agua y dice un personaje: “Mira el Guadalquivir como discurre por la lanera” y lo que se produce es magia pura porque lo que se produce es imaginación desatada. El otro día no recuerdo quien fue que nos llamó compañía renacentista o medieval. No recuerdo cuál fue. Tenéis algo medieval. Y sí, hay algo medieval, renacentista o sea de ese teatro que aún no estaba hecho. Ese Lope de Rueda, ese Juan de la Encina. Una cosa básica y pura que está basada en la imaginación en que no hace falta nada.

ÍÑIGO: Sí, tienes una síntesis; una espoleta que despega a lo que quieres expresar. La imagen que quieres trasladar y a la vez cada uno se hace la suya.

ÁLVARO: La metonimia.

YAYO: Que yo le llamo sinécdoque

ÁLVARO: Es lo mismo.

YAYO: Sí, pero me gusta mucho más la palabra. Que no la metáfora. La metáfora está cerrada.

ÁLVARO: Pero metáforas también hacemos. (La metáfora es más escrita –YAYO–). Exacto, es más literaria. Para nosotros en el teatro lo más importante es la sinécdoque, la metonimia en todos los aspectos. No sólo la parte por el todo, sino el todo por la parte. Como proceso de trabajo es básico. Y mucho más en la puesta en escena que en el texto. Por ejemplo, tú sacas un burro, realista y está vivo el burro y le das de comer alfalfa y sale y atraviesa el escenario y no será más potente que un burro que es solamente una cabeza y una cola. Es mucho más potente desde el punto de vista teatral, desde el significante, metonímicamente.

YAYO: Sí, porque no hay nadie para completar.

ÁLVARO: Siempre le va mejor el cine, como dice Yayo. Para el realismo siempre lo va a hacer mejor el cine.

YAYO: Si tú para una escena de un robo pones una ventana, un ladrón, una piedra, un cristal que se rompe, entonces el cine lo hará mejor. Parece una lección de dirección esa frase.

4. En un lugar del Quijote, versión libre que nace a partir del texto.

De nuevo, ¿qué criterio sigues para decidir qué partes del texto se mantienen del original, dónde establecer los cortes así como la introducción de nuevos elementos- la adaptación- y la intertextualidad?

ÁLVARO: En este proceso también fue fundamental el trabajo en común, el trabajo en colectivo aunque luego yo le doy forma, pero en este caso hicimos también un clúster con el *Quijote*. Esta vez, el argumento sí que lo queríamos respetar, pero sí con el *Quijote* como novela, o sea, la realidad de esa novela es que es múltiple, es múltiple y tiene que admitir diferentes lecturas, sino lo único que vas a hacer es contar el argumento. Si te fijas la práctica totalidad de las películas, cómics, libros, series de televisión basados en el *Quijote* se quedan solamente con el argumento, describen el argumento, de manera más o menos realista, más o menos feliz. Te hablo desde *El hombre de la Mancha*, el musical hasta la excelente versión cinematográfica rusa pasando por prácticamente todo, hacen más o menos feliz la adaptación del argumento. Pero nuestra idea fue: no adaptar el argumento, sino adaptar la novela, entera con sus capas. Y ahí empezamos el clúster: cogimos la novela, la pusimos en el centro y vimos qué prismas podía tener. Uno de los prismas por supuesto es el argumento y en ese argumento pusimos el texto casi literalmente, intentando mantener un poco la sintaxis y los periodos de Cervantes moviéndolos un poco para que entraran dentro del contexto teatral. Luego hicimos un supra contexto que es el de la biblioteca donde está Cervantes que es la metaficción que dices y al que le dimos otro lenguaje. Si dentro los personajes hablan con el lenguaje de Cervantes, fuera....(De ahí viene el tráiler –YAYO–). Sí, lo que llamamos fragmentos de acción. Nos dimos cuenta de que era una road movie, que tenía momentos de thriller. Una horse movie. Y entonces dijimos: ¿qué tiene? : pues estos momentos de acción, tiene momentos mágicos, poéticos como por ejemplo la cueva de Montesinos; tiene momentos de pensamiento, de lucidez reflexiva, por ejemplo la entrevista que le hace el Bachiller Sansón Carrasco al Quijote para saber si está loco; tiene también intervenciones del propio autor porque la novela del *Quijote* no

sería la novela del *Quijote* si no estuviera Cervantes; es un personaje super importante. Y por eso hicimos esa superestructura y le dimos otro lenguaje para que tuviera una gran diferenciación. Y ahí elegimos el verso barroco que Cervantes y los dos personajes que vinculan un mundo con el otro, que son el Cura y el Barbero, hablaran en verso. (Realiza un dibujo) Hay un círculo pero después tenemos un semi círculo griego que es que los personajes ellos hablan en prosa cervantina y él desde fuera habla en verso. Y hay dos personajes que son el cura y el barbero que están entre los dos mundos que salen y entran. Y nosotros tampoco nos olvidamos de que aquí como orquesta griega está el público con el que también jugamos en la novela. Eso sería todo. Quisimos hacer con el escenario lo mismo que hace él con la novela: una especie de cebolla llena de capas. Eso es sintéticamente lo que hicimos, dramáticamente.

YAYO: En realidad, lo que pensábamos en ese momento. Siento que ocuparse del argumento como dice Tato, es como ocuparse los actores de lo que sucede. Es un error en sí mismo. La mayoría de los actores se ocupan en actuar lo que sucede; es decir, los pones a comer y actúan que comen. Si tú ahora no hemos actuado como que comemos el tiramisú; lo que sucede es que comemos el tiramisú mientras contestamos a un reportaje. De esa manera se mueve la vida; de esa manera se tienen que mover los montajes.

No, no justamente natural no. Siempre hay una cosa digamos que está luego que es la que te espera que es la que te motiva que es la que te lleva, que es el por qué del movimiento. Ése es el principio de la interpretación, al que nadie le da pelota pero creo que es el principio.

¿Por qué decide salir el Quijote? Porque hay historias esperándole. Eso es lo que importa.

ÁLVARO: No es el arco, es la diana

Entroncando con lo que acabas de decir, en ese momento Cervantes dice frases del Quijote y Quijote dice frases de Cervantes porque ni Cervantes deja de ser un Quijote, de hecho le pide perdón. Aquí me permití hablar de esto para hablar de mí que en definitiva es lo que estamos haciendo siempre.

ÁLVARO: Sí, cuando lo encarcelan a Quijote y tenemos la osadía de hacerle decir a Cervantes eso. Hay otro momento también muy osado que es el de los ovillejos. Están los cabreros cantando y nos parecía que era muy oportuno, no solo que cantaran el ovillejo, sino introducir un último ovillejo que hiciera permeable, porque si algo es el humor humanista de Cervantes es que es muy permeable. Se entra uno dentro de otro. Por eso decidimos que Cervantes al igual que entra en la novela a través de su opinión con lo que está pasando, que entre en la hoguera y cante su coplilla que encima es una coña con las razas.

ÍÑIGO: Cervantes fue la llave de espectáculo cuando nos dimos cuenta porque al principio no habíamos incluido a Cervantes y hasta que no dimos con eso no.

YAYO: Y con que le pidiese al cura y el barbero que entraran en la novela (Exactamente –ÍÑIGO–). Que eso nos permitía cambiar los personajes como quisiéramos.

ÍÑIGO: Lo bueno es que eso ya lo habíamos decidido cuando hicimos el recorrido para hacer el documental, eso ya estaba, vertebraba el espectáculo desde hacía meses. Y cuando estuvimos en Esquivias, en la casa de su mujer, donde vivió muchos años, nos contaban que una de las personas con las que Cervantes en la vida real hablaba era el cura del pueblo. Y entonces ahí como que se acabó de cerrar un poco la propuesta que teníamos de tener ese link entre la realidad y la ficción.

YAYO: Y volvemos de nuevo a lo mismo de la dificultad. ¿Cómo consigues transformar la dificultad en virtud? Como un tipo acaba pintando con los pies. Como sucede esto en un caso extremo. O como tú de repente te quedas sin manos y terminó el pintando con los pies. Y es como cabrón cómo puedes transformar semejante dificultad en una virtud. Creo que ése es el principio del teatro.

ÍÑIGO: Como con una compañía de cinco monos y un director,...

ÁLVARO: Y uno de los aciertos metonímicos para volver e insistir en esto, para que veas que es nuestro proceso de trabajo que no lo decimos por pose. *El Quijote* es una

novela tremendamente profunda cuando lo buscas y también tremendamente divertida cuando sólo quieres pasar el rato. Hay muchos Quijotes para cada lector. Y a nosotros nos encantaría tener ese modelo vital y artístico yo creo.

Te hablaba antes de lo de la metonimia porque por ejemplo uno de los momentos claves de nuestro proceso creativo fue cuando apareció la idea de la biblioteca. De que una biblioteca podía ser cualquier cosa, o sea, los libros podían ser cualquier cosa menos libros. Es otro acierto metonímico de Yayo. Es esta biblioteca es un monte, es la Sierra Morena, es la casa, es la cueva de Montesinos, todo va ser menos libros que cuando aparecen libros en la obra, que aparecen muchas veces, son luces. La luz de la sabiduría está evocándote eso y eso es una metonimia. Es una metonimia de doble sentido: los libros son todo y la luz son los libros. Es una metonimia de ida y vuelta y el espectador sin necesidad de procesarlo metáforas y de las metonimias es que no hay proceso como es un salto diagonal las neuronas lo identifican inmediatamente. Y eso artísticamente es muy satisfactorio. Es una pasada pensar que no hace falta pensar que si te quieres meter, puedes llegar a profundizar mucho en la propuesta, pero sino lo vas a disfrutar mucho y vas a salir con ganas de leer a Cervantes que es de lo que se trataba.

5. La música es siempre protagonista. Se engarza al texto y cumple un papel tanto de deleite como pedagógico.

En Siglo de oro, siglo de ahora, tanto la elección de los temas y de los instrumentos, cómo lográis que todo encaje, como producto final, de manera natural? ¿Cómo es el proceso de creación y de fusión con la parte textual?

YAYO: Hay músicas que nacen antes. Hay canciones que vienen hechas y hay otras que van surgiendo. En realidad lo que sucede es que hay un momento en el que el espectáculo te empieza a pedir. Y que el espectáculo decide por sí mismo por decirlo de algún modo. Y tú tienes que ser lo suficientemente valiente como para bajarte de tu ego y hacerle caso y meterte en ese juego.

De todos modos, la música original lo que creo que tiene es que siempre que la escuches te remitirá a lo mismo. Con la música de Ron Lalá sucede que cada vez que alguien escuche alguna cosa alguna música de Ron Lalá en lo único en lo que podrá pensar es en el montaje de Ron Lalá. Ésa es la gran virtud que tiene la música original que solo se recuerda lo que emociona, con lo cual lo que tienes que procurar es que de esos tres

segundos de impacto, que ya ni siquiera es musical, que pasa por otro lugar, que creo que es mucho más poliédrico que solo escuchar música, entonces es otra de las capas de la dramaturgia. Quiero decir, es lo que decía Álvaro: la dramaturgia es dramaturgia, la dirección es dramaturgia, la música es dramaturgia y un actor es dramaturgia. Un actor se dibuja en el espacio, si el dibujo es interesante y se condice con lo que sucede, estará bien dibujado. Entonces, la música es otro de los planos, según mi punto de vista, y en Ron Lalá con mucha más razón porque todo el mundo es músico, que es fundamental. Y a lo que le hacemos muchísimo caso es al recurso timbre, es decir: qué timbre usas, por qué lo usas y cómo distingues tímbricamente un espectáculo del anterior, aunque la guitarra siempre esté presente porque es el instrumento por naturaleza y por excelencia, y más en un país como España, evidentemente, pero siempre estamos buscando cuál es esa alquimia tímbrica que te sirva, una vez más, para ayudarte a contar una historia, que no sea un elemento opuesto sino que termine de completar el cuadro.

ÍÑIGO: Y siempre ha habido una intención deliberada de que no fuera ni música de época ni instrumentación de época por una razón muy llana y muy simple: porque no estamos formados ni esos instrumentos ni en ese género también. Entonces a partir de ahí hay una libertad, evidentemente. Sí estaba claro por ejemplo que para *Cervantina* queríamos que fuera todo con timbres de cuerda. También teníamos claro, y aquí hablo a través de la dirección musical de Miguel que el *Quijote* tenía que tirar por otro lado; teníamos que crear momentos oníricos, mágicos. A través de sintetizadores, de deluxe, de recrear diferentes capas como es el propio *Quijote*. Jugar con la tecnología para volar hacia otro sitio, de hecho hay algunos momentos, no sé si es Montesinos, momentos que parecen Pink Floyd.

Es una vez más, explotar los recursos que tienes al extremo y luego intentando convivir con lo que te va pidiendo el espectáculo. Evidentemente siempre partes de unas intenciones a todo nivel: dramaturgico, interpretativo, musical, de dirección, y a la vez es muy cierto lo que dice Yayo: a partir de cierto momento da igual lo que tengas previsto, hay algo que funciona o que no funciona.

Y nos pasa con los libretos.

Cervantina por ejemplo ha tenido 14 libretos, pero da igual, aunque hubiera tenido cinco, como han tenido otros espectáculos. Estamos convencidísimos de una versión

que hemos trabajado durante el primer medio año o 4-5 meses hasta que llegamos al local de ensayo. Y esto nos pasa siempre y sabemos que nos va a seguir pasando. Estamos convencidísimos de eso y a la vez sabemos que en cuanto llegemos, a la semana, a la mitad, no vale, seguro. Entonces hay un proceso de reinterpretación, reescritura, reestructuración, re investigación porque a partir del momento en que estás en el vivo, entresacando la madeja, te pide, te exige, te come. Entonces nosotros hay un momento en todos los espectáculos cuando tenemos en pie el montaje de 3-4 semanas que llamamos “el Frankenstein” porque son trozos que son recosidos que te llaman “papá” pero que está en pañales y que todavía tiene que aprender a andar, a comer y todo ese tipo de cosas y cuando ya es más o menos una especie de niño que se puede acercar a los 10 años, ahí ya le empiezas a vestir tú y ahí es cuando te das cuenta, en los últimos 10 días, con toda la producción, de acabar poniéndole esta pajarita y esta chaqueta. Pero él te ha pedido prácticamente casi todo. Y el interludio es ése.

YAYO: El interludio es un tema de Dani que surgió, que estaba ahí y que no cabía en ningún lado y de pronto un día en el escenario dijimos: aquí tenemos que hacer que pasen diez años. Y probamos el tema y dijimos: mira como un guante.

ÁLVARO: Claro y ahí volvimos a tirar de metonimia. Perdón por insistir tanto, pero ahí la idea fue sinécdoque de establecer el paso de las estaciones; que hay espectadores que lo entienden y otros que no, pero que en realidad no importa. Es ese momento onírico de paso de diez años en que pasan para el autor pero pasan para el personaje que tiene un sueño y entonces el autor le tapa al personaje con una manta de páginas. Está lleno todo de detalles de ese tipo. Le protege y entonces tira pétalos al aire que es la primavera que pasa y tiran copos de nieve y tiran agua porque está lloviendo ya y hay un cambio de estación. Y cuando llega el verano que es cuando ya va a volver a salir pues se despierta. Y ha tenido su sueño, como todo sueño que es como iniciático. Y un apunte a lo que decía Íñigo.

YAYO: La memoria de lo que no ocurrió. Hay mucho de esto, siempre.

ÁLVARO: Memoria de lo que no ocurrió. Lo de la música de época. Para nosotros, tal como nosotros entendemos el espacio sonoro, habría que preguntarle a Miguel también si está de acuerdo, pero consideramos que en nuestro caso poner música de época sería

como tratarlo de manera realista, sería como poner un burro vivo que atravesase la escena, ¿no? Pero nos parece mucho más interesante buscar la metonimia de los timbres, de las evocaciones. Por ejemplo, un espectáculo mucho más popular y mucho más macarra, más pueblo que es *Siglo de oro siglo de ahora*, está basado en el sonido de una guitarra española y muy poca percusión. Una versión mucho más sutil de eso es la *Cervantina*. Pero la base es la misma: percusión y guitarras españolas.

ÍÑIGO: Estas sí que son palabras de Miguel. La idea de fuerza, en la obra del Quijote, era: ¿a qué suena esa cabeza? ¿A qué suena y qué suena dentro de esa cabeza? Como idea de fuerza de partida.

YAYO: Sí, y luego te llevas chascos, como por ejemplo en este espectáculo que pensamos en un acordeón y se usa 30 segundos porque fue pasando, pasando, pasando, no entra, no entra y al final se queda fuera del equipo.

Pero hay que aprender a ser hijo puta. Tengo una frase medio bestia. Los espectáculos son como hijos a los que tienes que matar cuando viene el siguiente. Es tremendo lo que digo pero,...

ÁLVARO: Pero sino te mata él, sino te conviertes en una parodia de ti mismo. Tienes siempre que correr riesgos, ponerte en riesgos; volver a estar perdido, volver a recuperar la sensación de... Nosotros estábamos aterrorizados antes de estrenar hace unos días lo de *Cervantina*. Luego Yayo empezó a ver y ya uno de los días me dijo. Tato, Tatuno creo que hemos acertado. Pero con la boca muy pequeña porque en esta profesión uno siempre tiene que tirarse a una piscina helada, porque tienes el gran riesgo, igual que en la literatura, de convertirte en una parodia de ti mismo.

6. “Ser modernos es ir para atrás” (Yayo) La escenografía tiene que estar a favor del suceso teatral. Vestuario metonímico, iluminación contrastiva y transitoria y una utilización y transformación del espacio absoluta. Y sois sólo cinco. ¿Cómo se consigue orquestarlo todo?

YAYO: Primero sabiendo que estás lleno de límites.

La libertad es un problema, entendida como ‘vale cualquier cosa’. Lo que tienes que conseguir, según mi punto de vista, es siempre un marco; y en ese marco que todo lo que metas sea transformable porque el espacio cambia a pesar de ti. Tú vuelves a tu casa, luego del sepelio de tu padre y vuelves a una casa que cambió. Los muebles están en el mismo sitio pero el espacio cambió. Es el espacio el que cambia y el espacio cambia a los actores y por eso cambian su situación en ese marco, con lo cual la escenografía es un problema y la cabezonería de los escenógrafos otro, porque hemos de tener todos los que trabajamos en un proceso creativo la suficiente flexibilidad como para cambiar de opinión y cambiar de patrones de trabajo de manera sistemática. Es como un río. Aquí un remolino, allá toca la orilla, pero va, va, va, corrientes que se entrecruzan pero en el momento en el que todo eso se estanca por un no, el agua se pudre. Creo que hay dos o tres cosas que me parecen prioritarias: una de ellas resaltar el texto, en el sentido de que el texto te da todas las respuestas; el espacio te da la otra mitad de las respuestas. Cuando digo el espacio digo el espacio físico y la puesta en escena. Y ante todo eso el actor no tiene nada que hacer.

ÍÑIGO: Te voy a poner un ejemplo. En el ejemplo de Sierra Morena en el que el Quijote deja salir a Rocinante, hay un momento en el que Sancho hace un gesto con el pie, con el rucio, y de pronto el autor escribe que el burro quiere seguir la senda de Rocinante. Eso por ejemplo es un caso de dramaturgia de actor.

YAYO: Sí, sí, pero el espacio es fundamental. El espacio en todos los sentidos. El espacio es fundamental en nuestras vidas. Ahora vamos a salir, y sabemos que tenemos ahí las chaquetas, y saldremos ahí y podremos sentir ya la sensación de lo que va a suceder. Esa sensación la tienes, la reconoces. Entonces, y pensando ya en un sentido de cómo encaramos el trabajo, trabajar siempre a partir de lo externo, es decir, las cosas entran para que puedan salir. Esto está relacionado con el trabajo de los actores. El día que no encuentras algo dentro tuyo lo tienes que hacer, en cambio lo de fuera está siempre. Siempre está el espacio, siempre está el compañero y siempre está el texto. Y ahí tienes todas las respuestas a todas las preguntas. Y yo creo que teniendo claro eso y sabiendo esperar, la puesta en escena termina apareciendo. Es cierto que habrá cosas de las que estás segurísimo: el carro con agua de Cervantina yo estaba segurísimo. (O los caminos de Rinconete y Cortadillo, ellos mismos lanzan sus propios caminos —

ÁLVARO—). Lo que estás haciendo en realidad es cambiar el espacio. Le cambias el espacio al espectador, le cambias la luz e inmediatamente...

ÍÑIGO: Eso te iba a decir, la luz también cuenta espacios.

YAYO: Inmediatamente estás en otro sitio. Y es como jugar de niño. La libertad está ahí.

ÍÑIGO: Y eso del estímulo externo, hay un fragmento de un momento del día cuando está Loáisía y de pronto se instaura la noche. Se hace de noche con un estímulo externo que los actores recogen, lo hacen visible y ya todo el mundo se lo ha comido. Pero viene de fuera.

YAYO: Siempre viene de fuera. Las cosas suceden porque entran a través de los sentidos: ver, tocar, oír, oler.

ÁLVARO: Y yo creo que para completar esto, como poeta, lo que Yayo te ha contado, es el símil de lo que sucede con la métrica, es como un poema salvo en determinados casos, acepta la libertad absoluta. Es un poema porque está sometido a un ritmo; hay un sometimiento que es el que te da las alas. Por eso, me parece que el trabajo de Yayo es la poesía que no está hecha en palabras. No, necesariamente. A veces también, pero que es con el suceso, con el actor, con el espacio, con la luz, con un gesto, con un acto. Otra de las metonimias que me parecen de las mejores de la carrera de Yayo es la del metro: un personaje llega al borde de un escenario y es un abismo; pero el efecto cómico se produce cuando el saca un metro de sastre y mira a ver la profundidad, y lo tira. Y ahí todo el mundo ve.

YAYO: Pero, ¿sabes por qué me vino la imagen? Por un cómic, por un tipo que hace (comprueba la profundidad) tira el metro..., y cae. Eso es lo que en la cabeza yo quería conseguir. Entonces es cómo te ingenias,...

ÁLVARO: Como el ataque de don Quijote con las ovejas y entonces hay una nube de humo. Y son dos guantes de carnicero que pasan por su cabeza. Y eso son los ejércitos. Y al final la limitación es una virtud y al final en una palabra, tanto para los poetas

como para os directores, los dramaturgos, todo el que hace poesía entendida como diagonales de sentido, es aplicable la frase de Nietzsche: *el poeta es un bailarín encadenado a una piedra*.

7. “Los clásicos me recuerdan al aire: invisibles, necesarios y gratis” Álvaro Tato. Yayo en RNE : “Para novedades, los clásicos”. Si hablamos hoy de teatro, Ron Lalá no sólo sois novedad, sino que ya se puede decir que sois un clásico, un imprescindible. “Esto es un caso entre un millón” Íñigo Echevarría. Sois uno entre un millón. ¿Cómo vais aceptando y asimilando esta idea?

ÍÑIGO: Con respeto y sin reverencia.

ÁLVARO: Con responsabilidad, con sentido de la responsabilidad, porque somos afortunados por nuestro encuentro, por nuestra historia, porque todo lo que hemos trabajado nos está dando unos frutos tan maravillosos y una respuesta del público, de la crítica, de las instituciones, pero porque ha llegado todo a su debido tiempo, se ha cocido todo fuego lento. Con lo cual, si esta pregunta me la hubieras hecho hace 10-15 años hubiera sido una respuesta mucho más desde el ego, desde la ilusión de que me esté pasando a mí o a nosotros. Yo creo que ahora prevalece la sensación de responsabilidad: de responsabilidad cultural, de responsabilidad civil, de respeto a nuestro trabajo porque ya no somos niños y el trabajo con Yayo nos ha hecho profesionales, pero como dices nos conocemos desde el instituto la mayoría y tenemos mucha vida juntos: muchas experiencias, muy buenas, muy malas. Y entonces ahora desde este punto de la vida podemos ver nuestro trabajo como un camino, no es deslumbrante ninguno de los pasos que damos. Como ha dicho antes Yayo, intentamos meditar mucho cada paso que damos, trabajar con mucha cabeza y sabiendo siempre que la cultura es como una trinchera, que nosotros estamos en la misma trinchera que estáis los filólogos, los profesores, es decir que los creativos somos sólo una parte más de las ramas del árbol que es la cultura que siempre está necesitado de regadío, de cariño. En esa labor es mucho más importante que se nos vea a nosotros. Es el sentido de la responsabilidad con toda la modestia posible porque el ego siempre está ahí.

ÍÑIGO: Y sobre todo con el día a día. No se nos olvida de dónde venimos, de pasar penurias, de dar todo antes a ti mismo y a la estructura para que pueda salir adelante y sin olvidarnos de que mañana estamos de nuevo metidos en una furgoneta y recorriendo kilómetros y sobre todo apostando, apostando. Y también yo creo que otras de las virtudes de este equipo es que todavía es mucho más importante la séptima pieza que es la que tenemos en común que cualquiera de las seis individualidades. No que sean menos importantes porque lo son y necesarias, por supuesto, pero la séptima silla que es donde nos unimos todos, es aún prioritaria para los seis individuos. Y creo que tener ese objetivo y también saber que es una carrera a largo como te decía Álvaro, afortunadamente es algo que no nos ha venido con 20 años, afortunadamente, probablemente ya no existiríamos, seguramente, no lo sé. Pero bueno como hemos tenido que ir sembrando, sembrando, para nosotros no es algo de un día; es una labor de muchos años, con muchos anillos. Y por supuesto a la vez, imaginando y soñando hacia el futuro. Si no tienes el objetivo que sea aunque sea permanecer, pervivir, seguir creando, seguir recibiendo cultura, como dice Álvaro, también estás muerto, es decir es verdad que a la vez importa mucho el aquí y ahora, pero para siempre. Hoy y para siempre.

ÁLVARO: Seguir creciendo y seguir formando. Formarse y también formar a otro. Uno cuando va creciendo va sintiendo la necesidad de transmitir a otros, a la gente joven de la profesión, a los que tienen la misma ilusión que tú cuando empezabas pero que no tienen los mismos recursos ni la trayectoria. Y transmitirles que se puede: la ilusión ciega que te permite llegar a donde quieras. Hacer lo que quieras mientras tu trabajo sea inasequible al desaliento.

8. Como compañía objeto de estudio de investigación, ¿algún aspecto que no haya tratado y que consideréis primordial e interesante a tener en cuenta para el análisis?

ÍÑIGO: Pues mira sí, hay dos cosas para mí fundamentales.

La primera es que no estamos solos. Nosotros 6 estamos donde estamos gracias a todo un equipo muy grande que está detrás, bastante grande ya. Cuando sacamos la cabeza a nivel profesional y mediático que fue 2005, finales del 2005, ahí hubo dos piezas fundamentales que fueron la distribución y la comunicación. Posteriormente llegaron

los creativos en iluminación y vestuario. Tardaron en llegar los de escenografía y producción. A pesar de que nosotros seamos los creativos y los socios gestores, pero hay gente en producción ejecutiva totalmente importante y necesaria. Por supuesto todo el equipo técnico al completo. La gente que a cada uno nos soporta y nos rodea, pero bueno eso también ayuda.

Y luego durante muchos años asumiendo un riesgo absolutamente privado y particular, abriendo poco a poco esa veda para poder tener pequeñas aportaciones de las instituciones públicas a giras que en un primer momento son un motor para arrancar un proyecto. También pensamos que una ayuda pública si no hay un proyecto viable no tiene ningún sentido y es algo que ha pasado en los últimos 20 años mucho. Y desgraciadamente desde que ha entrado la crisis tenemos mucho que pensar en ese sentido porque ha habido muchas producciones que se han hecho exclusivamente para justificar una subvención poco más importando la calidad o el rigor. Y luego hay un salto importantísimo y fundamental que vino después de *Siglo de oro*; con esta obra gracias a la puesta de Albert Boadella programándonos en los teatros del Canal, que eso ya supuso un panorama de exposición muy importante, como decía antes, de salida a la crisis también. Y ese fue el trampolín siguiente a que viniera la CNTC a proponernos una coproducción. Y una coproducción lo que significa es que estamos colaborando y usamos los recursos públicos y privados con un mismo objetivo. Y lo que se ha demostrado con la producción anterior, y esperemos que con ésta, es que además es comercial a nivel de rentabilidad, es decir tenemos funciones llenas en Madrid, dentro de la gira, una pequeña parcela económica revierte al *Ministerio* de cada función que hacemos y además es una sinergia que nos permite empaparnos mutuamente a nivel de imagen tanto a la CNTC como Ron Lalá. Y creo que bueno que ha supuesto la confianza desde Helena Pimenta hasta todo el equipo que trabaja debajo del escenario.

YAYO: Creo que hay tres cosas que quiero decir. El Teatro Alfil, Albert Boadella con los Teatros del Canal y Helena Pimenta con la CNTC.

Ron Lalá siempre es mucho más que la suma de las partes y la vida siempre te sorprende.

Miércoles 3 de febrero de 2106, Café Central, Madrid.

Beatriz López López.

