

CERVANTINA (2016), DE RON LALÁ: UNA PUESTA EN ESCENA DESDE EL HUMOR Y LA MÚSICA¹

Aroa Algaba Granero

Universidad de Salamanca

RESUMEN/ ABSTRACT

Cervantina, de Ron Lalá, ha sido una de las adaptaciones teatrales de Cervantes con más repercusión en 2016. Se plantea aquí qué atrae de sus mecanismos escénicos. La investigación se desarrolla a través del análisis comparativo de escenas y atendiendo a las clasificaciones que establecen los teóricos del teatro. Se concluye que el humor, la música y la selección minuciosa de los textos de Cervantes constituyen la clave de su éxito.

Ron Lala's *Cervantina* has been one of the most successful Cervantes' adaptations in 2016. In this context, the aim of this paper is to analyse which scenic mechanisms appeal the most. A comparative analysis regarding theoretical labels is carried out to conclude that humour, music and the careful text selection are the key to its success.

Palabras clave/ Key words: Cervantes, Ron Lalá, performance, humour, music.

1. INTRODUCCIÓN

En el siguiente artículo se realizará un análisis de una de las puestas en escena más llamativas de las obras de Cervantes en el contexto del cuarto centenario de su muerte: *Cervantina*, coproducción de Ron Lalá y la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Se tratará de comprender en qué se fundamenta el gran éxito² que se observa en su gira por España e Hispanoamérica³, y cuál es su manera de interpretar a Cervantes desde un punto de vista escénico.

¹ Este trabajo forma parte de mi tesis doctoral, financiada por la beca FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

² El montaje ha sido alabado por el público y la crítica (J. Vallejo, *El País*; D. Ventura, *Teatro a teatro*; A. Hernández, *Huffington Post*; P. Corroto, *Eldiario.es*; J. I. García Garzón, *ABC*, etc.).

³ Desde su estreno en el Teatro de la Comedia de Madrid (14-01-2016), el montaje ha recorrido casi toda España, representando en numerosas ciudades y en famosos festivales de teatro. Entre ellos: 18 y 19 de junio, Festival Clásicos en Alcalá; 24 de julio, Festival Olmedo Clásico; 26 y 27 de julio, Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. En Hispanoamérica: 8 y 9 de septiembre, Festival Internacional de teatro de Manizales (Colombia); 5 y 6 de octubre, Festival Internacional Cervantino de Guanajuato (México). (<http://ronlalaweb.blogspot.com.es/p/sobre-la-compania.html>).

Con estos fines, se partirá de la forma en que la compañía enfoca la literatura áurea y sus claves estéticas y, por supuesto, de los textos de Cervantes, que se compararán con los de la adaptación. Se pondrá especial énfasis en diferentes categorías teóricas para poder analizar los diálogos y las letras de las canciones de manera más exhaustiva.

Particularmente, la investigación se centra en dos aspectos que vertebran el montaje: el humor y la música. Teniendo en cuenta las declaraciones de los propios miembros de la compañía, estos constituyen los pilares de sus espectáculos y, además, se justifica la perspectiva porque resulta indiscutible que Cervantes fue un artista del humor y que el teatro barroco se nutrió de la música, principalmente en sus formas breves⁴.

Por tanto, se pretende dar respuesta a las siguientes cuestiones al finalizar el estudio: ¿puede Cervantes calar hondo en un espectador del siglo XXI? ¿Es el humor del Siglo de Oro comparable al actual? ¿Qué función tiene la música, uno de los elementos que configuran la puesta en escena de *Cervantina*?

2. CERVANTINA EN EL CONTEXTO DE RON LALÁ

Cervantina [2016] no se trata de una producción aislada dentro de la compañía Ron Lalá, sino que esta, fundada en 1996, ya ha presentado otros espectáculos basados en la literatura áurea en los que combinan la palabra, la música, la risa y la fiesta [Huerta Calvo, 2012:9]. Entre los títulos más destacados se pueden citar: en 2012 *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)* y en 2014 *En un lugar del Quijote* (en coproducción con la Compañía Nacional de Teatro Clásico)⁵. No obstante, no solo han puesto en marcha espectáculos sobre versiones, sino también libretos propios de temática libre.

En cuanto a *Cervantina*, se propone como un montaje en el que se escenifican diversos episodios de las obras de Cervantes con el fin de crear una visión global de su obra y acercarla a un público general resaltando los personajes más característicos y los aspectos más cómicos. Se emplea, al igual que en *Siglo de Oro, siglo de ahora*, la estructura de la «folla» o *folía*⁶. También se sirven de otras formas breves, como la loa inicial (con la figura de la Musa de Cervantes) o el fin de fiesta (con la canción del “virus de cervantina”).

⁴ Sobre el humor y la música en el teatro breve, véase [Huerta Calvo, 1995] y [2001]; [Gallo, 2001].

⁵ <http://ronlalaweb.blogspot.com.es/p/sobre-la-compania.html>.

⁶ «una modalidad de espectáculo que podía agrupar un conjunto de piezas cortas representadas una tras otra en bulliciosa y frenética sucesión, sin la comedia.» Huerta Calvo [2001:80].

Los fragmentos que se escenifican pertenecen tanto a teatro como a novela, adaptándolos imaginativamente para que funcionen en las tablas, suprimiendo y añadiendo escenas, modificando secuencias, etc. Así, entre los principales que se utilizan podemos citar: *El celoso extremeño*, *El viejo celoso*, *La gitanilla*, *El hospital de los podridos*, *Rinconete y Cortadillo*, *El retablo de las maravillas* y *El viaje del Parnaso*. Además, en su versión especial de *El retablo de las maravillas* introducen fragmentos de *Don Quijote de la Mancha* (la pastora Marcela [Parte I, cap. IX]), *El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros*, reflejando su actualidad con anacronismos que despiertan la sonrisa. También se añaden, veladamente en distintas escenas, fragmentos de *La Galatea* [Libro III y V], el *Prólogo de Novelas ejemplares* y *Persiles y Segismunda* [Libro IV, cap. XIV].

3. EL TRATAMIENTO DEL HUMOR

Cervantes y Ron Lalá conocen el poder del humor y la complicidad que se logra en el lector y el público gracias a su sabia utilización. En ambos casos, confirman la aseveración de Bergson [1973:9]: «la risa es, por esencia, un acto subversivo». Nos encontramos en la obra de Cervantes tanto con un humor sencillo, de payasada, como señala Álvaro Tato, el director literario [2016, núm. 53:50], como con una ironía crítica, sutil⁷, que afecta a todos los tipos sociales y a todos los defectos humanos.

3.1. CATEGORÍAS DEL HUMOR EN EL SIGLO DE ORO SEGÚN JAMMES

En *Cervantina* se desea transmitir, por tanto, el espíritu de la risa, que se puede categorizar como lo establece Robert Jammes [1980:3-12] respecto al Siglo de Oro:

a) Lo disparatado.

Se resaltan situaciones absurdas, como ocurre en el caso del entremés atribuido a Cervantes de *El hospital de los podridos*:

«SECRETARIO	Un marido podrido porque su mujer tiene los ojos azules y ella se pudre porque él tiene la boca grande.
DOCTOR	¿De eso se pudre el marido?
SECRETARIO	Sí, señor, porque ahora se llevan los ojos negros.» [54]

⁷ Este humor basado en el equívoco permite una complicidad con el público, que disfruta al descifrar la complejidad lingüística, como señalaba Lope en el *Arte Nuevo de hacer comedias* [vv. 323-326].

Ron Lalá destaca los diálogos más extravagantes de este entremés, en los que las causas de la pudrición, del hastío, se presentan como irracionales⁸. Por cuestión de tiempo, se suprimen algunos y se les concede mucho más dinamismo escénico a los que aparecen, planteándolos como el paso por una ininterrumpida camilla de extraños pacientes sometidos a interrogatorio.

Además, se promueve el juego con el espectador, primero explicándole en qué consiste la podredumbre y finalmente pidiendo su participación activa, como también ocurre en el «Experimentidero» de *Siglo de Oro, siglo de ahora*. En este caso se busca la «catarsis colectiva» con el grito conjunto de las razones que pudren a cada persona sentada en la butaca.

b) Lo picaresco.

Se incide en el robo, la mentira y toda clase de engaño⁹, en relación con la corriente picaresca del Siglo de Oro. Con ello no resulta extraño que la escena de *Cervantina* en la que más se observa este aspecto sea la de *Rinconete y Cortadillo*, ya que el ambiente de los bajos fondos y el empleo de artimañas en los protagonistas han conducido a relacionarla con este tipo de novela [García López, 199: 113-124]:

«CORTADILLO (Abrazándole y robándole la cola.) Consuélese, señor, que arrieritos somos.

ARRIERO ¡Menos mal que me queda la cola! ¿Y mi cola? ¡Al ladrón! (Se va.)» [57]

A través del diálogo y la interpretación anterior se lleva al extremo un episodio de la novela (el engaño del arriero), en el cual se empleaba el discurso narrativo. En la obra teatral se desarrolla como una secuencia muy vivaz, en la que las apuestas del arriero y las tretas verbales de Rinconete conducen a que el primero pierda progresivamente todas sus pertenencias, provocando la risa del espectador por su ingenuidad repetida. La

⁸ La dimensión absurda reflejada en la expresión lingüística la resalta Gallo [2001:18]: «Una capacità infantile che riemerge od è recuperata in tutte le manifestazioni del comico dell'assurdo, che esplora il patrimonio semntico della lingua operando fratture feconde della norma lingüística, sia a livello sintagmático che paradigmático.»

⁹ Sobre la perspectiva farsesca del engaño, se puede citar a Rey-Flaud [1984:187]: «Toutes ces farces présentent donc une tromperie, ce qui conduit les critiques à départager les protagonistes en deux catégories: ceux qui trompent et ceux qui sont trompés.»

situación se observa exagerada hasta el punto de perder la cola del burro gracias a la intervención de Cortadillo y su rápido movimiento de manos.

Aparte del diálogo apuntado, el mundo de la picaresca se refleja también en la casa de Monipodio, donde se muestra la cofradía oficial de ladrones y se escenifica la pendencia entre el jaque Repolido y la Cariharta, ejemplo del ambiente de prostitución y violencia.

c) Lo erótico.

El terreno erótico se suele asociar en la temática entremesil¹⁰ al adulterio, a las relaciones entre personajes del hampa o a cualquier otra variante en la que una idealización platónica como la de don Quijote a Dulcinea no tiene cabida. En *Cervantina* la comicidad erótica se concentra en la escena de *El viejo celoso extremeño*, donde se combinan los argumentos de la novela ejemplar de *El celoso extremeño*, con final trágico, y el cómico entremés de *El viejo celoso*.

En la siguiente canción, con letra de Ron Lalá, se emplea música infantil, que recuerda a una nana, lo que contrasta con los dobles sentidos¹¹ de los versos —los equívocos también son múltiples en el texto cervantino—, de alto contenido erótico. Se mezcla el discurso sexual con el culinario, asociando un pastel con el miembro masculino. Así, se juega con términos como *bueno*, *duro*, *relleno*, etc., marcando a la vez todas las carencias del viejo impotente:

LEONORA, CRIADAS (<i>Cantan.</i>)	Para que esté más bueno
	hay que ponerlo duro,
	meterle un buen relleno
	de chocolate puro [43]

De este modo no solo se plantea una escena que despierta la risa, sino que se critica también la represión sexual de la mujer y su reclusión en el espacio de la cocina, que se le ha asignado socialmente a lo largo de la historia, como indica Beauvoir [1982: 205-

¹⁰ «El mundo que el discurso popular implica hace de la serie erótica la fundamental, a fin de buscar o experimentar nuevas formas de relación, que contravengan las convencionales de la vida real o las harto artificiosas de la literatura idealista.» Huerta Calvo [1995:91].

¹¹Freud [2000:37] indica lo recurrente de esta estrategia: «Existen muchos ejemplos de esta clase de doble sentido, y en todos ellos es el sentido sexual el esencial para el efecto del chiste. Pudiéramos reservar para este grupo la calificación de equívoco.»

294]. Frente a la falta de libertad que experimenta Leonora, se propone un diálogo en el entremés que invita a la infidelidad como fuente de placer:

LEONORA ¿Y la honra?
CRIADA 2 ¿Y el holgaros?
LEONORA ¿Y si se sale? Digo... ¿y si se sabe?
CRIADA 1 ¿Y si el sable no se le sale? Digo... ¿y si no se sabe? [45]

En esta versión de Ron Lalá, la Cristina de *El viejo celoso* se sustituye por dos criadas que son actores varones vestidos de mujer, lo que acrecienta la comicidad visual. Además, el erotismo se ve acentuado con la doble pregunta que emplea la paronomasia¹² *sale/ sabe* como aparente despiste verbal que encierra la pérdida de la ingenuidad.

El amante de *El celoso extremeño*, Loaysa, que en *El viejo celoso* es tan solo un galán anónimo que satisface rápidamente y en silencio los deseos de Lorenza, en este montaje va más allá de las palabras de conquista que le atribuye Cervantes. Utiliza nuevamente los dobles sentidos y las connotaciones sexuales en su canción: «LOAYSA (Canta.) que te alumbre la linterna/ que traigo aquí entre las piernas.» [44]

Por tanto, lo disparatado, lo picaresco y lo erótico configuran un eje humorístico de la obra. Jammes también enumera las categorías de lo descompuesto y lo escatológico en cuanto a la risa en el Siglo de Oro, y aunque en ocasiones en la producción de Cervantes también observamos este tipo de momentos cómicos, *Cervantina* no incide especialmente en ellos.

3.2. ESTRATEGIAS DEL HUMOR

No obstante, el humor se puede estudiar desde diversas perspectivas, y también resulta interesante conocer no únicamente el enfoque, sino también el engranaje, las estrategias que provocan la risa, una risa que se suele identificar con la *risa popular*¹³. En *Cervantina* nos encontramos con: la repetición, la inversión y los juegos lingüísticos¹⁴.

¹²El juego fónico ya funciona como estrategia recurrente en el teatro del XVI, como se observa en esta cita acerca de la *Farsa de Prabos y Antona*, de Lucas Fernández: «La concatenación de términos no se sostiene más que por la semejanza fónica, al margen del significado, en efecto cómico evidente que transgrede las convenciones sociales codificadas en el lenguaje.» San José Lera [2016:7].

¹³«La risa popular surge de los espectáculos populares de la plaza. Las figuras de la farsa (...) se incorporan a la cultura literaria (...) para desenmascarar la convencionalidad del mundo oficial.» Chico Rico [2009:91].

¹⁴ Para gran parte de ellas utilizo la terminología de Bergson [1973].

Respecto a la repetición, el efecto cómico se muestra cuando las situaciones o las frases aparecen más de una vez, simétricamente, con cierta voluntad argumental o estilística, normalmente caracterizando a un personaje como ingenuo o engañado y a otro como oportunista y manipulador.

En la escena de *Cervantes y la Musa* esta última aparece cinco veces, siempre provocando la molestia del personaje “Cervantes”, aunque las expresiones con las que se presenta van variando y sus ofrecimientos de obras y peticiones particulares de cobro también. En ella, creada en su totalidad por la compañía, se sigue el esquema vital del autor a través de la figura de la Musa. El humor aparece cuando se observa la burla hacia el escritor en sus continuas penurias y fracasos mediante una estructura paralela.

En las adaptaciones de *La gitanilla* y de *Rinconete y Cortadillo* se emplea, en cambio, la esticomitia, que resalta la importancia del dinero y del juego de forma cómica:

«VIEJA GITANA ¿Otro más? Pues que pague.» [51] [3 veces]

«CARDUCHA ¡Toma! ¿Y a mí qué?» [51] [2 veces]

«ARRIERO ¡Vaya si no! (*Juegan con naipes.*) ¡Pardiez, me ganó!» [56] [6 veces]

Todos buscan la consecución de sus intereses personales y emplean para ello un lenguaje coloquial, desenfadado, que engarza con el habla de los estratos sociales a los que pertenecen los personajes.

Por otro lado, en concordancia con la maestría lingüística de Cervantes y el espíritu de la compañía, la puesta en escena desarrolla de forma creativa una de las características más interesantes del teatro barroco: los juegos de palabras [Profeti, 1980]. Refiriéndose a *Siglo de Oro, siglo de ahora*, Huerta Calvo [2012:10] resalta la profundidad de la estrategia y la conversión del espectador en *homo ludens*¹⁵.

En *Cervantina*, además de los casos comentados de polisemia y ambigüedad en *El viejo celoso extremeño*, podemos señalar el uso cómico de la paronomasia también en *Rinconete y Cortadillo*, como recurso caracterizador del bajo nivel cultural de Maniferro, elemento que utiliza Ron Lalá del propio texto de Cervantes: «MANIFERRO. Yo no me

¹⁵ «Juego, sí, sin duda alguna, pero juego en el sentido más profundo del término, aquel que hace de cada espectador un *homo ludens*, en la sabia caracterización de Huizinga.»

meto en *tologías*; (...) ¿No es peor ser hereje o renegado o matar a tu padre o ser *olomico*?¹⁶» [58]

Observamos también en el creativo oráculo de *El licenciado vidriera* la selección de palabras siguiendo el campo semántico del vidrio y la creación de términos inventados mediante sufijos existentes, como se puede apreciar en el siguiente diálogo:

CHANFALLA	Señor licenciado, ¿qué les pediría a los gobernantes?
VIDRIERA	Transparencia.
CHANFALLA	¿Cuál es su religión?
VIDRIERA	El cristalismo. [62]

En la novela de Cervantes, en cambio, la reflexión lingüística se obtiene por el hecho de que algunas de las respuestas del licenciado son en latín, pero Ron Lalá decide modificarlo, ya que en la actualidad ese referente se ha perdido para la mayor parte de la población.

Finalmente, el espectador encuentra también humorístico el hecho de que se inviertan los papeles atribuidos a cada personaje, como ocurre en el ejemplo que expongo a continuación: CARRIZALES «Señor técnico de luces, rayad el alba.» [44]. Aquí el personaje del Viejo se convierte en director de escena, introduce verbalmente una acotación y se atreve a dar órdenes a una persona que está fuera de la trama argumental, que, contrariamente a lo esperado, se vuelve personaje. Se logra así un juego metaficcional, muy característico de *El Quijote*, de ruptura de la ilusión escénica. Se produce, además, un anacronismo de los que caracterizan a Ron Lalá, introduciendo en la obra un oficio que no existía en el siglo XVII, pero que es significativamente un oficio teatral.

En consonancia con el concepto de inversión, se alcanza el punto álgido de disfraz a través de la «mascarada social y escénica», como indica Bergson¹⁷. Así, el comienzo de *Cervantina* consiste en un *streaptease* de personajes, donde los actores se van desprendiendo de sus prendas femeninas (las que caracterizan a Preciosa, la Gitanilla, a

¹⁶Sobre la caracterización social a partir del lenguaje, podemos citar a Larthomas [1972:229]: «Que les accidents de langage soient le ait d'un même personnage et le voilà qui se distingue facilement de ses partenaires et révèle en même temps très vite sa classe sociale et son rôle dans la pièce.»

¹⁷ «causará risa toda imagen que nos sugiera la idea de una sociedad que se disfraza, la idea de una mascarada social.» [1973:39]

Carducha, a Leonora y a la Musa de Cervantes) para darnos la clave del código que se utilizará a lo largo de toda la obra.

Siguiendo este esquema, se juega con la falta de suficientes actores –dato que ellos mismos explicitan– para la distribución de personajes. Así, el jaque Repolido y la Cariharta son interpretados por Maniferro y Chiquiznaque, otorgando un doble nivel metateatral y una conciencia del acto de interpretar, ya que sobreactúan deliberadamente.

Rinconete y Cortadillo, por su parte, finalizan su escena abriendo la posibilidad a la conversión en otros personajes cervantinos, aunque no lleguen a interpretarlos: Chirinos y Chanfalla de *El retablo de las maravillas*, estudiantes de *La cueva de Salamanca*, brujas de *El coloquio de los perros*, defensores de *Numancia*, cautivos en Argel o curiosos impertinentes.

De este modo, los varios roles de los personajes nos revelan cómicamente todas las caras que mostramos los seres humanos en general. Así, nos ofrecen la posibilidad indirecta de reírnos de nosotros mismos.

4. ESTRUCTURA Y FUNCIONALIDAD DE LOS MOMENTOS MUSICALES

El director musical de Ron Lalá constata la relevancia del papel de la música en *Cervantina*¹⁸, una música que no se limita solamente a una tarea incidental, sino que presenta diversas funciones, gran parte de ellas con significado para las tramas argumentales. Pavis [2000:153] establece una clasificación amplia de las posibilidades que esta ofrece, entre las que podemos citar: creación de atmósfera, reconocimiento de cierta situación, marcación de pausas, integración del espectáculo, etc.

Ron Lalá utiliza tanto en *Cervantina* como en otras de sus obras canciones de estilos musicales diversos, aunque como señala Miguel Magdalena [2016:68], no se atienen ni a patrones barrocos ni a los timbres instrumentales de la época, sino que pretenden ofrecer un tono popular. Por ello, emplean compases binarios y de seis por ocho [Magdalena, 2016:69] y se reconocen formas musicales como los tangos flamencos, las sevillanas, los oles, las bulerías, las cumbias o las chirigotas, entre otras.

¹⁸ «La música en nuestros espectáculos es como si fuera una parte de la estructura ósea de lo que ocurre en el escenario.» [Miguel Magdalena, 2016:68].

durante una hora

somos hermanas.» (35)

Entre estos personajes, la Gitanilla resalta la baja condición social de la que parte, a pesar de que en la anagnórisis final conocemos que su verdadero origen es noble. La presentación de sí misma marca su capacidad de superación a través de un léxico ascendente (de *planta* a *subida*, *cielos* y *se levanta*):

«PRECIOSA (*Canta.*) La que es de más humilde planta,
si la subida endereza,
por gracia o naturaleza
a los cielos se levanta.» (48)

En contraposición, lo que cantan los hombres –versos que Cervantes emplea en su novela– resalta tan solo la belleza física de la muchacha en vez de su valía intelectual o de carácter (en otros diálogos Preciosa confiesa saber leer y escribir). Aquí, sin embargo, se ensalzan los tópicos de perfección de la época:

«HOMBRES (*Cantan.*) Labios de rosa,
cuerpo de arcilla,
viva Preciosa
la gitanilla.» (48)

También las canciones sirven, como en el caso de la siguiente, inventada para *El viejo celoso extremeño*, para reflejar la conciencia de los personajes. Aquí, con afán burlesco, acentuado por el barco de cartón que se colocan delante los músicos, se presenta una visión crítica de la conquista de América y del injusto enriquecimiento que supuso para algunos oportunistas:

«MÚSICOS (*Salen cantando a bordo de un barco.*) Mientras los conquistadores
imponen nuestra cultura
yo me llevo todo el oro
desde México hasta Honduras.» (41)

En *Rinconete y Cortadillo* también encontramos una canción en boca de los músicos que presenta a los personajes protagonistas, pero en este caso engarza a su vez con otra de las funciones más repetidas en la obra: la de experiencia itinerante, de viaje:

«MÚSICOS (Cantan.) Rinconete y Cortadillo
van hacia ningún lugar
y el hogar es el camino
y el camino es el hogar.

Con un léxico en el que se resaltan repetidamente los términos *hogar* y *camino*, utilizando la anadiplosis y equiparándolos copulativamente a pesar de parecer un oxímoron, la visión de los personajes y de la trama se fija en el carácter nómada.

Este espíritu de libertad, de constante cambio, viene trazado en toda la obra de Cervantes, de manera que no resulta extraño que en la escena de *La gitanilla* también aparezcan canciones de Ron Lalá que resalten el viaje:

«MÚSICOS (*Cantan.*) Siempre libres viajamos
y siempre perseguidos.
Como cantos rodados
vamos bajando el río.» (51)

Los gitanos representan, por tanto, como los pícaros en el caso anterior, la lucha de los colectivos marginales, “siempre perseguidos”. Además, la bajada como “cantos rodados” por el río los une con las fuerzas de la naturaleza, con el violento discurrir vital.

Pero el viaje no se limita a un par de escenas concretas de la obra, sino que, como se aprecia en la loa inicial, toda ella se fundamenta en este concepto, ya que durante una hora y media vivimos un recorrido transformador por toda la obra de Cervantes:

«TODAS. La sangre es nuestra tinta
y nuestros personajes
cinco huellas distintas
del mismo viaje.» (35)

Resulta necesario indicar el paso del tiempo en la vida del autor, con numerosas referencias temporales concretas (desde 1571 hasta 1616). Por tanto, sirve de hilo conductor entre los distintos momentos que determinan su existencia (la batalla de

Lepanto, el cautiverio en Argel, el Consejo de Indias y la muerte). En los siguientes versos se observa el final de Cervantes, en el que se realiza tanto la dimensión temporal como la espacial:

«MÚSICOS (Cantan.) Veintidós de abril de mil seiscientos dieciséis,
madrugada ya del veintitrés.
En una pequeña casa pobre de Madrid
un escritor viejo va a morir.» (40)

Otras canciones se emplean para diferenciar estructuralmente, no dentro de la propia escena, sino entre las distintas escenas, como ocurre entre *El viejo celoso extremeño* y *La gitanilla*:

«MÚSICOS (Cantan.) Súbete a nuestra barquilla, ¡chiquilla!,
vámonos a ver la escena
de la bella gitanilla. (Se van Todos.)» (47)

Y también entre *El hospital de los podridos* y *Rinconete y Cortadillo*:

«DOCTOR Se acabó la cuarentena,
curarles fue muy sencillo.
Que suban ahora a escena
Rinconete y Cortadillo. (Se van.)» (55)

A través de las rimas que conectan un elemento de la escena de la que se parte con la que sigue (*barquilla/ gitanilla* o *cuarentena/ escena*) se establecen conexiones que permiten que la folía adquiriera unidad de sentido.

Como cumbre de la marcación estructural a través de canciones, nos encontramos con el final de fiesta, muy característico del Siglo de Oro. En él se presenta la cervantina como un extraño virus que asola España: «*TODOS (Cantan.) No hay vacuna ni aspirina/ que cure la cervantina.*» [67]

comentar, finalmente, que otra de las funciones esenciales de la música en *Cervantina* es su utilización como marca de la estructura general de la obra. Así, por ejemplo, en *Cervantes y la Musa* las canciones intercaladas se emplean para

No obstante, esta enfermedad presenta síntomas muy positivos, que son los que desea Ron Lalá para el público de su función: que todo el mundo lea a Cervantes para pensar por sí mismo. El mensaje de la cultura como sinónimo de libertad vertebra toda la puesta en escena y se advierte especialmente en la loa, por lo que situarlo como colofón musical permite la construcción de una estructura circular.

5. CONCLUSIÓN

Ron Lalá es consciente de que Cervantes nunca ha muerto, a pesar de que este 2016 se conmemore el cuarto centenario de su fallecimiento. Siguen vivos su Viejo celoso que encierra a Lorenza y a Leonora, su Preciosa, gitana que se crea su propia suerte, sus podridos por mil y una causas, o sus pícaros Rinconete y Cortadillo, expertos en el engaño. Y son ellos los que construyen *Cervantina* y los que siguen interesando tanto al espectador actual, porque observa la vigencia de la mirada humana y humorística a los problemas vitales y de la ironía como disolvente de la seria trascendencia.

A través del estudio de las categorías áureas del humor y las estrategias empleadas, hemos comprobado que los motivos de la risa no han variado excesivamente a lo largo de los siglos, aunque los contextos concretos sí lo hayan hecho. Además, se ha podido demostrar cómo la compañía respeta los recursos cervantinos y los aprovecha llevándolos al extremo en numerosos diálogos.

De este modo, adquiere pleno sentido que el montaje se sostenga sobre una clave presente en toda la producción de Cervantes: el disfraz y la mascarada social como representación de la hipocresía. Nada ni nadie es lo que parece, sino que se multiplican las perspectivas de los personajes.

Por otra parte, se le atribuye a la música un papel principal en el proyecto escénico. Las canciones que se incluyen se convierten en elementos diegéticos, que nos presentan a los personajes, la estructura y el tono de la obra. Además, permiten acentuar la relación con la tradición festiva áurea, en consonancia con el carácter popular y celebrativo del montaje.

Así, se pretende invitar al público a leer a Cervantes no por obligación, sino por disfrute y mejor comprensión de un tiempo pasado que no ha dejado de ser presente. Por ello, finalizo con unos significativos versos de Ron Lalá en *Siglo de Oro, siglo de ahora*

[2012: 92-93], que captan también la esencia de *Cervantina*: «ALFÉREZ. Leer te lleva al abismo;/ dicen que si lees o escribes/ eres libre e inclusive/ puedes pensar por ti mismo.»

6. BIBLIOGRAFÍA

BEAUVOIR, Simone de (1982), *El segundo sexo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XX.

BERGSON, Henri (1973): *La risa*, Madrid, Alianza.

FREUD, Sigmund (2000), *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza.

GALLO, Antonella (2001), «Ridere giocando/ giocare a ridere: percorsi di lettura nel teatro dei secoli d'oro», *Per ridere. Il comico nei secoli d'oro*, Florencia, Alinea.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge (1999): «Rinconete y Cortadillo y la novela picaresca», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 19, 2, 113-124.

HUERTA CALVO, Javier (1995): *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Barcelona, Oro Viejo.

–(2001): *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.

– (2012) «Con Ron de risa y Lalá de locura», *Siglo de oro, siglo de ahora (folía)*, Madrid, Ediciones Clásicas S. A., 9-12.

JAMMES, Robert (1980): «La risa y su función social en el siglo de oro», *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro*, Actas del Tercer Coloquio del G.E.S.T.E., (Toulouse), 3-12.

LARTHOMAS, Pierre (1972), *Le langage dramatique*, París, Armand Colin.

PAVIS, Patrice (2000): *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós Ibérica.

PROFETI, María Grazia (1980), «Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII», *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro*, Actas del Tercer Coloquio del G.E.S.T.E., (Toulouse), 13-24.

REY-FLAUD, Bernadette (1984), *La farce ou la machine a rire. Théorie d'un genre dramatique*, Ginebra, Publications romanes et françaises.

RÍOS RUIZ, Manuel (1972), *Introducción al cante flamenco*, Madrid, Istmo.

RON LALÁ; CNTC (2016): «*Cervantina*. Versiones y diversiones sobre textos de Cervantes», ed. INAEM/CNTC, *Colección Textos de Teatro Clásico* (Madrid), 75.

RON LALÁ. Humor, música, teatro. [Acceso 13 de septiembre de 2016]
<http://ronlalaweb.blogspot.com.es/p/sobre-la-compania.html>

SAN JOSÉ LERA, Javier (2016): «*Homo ridens*. Procedimientos teatrales de la risa en las *Farsas profanas* de Lucas Fernández», *Criticón*, 126, 31-52.