



Facultad de Humanidades: Sección de Filología

Departamento de Filología Española

**Reformulaciones modernas del género entremesil:
*Andanzas y entremeses de Juan Rana de Ron Lalá***

Autora: **Mabel Quintero Ledesma**

Tutor: **Carlos Brito Díaz**

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Grado en Español: Lengua y Literatura

San Cristóbal de La Laguna, 2020

*Ten siempre a Ítaca en tu mente.
Llegar allí es tu destino.
Mas no apresures el viaje.
Mejor que dure muchos años
y atracar, viejo ya, en la isla,
enriquecido de cuanto ganaste en el camino
sin esperar que Ítaca te enriquezca.*

C. KAVAFIS

A Alberto, por su apoyo incondicional y por confiar siempre en mí.

*A Carlos Brito, por prestarme todos los libros de Ron Lalá y
descubrirme un mundo fascinante.*

A Álvaro Tato, por su pasión y entrega que son inspiración.

*Y, por supuesto, a Ron Lalá, por recuperar una tradición tan bonita y
llevarla a escena.*

RESUMEN

Andanzas y entremeses de Juan Rana es un espectáculo de humor, teatro y música en directo que ha realizado la compañía de Ron Lalá en coproducción con la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Esta obra recupera al arquetipo por antonomasia del teatro breve del Siglo de Oro español, Juan Rana y, con él, los entremeses más sobresalientes de todo el repertorio juanranesco. Álvaro Tato, dramaturgo y fundador de la compañía, se ha encargado de versionar estas piezas y de crear una dramaturgia paralela en verso clásico que sirve de hilo conductor de la obra, donde se realiza un viaje por los temas, motivos y personajes más destacados del Barroco español.

En este Trabajo de Fin de Grado se realizará un acercamiento al género del entremés y al personaje de Juan Rana, se comentará el proceso de la versión de las piezas y se llevará a cabo una síntesis de los aspectos más relevantes de la obra teatral.

Palabras clave: Ron Lalá, Juan Rana, teatro breve, entremés, versión, Siglo de Oro.

ABSTRACT

Andanzas y entremeses de Juan Rana is a show of humor, theater and live music made by the company of Ron Lalá in co-production with the Compañía Nacional de Teatro Clásico. This play recovers the most recognized archetype of the *teatro breve* of the Spanish Golden Age, Juan Rana, and with him, the most outstanding *entremeses* of the entire Juan Rana's repertoire. Álvaro Tato, playwright and founder of the company, has been in charge of versioning these pieces and creating a parallel dramaturgy in classic verse that serves as the common thread of the play, where a journey is made through the most prominent themes, motifs and characters of the Spanish baroque.

In this investigation, an approach will be made to the genre of *entremés* and to the character of Juan Rana, the process of the version of the pieces will be discussed and a synthesis of the most relevant aspects of the play will be carried out.

Key words: Ron Lalá, Juan Rana, teatro breve, entremés, version, Golden Age.

ÍNDICE

0. RESUMEN/ABSTRACT	3
1. INTRODUCCIÓN	5
2. UN ACERCAMIENTO AL GÉNERO DEL ENTREMÉS	9
3. JUAN RANA: DE PERSONAJE A ARQUETIPO	15
4. ÁLVARO TATO Y EL ARTE DE LA VERSIÓN	19
5. <i>ANDANZAS Y ENTREMESSES DE JUAN RANA</i>	23
5.1. Estructura de la obra	23
5.2. Entremeses: temas y motivos	24
5.3. Personajes: entre la realidad y la ficción	29
5.4. Risa y humor: en búsqueda de la comicidad	33
6. CONCLUSIONES	37
7. BIBLIOGRAFÍA	39
8. ANEXOS	43
8.1. Anexo I: Entrevista a Álvaro Tato	43
8.2. Anexo II: Acerca de la compañía de Ron Lalá	52
8.3. Anexo III: Escenas	55

1. INTRODUCCIÓN

Los géneros breves del teatro del Siglo de Oro han sido un tanto olvidados y tachados de prescindibles a lo largo de la historia teatral, quizás por su corta extensión o porque su temática, de carácter cómica y burlesca, en muchas ocasiones no ha sido tomada tan en serio como para ser el centro de estudios o investigaciones. Sin embargo, en las últimas décadas, la afluencia de trabajos al respecto ha aumentado notablemente, lo que ha provocado una revalorización de las numerosas piezas que tiempo atrás habían sido olvidadas y que llevan a sus espaldas una honda y rica tradición, proveniente del puro Carnaval, de la novela picaresca, de las farsas medievales, entre otras tantas raíces que provocaron el florecimiento de unas formas tan particulares.

Por otra parte, la figura del actor Cosme Pérez, que sobre las tablas recibía el nombre de Juan Rana, también ha sido un hecho altamente desconocido en lugar del reconocimiento que se le debería otorgar, debido a la importante herencia y al gran legado inspirador para los cómicos modernos y de todas las tradiciones, puesto que fue capaz de crear la única máscara fija del teatro español y de ser un actor tanto del vulgo como de la corte. De la misma manera que sucedió con los géneros breves, el arquetipo de Juan Rana cuenta ya con varios trabajos exclusivos que se han publicado en los últimos años y que resultan fundamentales para comprender y crear un acercamiento a este peculiar personaje que fue protagonista de numerosos entremeses que escribieron *ex profeso* dramaturgos altamente reconocidos.

El último trabajo de Ron Lalá en coproducción con la CNTC, *Andanzas y entremeses de Juan Rana*, es una obra que precisamente rescata todos los elementos anteriormente mencionados y los traslada a escena con una maestría sobresaliente. Al más puro estilo «ronlalero», se rescata a Juan Rana y a todo el universo en torno al que giraba su figura, mediante risas, juegos, canciones y chanzas, donde priman el divertimento y la parodia sin dejar atrás la importancia que requieren las formas, motivos y personajes del género entremesil, así como la cuidadosa versión de los entremeses seleccionados y la realización de una primorosa dramaturgia creada en verso clásico a la manera del *Arte nuevo de hacer comedias*.

Para la realización de este trabajo, debido al cierre de las bibliotecas causado por la pandemia global del COVID-19, se ha recurrido a numerosos artículos y estudios de gran calidad que se encuentran en la red y se citan en la bibliografía, que han facilitado la tarea de conformar un marco aproximado del género entremesil y de las características primordiales de Juan Rana. Sin embargo, desde la anunciación de la apertura de estas valiosas instituciones, se ha recurrido a una bibliografía más específica que ha sido fundamental para profundizar más hondamente en los temas que aquí se trabajan. Ha resultado decisivo para todos los apartados, el libro dirigido por Huerta Calvo, *Historia del teatro breve en España* (2008) que se ha conformado casi como «la Biblia» (tanto por su apariencia como por su importancia) de este trabajo. También han resultado imprescindibles para el desarrollo de la temática entremesil el trabajo de Eugenio Asensio (1971) o todos los estudios de Raposo que se citan al final del trabajo. En cuanto a la profundización del personaje de Juan Rana, ha sido fundamental el libro de Yolanda Pallín, *Entremeses de Juan Rana* (2008), un estudio específico de gran valor dedicado a este gran personaje. Por último, para el análisis de la obra de Ron Lalá, ha sido esencial la guía didáctica del espectáculo realizada por Julieta Soria, además de la entrevista que le he realizado a Álvaro Tato y por la que me gustaría subrayar aquí mi agradecimiento, puesto que ha esclarecido y ampliado numerosos aspectos sobre la obra y la compañía, así como el increíble proceso de creación de este último espectáculo.

Aunque aquí solo se han mencionado algunos estudios, realmente todos y cada uno de los que se adjuntan en la bibliografía han aportado su granito de arena para la realización de este trabajo. Por último, las lecturas y relecturas de la obra de Ron Lalá publicada por Ediciones Antígona, al mismo tiempo que la visualización del espectáculo han sido procesos elementales para el análisis y la ampliación de las pequeñas perlas que esconde el espectáculo «ronlalero».

La elección de este tema para su estudio se justifica porque, desde que tengo uso de razón, siempre me he interesado por el teatro. Han sido varias las experiencias sobre las tablas que han ido marcando mi vida y mi forma de percibir este fantástico mundo. Por lo tanto, siempre he recibido el hecho teatral desde la perspectiva de la interpretación y la práctica, una experiencia fundamentalmente vivencial que, más que un entretenimiento o *hobby*, se ha conformado como una auténtica pasión. Sin embargo, con mi imprevista entrada al Grado en Español: Lengua y Literatura, he aprendido a

mirar el teatro desde otro punto de vista, lo he revalorizado y entendido bajo otros parámetros que hoy en día considero realmente necesarios e imprescindibles y que antes ignoraba por completo. Por lo tanto, este trabajo ha sido un auténtico reto que se ha realizado bajo el respeto que le tengo a los estudios y estudiosos que tienen la gran capacidad de recuperar importantes tradiciones y de alzar al género a su máximo exponente. Este mismo respeto se traslada a todos los componentes de la compañía de Ron Lalá, a quienes vi representar su excelente *Cervantina* en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna en 2016 y que amplió mi admiración hacia el destacado Cervantes y hacia el peculiar grupo de músicos y faranduleros. En 2019, acudí al Taller de verso que se realizó en el pueblo de Garachico, donde no solo desarrollé mi conocimiento sobre el verso clásico, sino que, además, pude conocer de cerca al maestro que lo impartió, un adolescente de espíritu y pasión, pero viejo en conocimientos: Álvaro Tato. Así pues, cuando mi tutor Carlos Brito me propuso como tema de Trabajo de Fin de Grado el análisis de una de las obras de Ron Lalá, no lo dudé ni un segundo.

Este trabajo tiene como objetivo principal el análisis de ciertos aspectos de la obra *Andanzas y entremeses de Juan Rana*, para el que se ha creado previamente un marco aproximado del género del entremés, de la huella imborrable de Cosme Pérez alias Juan Rana y del proceso de creación y versión de la mano de Álvaro Tato, sustentándome para todo ello de la valiosa bibliografía que se cita al final del presente trabajo.

2. UN ACERCAMIENTO AL GÉNERO DEL ENTREMÉS

El género del entremés supone un eje fundamental para poder comprender el universo del teatro breve del Siglo de Oro español. El propio término, «entremés», solía tener diversas connotaciones que hacían referencia a «manjares y platos variados, divertimento musical, danza, torneo, momos» (García, 2005:14) hasta que, entre 1545 y 1550, se fija el significado que ha llegado hasta nuestros días, siendo utilizado por primera vez con un sentido puramente literario en la obra *Entremés de un ciego, de un mozo y de un pobre* (1565) de Juan de Timoneda. García (2005) cita la definición que Lázaro Carreter publicó en su obra *Estilo barroco y personalidad creadora* (1974) en la que explica que el entremés es «una acepción dramática, para aludir a los pasos o pasajes heterogéneos con relación al asunto principal, y animados por la presencia de personajes rústicos y vulgares» (p.14). Sin embargo, esta definición se puede ampliar y profundizar, ya que estas piezas dramáticas breves han sufrido una gran evolución a lo largo de la historia y han tomado un mayor protagonismo en las últimas décadas. Según Asensio (1971), «el entremés constituye un tipo teatral fijado por Lope de Rueda que se mueve entre dos polos: el uno, la pintura de la sociedad contemporánea con su habla y costumbres; el otro, la literatura narrativa, descriptiva o dramática» (p. 25).

En sus comienzos, los entremeses (también denominados como «pasos») poseían una función prologal (*praefatio iocularis*), es decir, cumplían la función que tiempo después desempeñaría la loa, pues anticipaban y preparaban al espectador para la escenificación de la comedia que se desarrollaría inmediatamente después, llegando incluso a avanzar elementos de la trama de esta. Con el tiempo, estas acciones cómicas comenzaron a entretenerse a la acción principal (*actio intercalaris*), sin afectar a la fábula de la comedia, pero difícilmente separables de esta. La evolución del género continúa hasta que Lope de Rueda, el precursor del teatro del Siglo de Oro español y el padre de los pasos o entremeses, les otorga a estas piezas un carácter totalmente independiente, desgajándolas de la acción por completo y convirtiéndolas en piezas autónomas, con una mayor extensión y complejidad en la trama. Estas se colocaban entre las jornadas como contrapunto de la comedia, entremezclando así lo cómico y lo dramático, lo popular y lo culto, oxigenando al espectador de la trama principal y, a su

vez, creando la sensación del paso del tiempo entre una jornada y otra. Estas piezas cómico-burlescas llegaron a alcanzar tal relevancia que se convirtieron en un elemento crucial para valorar el éxito del espectáculo teatral en su totalidad. Un testimonio que resulta decisivo para comprender este hecho se encuentra en la obra *El viaje entretenido* (1603) de Agustín de Rojas, donde a través del diálogo de dos personajes se explica el inicio del teatro profesional en España:

[...] y entre los pasos de veras,
mezclados otros de risa,
que porque iban entremedias
de la farsa los llamaron
entremeses de comedia;
y todo aquesto iba en prosa
más graciosa que discreta. ¹

Los entremeses se singularizan, principalmente, por su carácter breve, puesto que eran piezas de un solo acto que se adosaban a una comedia o «pieza principal». Sin embargo, su intención dramática distaba enormemente del propósito de la comedia, ya que se trataba de escenas totalmente jocosas, cercanas a la farsa, que buscaban la parodia y la burla y, por lo tanto, la risa y el divertimento del espectador y el lucimiento del actor. De la misma manera, otras piezas breves cumplían estas funciones, pero el desarrollo en escena era muy diferente, puesto que algunas se apoyaban en la danza (mojigangas y jácaras) y otras en la música (bailes) aunque se contaminaban fácilmente unas a otras. Por su parte, en el entremés se podían encontrar motivos relacionados con la coreografía o contar con un acompañamiento musical, pero poseía una mayor significación en el texto, en la actuación y calidad artística. Huerta Calvo (2004: 280) explica que estas piezas dramáticas breves cuentan con una gran tradición:

La genealogía de las formas breves constituye el árbol más frondoso de la historia del teatro español: con un tronco común que echa sus raíces en ritos y espectáculos farsescos de la Edad Media [...] asociados a la fiesta de fiestas, el Carnaval, y con ramas principales y secundarias por las que discurre la savia de las formas viejas y renovadas como son el entremés, el paso, la loa, la jácara, la mojiganga, el fin de fiesta, el sainete lírico...

Por lo tanto, a pesar de haber sido eclipsadas tradicionalmente por la comedia como foco de estudio, resultan indispensables para entender la esencia del espectáculo

¹ Rojas Villandrando, Agustín de. (1603) *El viaje entretenido*. Madrid: edición digital basada en la de Emprenta [sic] Real. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-viaje-entretendido-0/html/feea7b1c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.htm#I_9_

teatral del Siglo de Oro, que se desarrollaba en las calles, plazas y patios y, posteriormente, en los corrales de comedias.

El espectáculo teatral áureo llegó a poseer una estructura prefijada, con ligeras variaciones, que comenzaba con una pieza breve que servía de preludio procedente de los prólogos plautinos (loa) con la función de crear el contacto entre el espacio de ficción y el público, que daría paso a la primera jornada de comedia y al final de esta, un entremés. Entre la segunda y la tercera jornada de la comedia se intercalaba un baile (pieza que aúna la música, la danza, el movimiento escénico y el texto), una jácara (diálogo cantado procedente de los romances burlescos y escenificado por personajes del mundo del hampa) o un entremés. Tras la tercera jornada, se desarrollaba el fin de fiesta, normalmente con la representación de una mojiganga, como cierre del espectáculo, de una duración aproximada de tres horas.

Aludiendo a la definición de Lázaro Carreter, los personajes entremesiles eran «rústicos y vulgares» posiblemente denominados de esta manera por pertenecer, en su mayoría, a la clase social baja o a la periferia social, caracterizados por sus ropajes, sus gestos y, especialmente, por su habla, ya que con Lope de Rueda se introduce la prosa en el teatro (aunque posteriormente se introdujo el verso por influencia de la comedia) y, con ella, diversas hablas dialectales y jergas. El lenguaje es sometido a una distorsión caricaturesca, cercano al habla de la calle (con su sintaxis particular, anacolutos, contracciones, refranes o prevaricaciones lingüísticas y errores) y antitética al uso refinado de la comedia, que permitía que la relación con el público fuese más estrecha y existiese una mayor comicidad.

Lope de Rueda introdujo, además, una galería de personajes con rasgos notoriamente marcados, sin evolución psicológica aparente, que terminaron por consolidarse como «personajes tipo», característicos del género y fácilmente reconocibles por el público, inspirados, muchos de ellos, en la realidad cotidiana y en el teatro italiano, especialmente en los arquetipos de la *Commedia dell'Arte*. Enumerar a todos los personajes tipificados resulta una tarea dificultosa, ya que hay una abundante cantidad y varían en dependencia de los autores y las épocas.

El hecho de que una serie de personajes fijos encarne la mayoría de las peripecias, permite una agilidad muy conveniente a la brevedad del género. Mientras la comedia, eximida de exigencias informativas puede explayarse en la lírica, el entremés puede llevar hasta sus límites la parodia teatral o la sátira de costumbres... (Pallín, 2008: 22).

La gran cantidad de personajes se pueden clasificar por pertenecer a un ambiente marginal (los ladrones, los criados, la gitana, la negra, los poetas, los artistas, los locos, etc.), a estamentos superiores u oficios que se deforman con la parodia o la burla (el sacristán, el soldado, el doctor, el rey, el alcalde, etc.) o por configurarse como personajes estereotipados (el marido cornudo, el tacaño, el borracho, el rufián, el vejete, el gracioso, el bobo, entre otros tantos). Muchos de ellos aparecerán en *Andanzas y entremeses de Juan Rana* (2020) de Ron Lalá y se profundizará en su descripción y análisis. Cervantes ya advertía en el prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615) la astucia de Lope de Rueda a la hora de crear estos personajes entremesiles:

Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse².

En cuanto a la temática, los argumentos de los pasos no son originales ni pretenden serlo. Se inspiraban en situaciones simples, cercanas a la cotidianeidad, dándoles voz a los personajes de la periferia social del momento y creando un contraste entre la falsa «realidad» (que se perdía por la exageración de la trama y la actuación) y el idealismo de la comedia. El denominador común que se manifestaba en todas las piezas era, sin duda alguna, la burla. El efecto cómico se consigue por la elementalidad de los caracteres potenciado por los disparates lingüísticos. Casi todos los pasos desarrollan la fórmula teatral del *quid pro quo* que recuperan de la farsa medieval: alguien se hace pasar por alguien, alguien piensa que algo es lo que no es, es decir, se produce una suplantación de los planos de la realidad que da pie a la confusión y, por lo tanto, a la risa. Los temas que se trataban en los entremeses eran, en su mayoría, asuntos que no se desarrollaban en las comedias, o por lo menos, no de la misma manera, como

² Cervantes Saavedra, Miguel de (2001). *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ocho-comedias-y-ocho-entremeses-nuevos-nunca-representados--0/html/ff32b9ea-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_5_

el sexo, el poder, el dinero, la mala vida, el honor (o la ausencia de este), los adulterios, entre otros.

Por último, se debe señalar que la lista de dramaturgos que cultivaron el entremés se presenta sumamente extensa, con apariciones de nombres altamente reconocidos como Calderón de la Barca, Francisco de Quevedo, Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto, entre otros tantos de gran valor. Por ello, se mencionarán a algunos entremesistas que hicieron evolucionar, en cierta manera, el género y le añadieron valor, alzando al entremés a su máximo esplendor.

Como ya se ha comentado, Lope de Rueda fue el padre del entremés, «quien dio a estas piezas un carácter independiente, con objeto de servir en distintas comedias y creó un repertorio de situaciones y tipos» (García, 2005: 14) y escribió estas piezas para que fuesen representadas. Algunos pasos destacables de Rueda son *La tierra de Jauja*, *Las aceitunas*, *El convidado*, entre otros.

Por otra parte, Cervantes, otro de los grandes entremesistas que revolucionó el género, tenía una intención claramente literaria y sus entremeses no se concibieron necesariamente para ser representados:

Con Cervantes, el género adquiere características especiales [...] ahora, los entremeses tendrían un final feliz, con música y canto o baile. Por otra parte, reaparece el verso que Cervantes usa ya en dos de sus piezas. Los entremeses cervantinos son un inagotable manantial de personajes y motivos en el que bebieron entremesistas posteriores. (García, 2004:15)

Cervantes añade al entremés una vía de escape que daba paso a la crítica social y a temas mucho más morales que los de Rueda, como los que se observan en las piezas destacadas *El retablo de las maravillas* o *El juez de los divorcios*.

Finalmente, se debe atender el papel decisivo que jugó Luis Quiñones de Benavente y su primera colección de obras titulada *Jocoseria. Burlas, veras o represión moral y festiva de los desórdenes públicos* (1645) para la consolidación y dignificación del entremés, prefijándose como modelo y objeto de imitación para las posteriores creaciones y dándoles un sentido satírico o moral:

Las características esenciales que el entremés adquiere con Quiñones de Benavente ya pervivirán durante todo el siglo XVII. A partir de 1640 aparecen en las colecciones de entremeses las primeras piezas de Calderón, Moreto, Jerónimo de Cáncer, Francisco de Quirós y otros entremesistas, que ya se encuentran con un género maduro y que goza de gran popularidad. Es un período prolífico en autores y obras que llegará hasta los últimos años del siglo XVII. (García, 2005:17)

3. JUAN RANA: DE PERSONAJE A ARQUETIPO

Juan Rana es la memoria viva de la risa barroca, la quintaesencia de las paradojas artísticas, culturales y sociales que cristalizan en sonrisa, risa y carcajada sobre las tablas de los corrales de comedias y del Palacio del Buen Retiro. A medias alcalde bobo en que se concentran todos los motivos populares, a medias bufón de la aristocracia en que se sublima la burla vertical sobre el villanaje... Prácticamente olvidado durante los últimos siglos, Juan Rana nos brinda una visión única del Siglo de Oro.

Álvaro Tato

Escribir sobre la figura de Juan Rana resulta una tarea compleja, ya que, debido a la gran repercusión que tuvo en el teatro del Siglo de Oro español y en la historia del teatro universal que continúa latente hasta nuestros días, podría ocupar un trabajo individual de gran extensión. Existen numerosos estudios referidos al antes y al después que Juan Rana marcó en el teatro profesional, a su interesantísima biografía, a su físico carente de perfil teatral, a la gran astucia para conseguir la risa, a su configuración como el actor favorito de la corte y a su supuesta homosexualidad, una polémica condición para la sociedad en la que se insertaba y eje vertebrador de numerosas investigaciones y trabajos. Teniendo conciencia de todo esto, no aportaré excesivos datos biográficos y me limitaré a realizar una breve descripción para introducir algunos aspectos relevantes sobre Juan Rana, personaje que la compañía de Ron Lalá ha querido devolver a las tablas para revolucionar, siglos después y una vez más, la sociedad española.

Juan Rana fue un personaje cómico que encarnó el actor Cosme Pérez durante más de cuatro décadas, en torno a 1617 hasta el mismo año de su muerte (1672). Se trataba de la figura del «simple» o «bobo», espina dorsal del entremés, representada bajo los ropajes de un alcalde antidonjuanesco y antihéroe, protagonista de numerosos entremeses donde abundaban las situaciones risibles y ridículas que servían de contrapunto para la comedia.

A lo largo del más de medio centenar de entremeses conservados en que aparece la figura de Juan Rana, podemos apreciar que en sus orígenes ostenta el cargo de alcalde de pueblo, pero poco a poco, por obra del artificio teatral, va adoptando profesiones que lo llevan a recorrer distintos estamentos sociales (médico, torero, ventero, soldado, poeta, hidalgo y un largo etcétera) e incluso, de la mano de Quiñones de Benavente o Calderón, el personaje llega a sublimarse en parodias de autos sacramentales donde conversa con alegorías o se convierte en estatua triunfal de sí mismo, en homenaje merecido a los últimos años de su carrera. (Soria, 2020: 7)

En cuanto a los orígenes de esta peculiar figura, «la primera mención de Juan Rana en un contexto dramático de la que tenemos noticia está en *Lo que ha de ser*, de Lope de Vega, fechado en torno a 1624. Se trata de un personaje pequeño, pero ya definido como «alcalde tonto» (Pallín, 2008: 12). Sin embargo, la duda que atraviesa a quienes conocen a Juan Rana es si fue antes el personaje o la persona. Pallín (2008) asegura que quien aparece primero es el personaje «al menos en un estadio germinal, es anterior al actor» pero desde que el actor Pérez lo interpreta «lo hace suyo hasta el punto de que llega a convertirse en una segunda identidad; algo similar a lo que hoy llamaríamos su nombre artístico» (p. 23). De esta manera, los nombres «Cosme Pérez» y «Juan Rana» comenzaron a ir de la mano, hasta el punto de que, en repetidas ocasiones, se hallaban confusiones en los listados de *dramatis personae* entre los nombres del actor y del personaje y a nivel interpretativo a menudo se desconocía si el que actuaba era uno u otro o, quizás, se había creado una fusión entre ambos.

Juan Rana es siempre un alcalde bobo en el universo teatral del siglo XVII y, en su caso, el nombre «de pila» se convierte en un sustantivo común sin dejar de ser nombre propio: como una suerte de metáfora de la interpretación escénica, a través de la cual el actor es, y no es, el personaje que interpreta, sin dejar de ser nunca él mismo. (Pallín, 2008: 23)

Por otro lado, se debe atender al hecho de que este personaje gozó de una gran fama y reconocimiento durante su vida, siendo el primer actor en crear una «máscara» o «arquetipo» extremadamente reconocible por el público, siguiendo el formato de la *commedia dell'arte*, que como ya se ha comentado, supuso una gran influencia para el género entremesil y para el teatro del Siglo de Oro en general. Raposo (2004) considera que Juan Rana heredó diversas peculiaridades de algunos arquetipos *dell'arte* como de *Pantalone*, *Ill Dottore*, *Il Capitano*, los *zanni* y, especialmente, de *Pulcinella*. Según Thomson (2009), el éxito y fama de Juan Rana «was based on a stereo-theatrical persona. The public of this period was well accustomed to this character and expected to see and experience a well established and defined mode of histrionic behaviour» (p. 7) [se basó en un personaje teatralmente estereotipado. El público de este período estaba muy acostumbrado a este personaje y esperaba ver y experimentar de un modo preestablecido y definido su comportamiento histriónico]. Además, su físico favorecía la burla y la risa, pues tal y como se representa en un retrato perteneciente a la colección

de la RAE, era bajito y gordinflón, hecho que los dramaturgos aprovechaban y potenciaban en sus piezas.

El éxito que tuvo Cosme Pérez, alias Juan Rana, no fue un fenómeno que solo contagiaba al público de los corrales de comedias y de la corte, sino que, además, grandes dramaturgos de la época escribieron entremeses ideados especialmente para que este personaje los protagonizase. De esta manera, nombres de la talla de Calderón de la Barca, Luis Quiñones de Benavente, Antonio de Solís, Bernardo de Quirós, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto, entre otros, escribieron diversos entremeses para el arquetipo de Juan Rana. Merece una especial mención la relación que mantuvo el actor con uno de los mejores entremesistas ya mencionados del Siglo de Oro, Luis Quiñones de Benavente, quien «encumbró al actor y a su máscara a la cima de la popularidad» y quien terminó «por perfilar definitivamente la naturaleza de un personaje que se había convertido ya en el favorito de los corrales de comedias y empezaba a dar sus primeros pasos en los escenarios» (Sáez Raposo, 2008: 50). Algunas de las piezas juanranescas más populares se han introducido en el espectáculo *Andanzas y entremeses de Juan Rana* de Ron Lalá, obra que se estudia en este trabajo.

Aunque la trayectoria de Cosme Pérez fue sumamente extensa, el trabajo de todo actor llega a su fin, en este caso «su última aparición escénica se produjo el 29 de enero de 1672 en el Coliseo del Buen Retiro cuando protagonizó el entremés de Calderón titulado *El triunfo de Juan Rana*» (Sáez Raposo, 2008: 55), entremés que la compañía Ron Lalá recoge en el final de su espectáculo. Tres meses más tarde, el actor falleció y tras su muerte «hubo casi una veneración sagrada [...] por aquel personaje que había conseguido crear la única y verdadera máscara fija del teatro español y que, por lo tanto, merecía todo el respeto por haberlo conseguido» (Strano, 2008: 35), por lo que el personaje de Juan Rana murió casi definitivamente con el actor Cosme Pérez; tras intentos fallidos por devolverlo a las tablas, terminó por desaparecer de la escena barroca.

Como conclusión, citaré las palabras de Thompson (2009: 15):

Physically a short and roly-poly caricature of a man and sexually an aberration, astonishingly Juan Rana profited by what could be considered his imperfections. [...] In many ways, Juan Rana, like the entremés itself, can be seen to emblematically represent Spain, a society and country ambiguously in flux.

[Físicamente, se trataba de una caricatura regordeta de un hombre y de una aberración sexual, sorprendentemente, Juan Rana se benefició de lo que podrían considerarse sus imperfecciones [...] En muchos sentidos, se puede ver que Juan Rana, al igual que el entremés, representa de manera emblemática a España, una sociedad y un país ambiguos en constante cambio].

4. ÁLVARO TATO Y EL ARTE DE LA VERSIÓN

Tratar a los clásicos con respeto, pero sin reverencia

Álvaro Tato

Si bien las obras de Ron Lalá son creadas para su representación teatral, también son concebidas para ser leídas, puesto que muchas de ellas han sido publicadas por distintas editoriales y, además, poseen un alto valor filológico y cultural, con una gran labor de rescate de las formas y motivos del Siglo de Oro que se adaptan hasta la más próxima de las actualidades.

Aunque la totalidad del último espectáculo de Ron Lalá (*Andanzas y entremeses de Juan Rana*) se ha creado de manera colectiva por toda la compañía, Álvaro Tato se ha encargado de los textos y las versiones de los entremeses seleccionados. Tato, además de ser actor y miembro fundador de la compañía Ron Lalá, es dramaturgo y poeta. En este caso, nos interesa su trabajo en el arte de la versión y su papel como dramaturgo, puesto que, además de ser autor de las obras de la compañía como *En un lugar del Quijote* (2014), *Cervantina* (2016), *Crimen y telón* (2017), o la obra que nos ocupa, ha escrito diversos espectáculos como *Siete otras vidas* (2018) y *Todas hieren y una mata* (2019), entre otras de gran valor y calidad filológica y teatral. Por otro lado, ha realizado numerosas versiones para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, siendo las más relevantes *El alcalde de Zalamea* (candidato al Premio Max 2015 Mejor Versión/Adaptación Teatral), *El perro del hortelano* de Lope de Vega (2016), *La dama duende* de Calderón de la Barca (2017) y *El castigo sin venganza* de Lope de Vega (2018), todas ellas dirigidas por la reconocida dramaturga y directora teatral Helena Pimenta.

En primer lugar, resulta necesario realizar una distinción entre los conceptos «versión» y «adaptación» ya que en muchas ocasiones tienden a confundirse. Álvaro Tato entiende «adaptar» como «trasladar a un texto dramático un texto de otra índole o de otra naturaleza»³ mientras que «versionar» hace referencia a «crear un texto

³ Tato, Álvaro [UNIR|La Universidad en Internet] (2017, febrero 15). *Openclass* «Traslaciones. Apuntes sobre la adaptación y la versión teatral». Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EQDKiAC7wHw&t=1360s>

dramático concreto a partir de un texto dramático ya existente»⁴. Martínez Lax (2014) añade que

Si en la adaptación el autor tiene como objetivo comunicar la realidad o el universo artístico determinado con el menor ruido posible y ajustándose al máximo al texto y a sus características originales, la versión se caracteriza por la reinterpretación y reorientación de esa realidad y de sus peculiaridades con una presencia activa del autor que realiza la intervención. (p. 155)

En la *Openclass* «Traslaciones. Apuntes sobre la adaptación y la versión teatral» que Álvaro Tato realizó para la UNIR, comenta que para llevar a cabo una versión o una adaptación se vale de una estructura determinada. Para la creación de esta obra «ronlalera», Tato ha seguido este proceso, con unos pasos determinados que se hallan conectados entre sí.

En primer lugar, el dramaturgo de Ron Lalá tiene en cuenta las líneas dramáticas, es decir, la «idea madre» que define qué se va a contar en la obra y desde qué perspectiva se va a escenificar. En este caso, *Andanzas y entremeses de Juan Rana* tiene dos líneas muy definidas: la historia del Inquisidor General que quiere llevar a juicio a Juan Rana por hacer reír al público y los entremeses seleccionados, originales de dramaturgos del Siglo de Oro (Calderón, Quiñones de Benavente, Moreto...), que se presentan como pruebas para dicho juicio, todo ello vestido bajo el traje del humor, del juego y de la fiesta. Según Álvaro Tato, su intención «era rescatar las perlas del repertorio juanranesco del Siglo de Oro y, por otro lado, ensartar esas perlas en un collar, que sería la dramaturgia externa»⁵.

Tras encontrar una idea más o menos definida de la dramaturgia, resulta realmente necesario pasar al segundo paso: la documentación. En palabras de Tato, «mucho antes de intervenir un texto, mucho antes de tocarlo, creo que hay que cercarlo»⁶, es decir, se deben realizar numerosas lecturas previas antes de versionar o adaptar la pieza. Según el dramaturgo, el momento clave para comenzar la labor de la versión o la adaptación es «cuando siento que estoy andando en un lugar [...] es

⁴*Ibidem*.

⁵ Entrevista a Álvaro Tato, 27 de junio de 2020.

⁶ Tato, Álvaro [UNIR|La Universidad en Internet] (2017, febrero 15). *Openclass* «Traslaciones. Apuntes sobre la adaptación y la versión teatral».

Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EQDKiAC7wHw&t=1360s>

prácticamente como un espacio, un territorio al que puedo ir, volver, comparar [...]»⁷. El autor propone tres tipos de lecturas: la documentación histórica, que permite acceder a un contexto que aporta una visión clara de la sociedad, la política, la ideología y la economía (entre otros aspectos) del momento en el que se concibió o se insertó a la obra; la documentación literaria, con la que se produce una aproximación a la obra del autor, que no solo resulta útil para conocer su obra dramática y su biografía, sino también para investigar y entender otros géneros que cultivó; y, por último, la recepción de la obra, es decir, cómo se ha percibido y recibido la obra en las distintas etapas históricas. Este dato se puede encontrar en los estudios sobre la propia obra, e incluso en los prólogos que «te van dando muchas ideas de cómo las diferentes épocas han mirado este drama»⁸. En el caso de la obra que se estudia, *Tato*, con la ayuda del equipo de Ron Lalá, indagó y buceó en la Biblioteca Nacional, consultó a sus maestros, investigó en las más de cincuenta piezas juanranescas que se conservan, acudió a tesis doctorales de ilustres estudiosos como Sáez Raposo o Javier Huerta, se documentó de los libros que existen sobre Juan Rana (algunos se citan en la bibliografía de este trabajo) y se adentró en todos los géneros breves⁹. Así pues, la documentación se basa en «leer lo más posible y hacer un colchón documental para saber cuáles son las perlas o esencias que queremos sacar. Si no te documentas profundamente es imposible que llegues a una antología de piezas breves»¹⁰.

Por último, el tercer y cuarto paso, dramaturgia e intervención textual, se hallan interconectados. Con los elementos recuperados en los anteriores pasos, se procede a asentar la dramaturgia y se crean las primeras versiones del texto. En el caso de *Andanzas y entremeses*

hubo cuatro o cinco versiones simultáneas, lecturas con el equipo, reuniones previas, durante y después y, sobre todo, juntarnos luego en las lecturas finales y en los primeros ensayos para ver si todo aquello funcionaba. Uno tiene que cambiar, tiene que modificar, tiene que hacer una quinta, una sexta y una séptima versión, puliendo y lijando hasta que, incluso, se admiten cambios durante la gira, porque es lo bueno que tiene el teatro, que es arte vivo y que permite las variaciones.

En cuanto a la intervención textual, se le presta atención a la semántica, a la sintaxis, a la morfología y al léxico. Probablemente, esta es la labor más delicada,

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Entrevista a Álvaro Tato, 27 de junio de 2020.

¹⁰ *Ibidem*.

puesto que hay que implicarse con la métrica, lo que Álvaro Tato denomina «la música del idioma», que guarda una significación específica dentro del texto; con el orden de las palabras (sintaxis) y con el sentido de estas (semántica), puesto que el teatro del Siglo de Oro posee numerosos términos que han ido cambiando su acepción y que hoy en día no se entenderían. Por lo tanto, el objetivo principal de este último punto es el entendimiento del texto en la actualidad, es decir, el texto se modifica para permitir que al espectador o al lector de la actualidad le llegue el mensaje que pretendía transmitir la obra original. Álvaro Tato comenta que en esta labor se debe «hilar fino y encontrar los pequeños detalles: el acabado que hace que todo vibre, que todo brille, que al público le llegue de la manera más clara posible y también con más contenido y enjundia posible»¹¹.

En cuanto a las versiones de los entremeses que se insertan en la obra como *Los dos Juan Ranas*, *El toreador* y *El triunfo de Juan Rana* de Calderón, *Los galeotes* de Jerónimo de Cáncer, o *El retrato vivo* de Agustín Moreto, entre otros, son bastante fieles a los originales. Este dato resulta curioso puesto que, en general, las obras de Ron Lalá como *En un lugar del Quijote* o *Cervantina* se sustentan en textos bastante versionados o adaptados sin dejar de hacer visibles los autores que representan, precisamente y, como se comentaba anteriormente, para acercar el texto al espectador o lector y que estos puedan entenderlo. Sin embargo, la última obra «ronlalera» presenta escasas modificaciones, siendo en su gran mayoría cambios que resultan necesarios para trasladar el sentido original a la actualidad. La perspectiva y el trabajo de Tato se presenta de la siguiente manera:

Como estamos mostrando muchas piezas que nadie ha visto nunca o que se han visto mucho, la idea era mostrar las piezas propias de Juan Rana lo más parecidas posible al original; en este caso sí tenía sentido hacer una intervención lo más leve posible, aunque ha sido considerable porque el lenguaje popular del Siglo de Oro en el que se basan y en el que están escritos la mayoría de estas piezas requiere muchos retoques porque no se entienden. Hay un montón de *false friends* y, sobre todo, un montón de léxico perdido, palabras que ya no se usan y que tienen un doble sentido, un montón de juegos [...] Es impresionante el legado y lo que intenté con la versión es mantenerlo lo más intacto posible, retocando y moviendo, pero respetando sobre todo la estructura del entremés.¹²

¹¹ Entrevista a Álvaro Tato, 27 de junio de 2020.

¹² *Ibidem*.

Esto se puede ejemplificar con un fragmento de *El retrato vivo* de Agustín Moreto, donde se observan leves variaciones y recortes sin perder el sentido original y conservando el verso barroco [Anexo III, Escena I, p.54].

5. ANDANZAS Y ENTREMESSES DE JUAN RANA

Como ya se ha ido adelantando a lo largo del trabajo, *Andanzas y entremeses de Juan Rana* es un espectáculo de 2020 que ha realizado Ron Lalá en coproducción con la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Como buena obra «ronlalera», no prescinde de los principales ingredientes que han ido forjando a la compañía a lo largo de su trayectoria: teatro, humor y música en directo, elementos que se fusionan entre sí y que conviven en escena con el objetivo de recrear una auténtica fiesta teatral. El argumento de la obra gira en torno a la figura de Juan Rana, a quien la Santa Inquisición quiere llevar a juicio por hacer reír al público español. Como testigos de este juicio se les dará voz a figuras tan reconocidas del Siglo de Oro español como a la actriz Bernarda Ramírez, al pintor Diego Velázquez e incluso al ilustre dramaturgo Calderón de la Barca. Como pruebas se representarán los entremeses juanranescos más representativos de las producciones de dramaturgos de la talla de Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto, Quiñones de Benavente, de Calderón de la Barca, entre otros.

5.1. Estructura de la obra

Tal y como se ha comentado, la obra posee dos niveles o líneas dramáticas diferenciadas: los entremeses versionados de Juan Rana y la dramaturgia externa escrita en verso clásico a la manera del *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega, que desarrolla la historia de un juicio imaginario que quiere llevar a cabo la Santa Inquisición en contra de Juan Rana. Así pues, la obra sigue el esquema típico barroco del «teatro dentro del teatro», ligado especialmente a los géneros dramáticos breves y, en especial, al entremés.

Una de las canteras más fructíferas en el proceso de aunar ámbitos de realidad diversos fue el género teatral breve. Anclado en un sustrato netamente carnavalesco, la mayor permisividad que se aplicó a este tipo de piezas hizo posible la introducción de toda una serie de licencias (temáticas, léxicas, gestuales, etc.) que le permitían escapar de manera más o menos airosa del férreo control al que los teólogos y moralistas tenían sometido el espectáculo teatral [...] No parece que haya marco más apropiado para dar cabida a dichas rupturas con la norma que el entremesil. (Sáez Raposo, 2011: 32)

De esta manera, Tato recupera la esencia del género entremesil y lo incluye en el espectáculo, llegando incluso a sobreponer diversos planos que desembocan en un juego metateatral constante, no solo aplicable a la dramaturgia de la obra, sino también a la actuación de los personajes que interpretan a otros personajes, refiriéndome especialmente al propio Juan Rana, puesto que, aunque su figura se prefija como la de «alcalde bobo», llega a desarrollar diversos roles como doctor, ventero, poeta, loco e incluso de dama. Por lo tanto, la dramaturgia creada por Álvaro Tato sirve para darle un sentido a la escenificación de los entremeses, que se presentan como pruebas del supuesto juicio y que, a su vez, va derribando los muros antagónicos entre la Santa Inquisición y el universo juanranesco, pues el primero se va contaminando progresivamente del segundo, representando de esta manera el carácter universal del humor y la risa.

Por otro lado, la obra está compuesta por un conjunto de piezas breves, esquema prototípico que Ron Lalá ha practicado desde sus inicios en obras como *Folla a Calderón* (2000) o *Siglo de Oro, siglo de ahora (folía)* (2012) y que remiten a la «folla» o «folía», un género «de una modalidad poco conocida del teatro breve que asimismo se relaciona con el ámbito carnavalesco y se caracteriza por su composición heterogénea de varios elementos de piezas breves» (Buezo, 2008: 117). Este género, en muchas ocasiones vinculado a los ambientes palaciegos, no necesitaba por tanto de la estructura de la comedia ni de un orden predeterminado para la representación de las loas, las jácaras, las mojigangas, los bailes, los entremeses, los fines de fiesta, entre otras piezas de breve extensión. En *Andanzas y entremeses de Juan Rana* la compañía intentó que «aparezcan y queden entendidos, o por lo menos presentados, todos los aspectos relevantes del género de los entremeses y de los géneros breves del Siglo de Oro»¹³. De esta manera, además del entrelazamiento de entremeses, aparecen tintes de otras piezas breves: el sermón inicial del Inquisidor General es «una parodia y una revisión del

¹³ Entrevista a Álvaro Tato, 27 de junio de 2020.

concepto de la loa»¹⁴; *Los galeotes* de Jerónimo de Cáncer es un entremés con la temática de una jácara, puesto que aparece el personaje de Matalotodo, un galeote o jaque que se enfrenta a Juan Rana; y el fin de fiesta es un fragmento de *Mojiganga de las visiones de la muerte*, de Calderón de la Barca.

5.2. Entremeses: temas y motivos

A diferencia de la comedia, el entremés se basa en asuntos poco profundos que se sustentan sobre los pilares de los temas predilectos del género: la burla y el engaño. Por lo tanto, se advierten aspectos cotidianos que acaban por ser deformados por la parodia y la sátira.

Sin embargo, la oposición entre comedia y entremés no debería entenderse como una lucha real entre dos formas antagónicas. Por ende, no debemos concebir la comedia como lo acomodaticio al sistema imperante y las formas breves como la respuesta virulenta, agresiva y marginal a esta conformidad teatral, sino que existe una confluencia de mensajes dentro del mismo marco de la fiesta teatral barroca. (Migueláñez, 2018: 388)

Resulta extraordinario que diversos dramaturgos escribieran *ex profeso* una notable cantidad de entremeses, alrededor de cincuenta, de diversidad temática y estilística para que fuesen protagonizados por el personaje de Juan Rana. En el caso de la obra de Ron Lalá, los criterios de elección de los entremeses se han basado en la voluntad de ofrecer al espectador un gran abanico de temas, motivos y estilos que permiten crear un marco aproximado del género entremesil y de la personalidad del recuperado arquetipo, es decir, una condensación de lo que supuso Juan Rana y las mejores piezas que representó. Sin duda alguna, se trata de un auténtico trabajo de rescate histórico, artístico, cultural y, por supuesto teatral, puesto que a pesar de que se incluyen fragmentos de algunos entremeses más o menos conocidos, existen otros que no se habían representado desde finales del siglo XVII, o habían sido representados en menor medida. Se debe destacar que estas piezas breves no son las únicas que ofrecen al espectador datos sobre Juan Rana y temas sobre el teatro áureo, también la dramaturgia original de Tato ayuda al aprendizaje y comprensión del universo del Siglo de Oro mediante la introducción de personalidades tan características de la época como la Santa Inquisición, Bernarda Ramírez, Diego Velázquez o Calderón de la Barca.

¹⁴ *Ibidem*.

También es de gran importancia destacar que existen numerosos aspectos que el texto no es capaz de reflejar y que resultan decisivos para el resultado final de la escenificación de las piezas. Con esto, lo que se intenta explicar es que el peso de la obra no recae exclusivamente en el texto, sino también en otros factores que enriquecen el desarrollo del espectáculo como la iluminación, el vestuario, la escenografía, la interpretación de los actores y, por supuesto, la música, ya que muchas de las piezas son cantadas y acompañadas por instrumentos musicales, eje fundamental de los espectáculos de Ron Lalá y de los géneros dramáticos breves del periodo áureo. Por lo tanto, aunque aquí se comenten aspectos relacionados con la filología, es necesario recordar que el teatro es un arte vivencial y vivo y que todos los elementos forman una simbiosis imposible de disociar.

Con el entremés de *Los dos Juan Ranas* (1644), Calderón parodia dos de los temas fundamentales de la comedia áurea: el amor y el honor y, además, recupera «la parodia de la típica escena de la ronda a la reja imprescindible en las comedias de capa y espada» (Soria, 2020: 24). En este caso, Bernarda Ramírez le pide a Juan Rana que vaya a visitarla a su ventana por la noche mientras su padre duerme. En un inicio, Juan Rana se niega, pero la burla reside en que el personaje finalmente se ve obligado a aceptar (aunque en el fondo no quiera) por amor y honor [Anexo III, Escena II, p. 55]. A su vez, recupera motivos típicamente barrocos como la fórmula latina y medieval del *quid pro quo*, la contraposición del «ser» y el «parecer», la realidad como ficción o ilusión, el mito del doble, entre otros. Estos motivos se manifiestan cuando un sacristán se disfraza de Juan Rana para intentar llegar antes a la ventana de Bernarda y esta los confunde.

En el fragmento de *Los galeotes*, una pieza que linda entre los límites de una jácara y un entremés (se puede considerar «jácara entremesda» o «jacarilla») de Jerónimo de Cáncer, Ron Lalá da a conocer al público a uno de los personajes más reconocidos del teatro breve: el galeote, rufián o jaque, proveniente del mundo del hampa y tan aprovechado por escritores como Quevedo. En esta pieza, el motivo que más interesa comentar es el papel que juega Juan Rana, pues interpreta su típico rol de «alcalde bobo» y aunque no tiene la culpa, se condena a sí mismo a permanecer en galeras durante diez años. De esta manera, tal y como lo define Thompson (2009) Juan Rana se convierte en el «chivo expiatorio» de esta pieza y de todo el género entremesil.

Ron Lalá también quiso darle voz a Moreto con su entremés *El retrato vivo*. En este caso, también aparecen en escena motivos muy barrocos ya inaugurados con el entremés de *Los dos Juan Ranas*. Así, Juan Rana se convierte en un retrato, una pintura que siente y padece pero que es incapaz de moverse, pues como en la pieza inicial de Calderón se cree que tiene un doble; en este entremés de Moreto el actor se piensa que es una pintura. De esta forma aparece reiteradamente «el gran tema barroco de la existencia, la gran pregunta de la existencia que se hace Segismundo en la tragedia, pues también se la hace Juan Rana en clave de comedia»¹⁵ y, por lo tanto, el motivo del «ser» y el «parecer».

En cuanto que se presenta al protagonista confundiendo realidad/irrealidad de forma ridícula, en el caso de Moreto a través de la pintura, de profundo sabor barroco, el entremés recuerda a la pieza titulada *El espejo*, de Melchor de Zapata, en que Pablillos no distingue entre espejo y ventana, y se lía a golpes con la figura que refleja (Lobato, 2008: 303).

Al igual que sucede en *Los dos Juan Ranas*, Calderón vuelve a poner al personaje en un aprieto en *El toreador*, una de las piezas más famosas del autor y de las más estudiadas de toda la producción entremesil, no en vano, puesto que reúne una gran parodia de numerosos temas y motivos. Como característica marcada del género, la burla hacia la comedia y la tradición literaria siempre está latente. En el inicio de la pieza se muestra una burla a uno de los grandes tópicos del amor cortés o petrarquista: Juan Rana se enamora de Bernarda a través de un retrato. Sin embargo, es ella quien le reta a torear delante de los Reyes en su nombre, apareciendo nuevamente el revés burlesco de los motivos del amor y la honra. En la plaza, Juan Rana «muere», pero ante la inquietud de que un supuesto primo herede su vivienda, revive y se casa con Bernarda. En este caso, lo interesante de la acción reside en la conciencia que los personajes tienen sobre la articulación teatral, que proponen como juego, es decir, en todo momento expresan al público que lo que se desarrolla en escena sucede pero es irreal, rompiendo de esta manera la convención dramática que se desarrolla en todas las obras teatrales al uso. Esto se observa en las palabras de Bernarda «pues levantaos, que todo ha sido un juego»¹⁶. Tal y como apunta Buezo (2008) «el teatro calderoniano se construye como juego especular, como espejo hacia afuera y hacia adentro que refleja lo

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ron Lalá, 2020: 74.

que en el recinto dramático acontece y el funcionamiento interno de la maquinaria en manos de un consumado ilusionista» (p. 277).

En la defensa del juicio contra Juan Rana, el verdugo le solicita al Inquisidor General que se lean (representen) otras piezas del actor para demostrar que lo que padece realmente es locura. De esta manera, la compañía de Ron Lalá reúne fragmentos y escenas de entremeses que tienen a Juan Rana como protagonista y que demuestran el carácter poliédrico del actor y de los entremeses que representaba. Se recuperan, pues, fragmentos de *La noche de San Juan* y *La boda de Juan Rana* de Jerónimo de Cáncer; *El doctor Juan Rana*, *El ventero*, *Los muertos vivos* y *Al cabo de los bailes mil* del gran Luis Quiñones de Benavente; *Juan Rana poeta* de Antonio de Solís; y *Los locos*, un entremés anónimo.

En esta ocasión, aparece sobre las tablas un Juan Rana alcalde, pero que a su vez es capaz de transformarse e interpretar diversos oficios y condiciones. Este tema, inicialmente estudiado por la profesora Hannah Bergman, da a conocer la pericia con la que el actor era capaz de desarrollar diversos roles sin abandonar el personaje juanranesco. Pallín (2008) toma la idea de Bergman y desarrolla que

Cosme Pérez siempre interpretaba al alcalde Juan Rana, y es Juan Rana el que interpreta todos los demás oficios y roles. Evidentemente, tantas idas y venidas, tanto salir del rol y volver a retomarlos, provocó una indefinición en su identidad que pasó a convertirse, nueva paradoja, en uno de sus más característicos rasgos de identidad. (p. 24)

Por lo tanto, Álvaro Tato presenta esta confluencia de piezas para mostrar la importante producción entremesil que se creó en torno al arquetipo y que incluye a otros grandes dramaturgos que no habían aparecido en el espectáculo como Quiñones de Benavente o Antonio de Solís, evidenciando de esta manera la gran libertad y metamorfosis que permitía el género y el personaje.

Una bella metáfora y, a su vez, una muy acertada forma de finalizar con la representación de los entremeses seleccionados en la obra ha sido poniendo el broche con *El triunfo de Juan Rana*, el último entremés que representó el actor tres meses antes de su fallecimiento, escrito por Calderón de la Barca. Se trató de un homenaje en 1672 que Ron Lalá ha sabido trasladar hasta el 2020. Por lo tanto, al igual que la vida de Pérez, el espectáculo cierra así un ciclo iniciado con otra pieza de Calderón, *Los dos Juan Ranas*, y que supone un punto determinante en la obra «ronlalera» para que,

finalmente, el Inquisidor General se dé por vencido en su afán de castigar al actor. Como entremés final, no es de extrañar que Juan Rana se encuentre envuelto en una fiesta, en este caso mitológica, que se ambienta en los Jardines de El Buen Retiro, acompañado de comediantes y de dos personajes totalmente calderonianos: la Fama y la Musa. En el espectáculo de Ron Lalá, esta pieza se ha mezclado con un fragmento del entremés anónimo *El infierno*, donde Juan Rana debe gobernar a los diablos en el escenario del inframundo, que «llevado al mundo del entremés da pie a la burla social y también a una cierta osadía que culmina en la zarabanda, baile de reminiscencias diabólicas que causó gran escándalo entre los eclesiásticos detractores del teatro» (Soria, 2020: 25).

Como broche de oro, la compañía finaliza el espectáculo con el representativo «fin de fiesta» que recogen de la Fiesta Teatral Barroca o de las follas, donde recuperan un fragmento de la *Mojiganga de las visiones de la muerte*, de Calderón de la Barca, la única licencia que Álvaro Tato se permitió en la que Juan Rana no es el protagonista, sino el carnaval y la fiesta, ya que el propio Calderón «señala en *Las jácaras, segunda parte* que los bailes acaban con la fórmula que vaya de bulla,/que vaya de chanza» (Buezo, 2008: 285) y que, por lo tanto, hace que se trate de una mojiganga de definición, o donde se desarrolla el motivo del teatro dentro del teatro, pues se canta sobre el propio género y se trata el tema calderoniano por antonomasia: la vida como sueño.

5.3. Personajes: entre la realidad y la ficción

Al igual que la estructura de la obra, los personajes se sitúan en dos niveles. Por un lado, los que pertenecen a la dramaturgia original de Tato y, por otro lado, los correspondientes a los fragmentos de los entremeses seleccionados. En cuanto a los últimos, existe un amplio catálogo multicolor, con Juan Rana a la cabeza, que muestran gran parte de las personalidades más relevantes del género y que desarrollan, según Tato, una «fiesta de máscaras»¹⁷ con la intención de trasladar el teatro barroco hasta las butacas de los espectadores contemporáneos. Imposibles de comentar en este trabajo todos ellos, se mencionarán aquí los más destacados.

¹⁷ Entrevista a Álvaro Tato, 27 de junio de 2020.

El entremés es uno de los géneros teatrales que mayor número de personajes prefijados y estereotipados posee, es decir, con solo salir a escena el público era capaz de reconocer y adivinar el tipo de enredo con el que se iba a encontrar. Frente al idealismo de la comedia, los personajes entremesiles responden a un falso realismo, puesto que, a pesar de acercarse a tipos recogidos del pueblo, recuperan la cultura carnavalesca y la tradición de la novela picaresca para deformar, de una manera grotesca y paródica, a los personajes, acercándose así a autores como Quevedo o, salvando los siglos, Valle-Inclán. Otro aspecto que los hace distinguidores de los personajes de la comedia clásica es el estrato social al que pertenecen. Si bien es cierto que se representan oficios de mayor reconocimiento, siempre son parodiados o deformados por la burla. Los personajes se encuentran en los límites de la periferia social, hecho que resultaba de gran atractivo para los espectadores de la época, y que venía a configurarse como un contrapunto de los personajes nobles de la comedia. Como ya se ha comentado con anterioridad, los personajes entremesiles no poseen una honda descripción psicológica ya que son tipos que, en general, no evolucionan, son estáticos y su único cometido es parodiar los aspectos más cotidianos del ser humano.

En primer lugar, el sacristán es uno de los «personajes tipo» que más aparece en el género entremesil. Esta figura perteneciente al ámbito eclesiástico se vincula, paradójicamente, o no, con la lascivia o la apetencia sexual. En este caso, en *Los dos Juan Ranas* se llega a disfrazar del actor para poder llegar antes a la ventana y cortejar a Bernarda. Por otro lado, aunque no aparece directamente en escena, se representa también en este mismo entremés al personaje del vejete, un padre estricto que no desea que vayan hombres a la ventana de su hija, pues tal y como apunta Huerta Calvo (2004) «cada máscara entremesil parece el remedo de un personaje de la comedia: el Vejete es contrafigura del padre de la comedia y, al mismo tiempo, del marido engañado [...]» (p. 489).

Como ya se ha comentado, proveniente del mundo del hampa el galeote o el valentón jaque viene a representar otra de las figuras más famosas de los entremeses. En este caso, se configura como antagonista del papel de «alcalde bobo» que desempeña Juan Rana. En la obra aparecen también otras figuras representativas que encarna el propio Rana, tales como el gracioso, el alcalde, el noble burlado (en *El retrato vivo*), entre otros tantísimos. Por último, la mujer también es un eje fundamental de la pieza;

encarnada bajo las vestiduras de Bernarda, es, en muchas ocasiones, la causante de los enredos de los entremeses.

En el otro plano, aparecen personajes que vacilan entre la realidad y la ficción, es decir, son personajes reconocidos que dejaron huella en la historia del arte y que Tato ha decidido darles voz para conformarlos como testigos y defensores de Juan Rana.

En el comienzo del espectáculo ya se observa la aparición de una institución que marcó profundamente la historia de la cultura hispánica: la Santa Inquisición. Dedicados a la eliminación de cualquier tipo de herejía, los personajes de los inquisidores y el Inquisidor General caminan tras las huellas de Juan Rana para condenarlo a la hoguera, mientras que el personaje del verdugo aboga por el actor y expresa el gran cariño que le tiene el público y la corte. De esta manera, se observa cómo desde un inicio el sistema está corrupto y destinado a retirar la acusación contra Juan Rana. Así las cosas, se aprecia, de este modo, el tema del poder, pero un poder disoluto que ya no puede luchar contra una fuerza universal mucho mayor a la censura: la risa. Tal y como explica Sáez Raposo (2008) «debido, precisamente, a esa amenaza que los cómicos suponían contra el sistema de valores establecido, los mecanismos de control y represión social fueron muy estrictos a la hora de fomentar al gremio una estructura profesional absolutamente reglada». (p. 38)

Frente a los personajes fijos de los entremeses, se puede afirmar que el Inquisidor General es el único que sufre una evolución psicológica, pues se va humanizando con el desarrollo del espectáculo, faceta que solo pueden conocer los espectadores o lectores, puesto que se esconde bajo una máscara insensible y autoritaria. Es mediante la lectura de los entremeses que el Inquisidor se va «contaminando», como si de una enfermedad se tratase, a la manera del virus de la cervantina que aparece en la obra que lleva este mismo nombre, *Cervantina* (2016), uno de los espectáculos cumbres de la compañía «ronlalera». Acaso, es este «virus juanranesco» el que le lleva a dar por causa perdida el juicio contra Pérez.

Aunque ya a lo largo de toda la obra se presenta a través del personaje de Juan Rana la condición de ser actor en el Siglo de Oro, con la aparición del primer testigo, Bernarda Ramírez, ese motivo se refuerza. Bernarda no solo da a conocer al espectador la inocencia de Cosme Pérez o Juan Rana, sino que, con su entrada a escena, demuestra el dualismo en torno al que gira el concepto de «actor» o «actriz» en la época, puesto

que la denominan desde «bufona», «representanta» o «hija de Tepsis» hasta «loca», «libre» «falsa» y «fresca», obviamente en clave de comedia, pero mostrando una realidad sobreentendida. Sáez Raposo (2008) amplía que

Adorados y odiados por igual, la vida de los profesionales de la farándula se desarrolló siempre en una especie de territorio intermedio entre fascinación y la reprobación que despertaban unos individuos tan cercanos pero al mismo tiempo tan alejados del común de los ciudadanos. (p. 37)

Bernarda Ramírez, apodada como «La Napolitana» por residir durante un tiempo en dicha ciudad, fue una actriz del mundo teatral del siglo XVII que compartió tablas con Cosme Pérez, donde Juan Rana y Bernarda conformaron una especie de matrimonio teatral de tal estrecha relación que muchas personas creyeron que su vínculo iba más allá de lo puramente escénico. De la misma manera que sucedía con el actor, su nombre real también pasó a formar parte de las listas del *dramatis personae* de numerosos entremeses en los que Bernarda y Juan Rana compartían los papeles de graciosa y gracioso, lo que permitía un amplio juego teatral, en muchas ocasiones bajo los roles de dama casquivana o daifa frente al marido cornudo de fácil engaño (como sucede en *El retrato vivo*) u otras piezas en las que Bernarda obliga a Juan Rana a que realice acciones para que demostrase su amor (véase en *Los dos Juan Ranas* o *El toreador*). En la obra de Ron Lalá, Bernarda juega un papel muy importante, pues junto con Diego Velázquez, conforman la pareja de personajes que interactúan en las dos líneas dramáticas en las que se divide la obra, ya que aparecen como testigos defensores y además se introducen en los entremeses.

El segundo testigo del juicio imaginario contra Juan Rana es Diego Velázquez, uno de los máximos exponentes de la pintura barroca española y universal. En *Andanzas y entremeses*, su papel consiste en aclarar la inocencia de Cosme Pérez, pues ambos tuvieron estrechas relaciones con la corte. La maestría de Tato reside en incluirlo bajo el personaje del pintor en el entremés de *El retrato vivo* de Moreto.

Por último, el tercer testigo es Calderón de la Barca, el dramaturgo por antonomasia del Barroco español y quien le dio vida a Juan Rana en sus diversos entremeses. Calderón —a pesar de que en muchas ocasiones se le considera equívocamente un escritor serio o trágico— realiza en la obra un alegato a favor de la

risa que tan censurada se presenta por el Inquisidor General. De esta manera, Ron Lalá coloca sobre escena a la vertiente tan poco conocida o reconocida del dramaturgo, pues él mismo atestigua que además de ser autor de comedias y autos sacramentales (o «lacramentales» según el Inquisidor General), también escribió entremeses, loas, mojigangas, bailes, etc., varias de estas piezas representadas en la obra «ronlalera».

La introducción de estos personajes puramente barrocos remite al *delectare et prodesse* que tanto se estimó en la época, puesto que, el objetivo de la obra no se basa exclusivamente en la recuperación de los entremeses de Juan Rana y en la defensa de la risa, sino más bien se recrea todo un ambiente, un espacio o un marco que permite al espectador o lector conocer innumerables características, temáticas e ideologías que engloban a toda una etapa sin caer en el conservadurismo, sino condensando los aspectos más relevantes y trasladándolos a la contemporaneidad mediante el juego y la fiesta.

5.4. Risa y humor: en búsqueda de la comicidad

El humor pone en relieve las cosas que una sociedad ha resuelto
o no según la capacidad para poder reírnos de ellas.

Yayo Cáceres

Junto con la música en directo y el teatro, el humor es uno de los ingredientes por antonomasia de la compañía de Ron Lalá. En la obra que se estudia, este factor cobra especial relevancia puesto que configura el eje temático fundamental en torno al que giran las piezas escritas y versionadas por Álvaro Tato. De este modo, el espectáculo va más allá de la recuperación del personaje barroco de Juan Rana y de su esencia; también se le plantean al espectador/lector los límites del humor y de la risa y su carácter atemporal,

Porque, al fin y al cabo, risa es vida; nada más espontáneo, más anclado al presente de la época, de la representación, que el resultado de provocar la risa, la sonrisa o la abierta carcajada en el público, ya esté en el patio de mosqueteros, cazuela y palcos de un corral de comedias del XVII, en el espacio palaciego del Barroco tardío o en el patio de butacas de un teatro «a la italiana» en pleno siglo XXI. (Pimenta, 2018: 10)

Ahora que en el siglo XXI se goza de mayor libertad de expresión, ¿está la sociedad española preparada para reírse de todo? Este viene a ser el interrogante que Ron Lalá formula con *Andanzas y entremeses*, donde se crea un puente con la Fiesta Teatral del Siglo de Oro. Tal y como suele apuntar Tato en sus entrevistas, no se debe atender a la generalizada y falsa concepción sobre el teatro áureo como un teatro «viejo» o «casoso», sino al contrario asegura que estas concepciones se encuentran bastante lejos de la realidad, puesto que, a pesar de la encorsetada censura bajo la que se encontraba todo el arte del siglo XVII (así como siglos anteriores y posteriores), la capacidad que existía para dar pie a la burla y a la parodia era extraordinaria. Ya Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* advierte que en las comedias lo serio nunca existía por sí solo, sino que se debía entremezclar con lo cómico. De esta manera, aunque el Inquisidor General castiga la risa en clave seria, a lo largo de la obra admite, con un auténtico humor, que hasta él mismo se ha reído.

A lo largo de toda la obra, Ron Lalá consigue la risa del lector/espectador mediante diversos recursos que no se remiten tanto al típico *turpido et deformitas* que tenía mayor repercusión en la época clásica, sino más bien a juegos gestuales, musicales, lingüísticos, teatrales y festivos. A continuación, se comentarán los más relevantes o característicos de la compañía.

En primer lugar, a pesar de que esta obra respeta bastante las dramaturgias originales de los entremeses, tal y como explica Soria (2020) en la guía didáctica del espectáculo, el anacronismo es uno de los recursos cómicos que más identifican a la compañía y que permite que aparezcan en verso clásico aspectos muy actuales. Esta herramienta crea un choque en el espectador, que desencadena la risa. Algunos anacronismos se adelantan desde el inicio en boca de un inquisidor: «si no crees en dios alguno o en día de ayuno te zampas un bollo de crema»¹⁸.

Por otro lado, las confusiones lingüísticas son otro recurso que aparece en la obra. De esta manera, Bernarda Ramírez responde a las expresiones latinas como «*in*

¹⁸ Ron Lalá, 2020: 14.

dubio pro reo» de tal manera: «¿de qué morreo me habla?»¹⁹ o Juan Rana confunde la «pena del talión» con la «pena del tacón» aludiendo, en cierta manera, al bajo estrato de los personajes o a su humilde capacidad de entendimiento, lo que Asensio (1971) determina como un distanciamiento entre el personaje y el espectador: «el entremés da al espectador un sentimiento de superioridad sobre los personajes [...] son personajes vistos desde una lejanía que propicia a la risa, más prójimos que próximos» (p. 39).

También, los apartes permiten que se cree un gran acercamiento y una mayor comicidad con el público, que rompen con la cuarta pared, atendiendo nuevamente a un modelo metateatral. Destacan especialmente los apartes de Juan Rana en el entremés de *El retrato vivo*, puesto que, al tratarse de una pintura, el actor le da voz a sus pensamientos que solo pueden ser escuchados por el público y no por el resto de los personajes, creando así un vínculo estrecho donde el espectador reconoce la incredulidad de Juan Rana: «(Aparte) ¡Válgame Dios! ¿Adónde me habré ido?»²⁰.

A su vez, los monólogos que interpreta el Inquisidor General entre las piezas resultan una clave fundamental para humanizar al personaje, en este caso, mediante un recurso también utilizado en la pieza: la hipérbole o exageración. Así, se desarrolla un juego metateatral donde el personaje habla sobre la risa en clave seria, lo que provoca la risa del espectador [Anexo III, Escena IV, p. 57].

Los juegos de identidad son otro eje fundamental que remite a lo carnavalesco y a la pura fiesta. En el espectáculo, todos los actores son capaces de interpretar diversos roles caricaturescos que se modifican de un instante a otro. Quizás, los cambios más risibles son aquellos que se llevan al extremo como los travestismos típicos del teatro áureo, pues Bernarda Ramírez es representada por el actor Daniel Rovahler y, como ya se ha comentado, Juan Rana también interpreta el papel de dama con gran astucia, donde se hace referencia a su posible ambigüedad sexual que demostraba sobre los escenarios.

Por último, resulta necesario comentar el recurso bajo el que se sustentan la mayoría de los entremeses, el engaño, la confusión o el ya mencionado *quid pro quo*,

¹⁹ Ron Lalá, 2020: 31.

²⁰ Ron Lalá, 2020: 60.

que, en lugar de lástima o pena, provoca la risa. Tal y como afirma Álvaro Tato, los grandes entremeses giran en torno al engaño, siendo la base de casi todos los entremeses que se representan en la obra «ronlamera». Así, Juan Rana cree tener un doble; es engañado por Bernarda cuando esta desata a Matalotodo y Rana decide cargar con la culpa; piensa que es un retrato incapaz de moverse; decide torear en nombre de su amada y parece muerto, aunque finalmente sobrevive y se casa; engaña a los espectadores haciendo creer que es un suicida, doctor, ventero, poeta, loco o dama, estatua de los Jardines del Buen Retiro o gobernador del inframundo.

Como cierre de este apartado, citaré las palabras de Álvaro Tato (2018):

Todo indica que la presencia de la risa en los corrales de comedias ya sea como protagonista o como contrapunto chistoso, irónico, burlesco, sarcástico, paródico o satírico de hechos severos o luctuosos, fue sistemática e irrenunciable. Así lo atestiguan los entremeses, jácaras, mojigangas, loas y bailes que ocupaban los intermedios entre cada jornada de la comedia como elementos indispensables de la fiesta teatral (p. 16).

6. CONCLUSIONES

Tras el análisis y la realización de este trabajo que gira en torno a *Andanzas y entremeses de Juan Rana* se han llegado a las siguientes conclusiones:

- I. El género del entremés, así como otras formas del teatro breve (las jácaras, las loas, las mojigangas, los bailes y los fines de fiestas), son de gran importancia para poder comprender la Fiesta Teatral Barroca en su totalidad, además de las follas o folías, en dependencia de si se encajaban o no a la estructura de la comedia o pieza principal, o si se representaban de manera independiente en una estructura heterogénea. Por lo tanto, no deben ser objeto de discriminación en los estudios e investigaciones y, además, deberían de tener una mayor cabida en los institutos y universidades.
- II. Estas piezas cuentan con una gran tradición que aúna diversas culturas, tradiciones o fiestas, por lo que poseen un alto valor histórico, social, cultural y, por supuesto, filológico. Se encuentran reminiscencias de la tradición carnavalesca, del teatro italiano (especialmente de la *Commedia dell'Arte*), de la novela picaresca y de la farsa medieval, entre otras raíces que permiten el florecimiento de las formas propias del Siglo de Oro, además de un mayor desarrollo en los posteriores siglos.
- III. El papel de Juan Rana fue decisivo para el auge y desarrollo del género entremesil, pues se explotaron diversos temas, recursos, personajes o motivos que conformaron todo un *corpus* de alrededor de cincuenta piezas que acabó definiendo a este personaje como un arquetipo único e inigualable en la historia del teatro hasta la fecha.
- IV. Conocer el proceso de la versión y la creación de la obra se ha configurado como un hecho fundamental para conocer el valiosísimo trabajo de investigación y rescate, así como el gran cuidado en el arte de conservar las formas típicas del teatro áureo, pero arrastrándolo al teatro contemporáneo.

- V. *Andanzas y entremeses de Juan Rana* recupera las piezas más valiosas del *corpus* juanranesco, pero en el espectáculo también se representa una dramaturgia original de Álvaro Tato, que sirve como hilo conductor de estas piezas y que le otorga un carácter innovador y creativo. En esta pieza también cobran valor otros elementos indispensables para comprender la estética «ronlalera», tales como la música en directo, que también recupera elementos de la tradición áurea, y el humor, aspecto al que se le otorga una especial importancia en esta pieza.
- VI. En la obra de Ron Lalá, «texto» y «representación» no se deben entender como elementos aislados o independientes, pues el espectáculo está creado para su escenificación y, a su vez, el texto, junto con la música en directo, suponen un eje fundamental. Por lo tanto, para el análisis total de la obra se deben tener en cuenta las dos vertientes o maneras de expresión.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO, Eugenio (1971) *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Madrid: Gredos.
- BUEZO, Catalina (2008): Tipología de las formas breves, en J. Huerta Calvo (coord.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, (63-120).
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (2001) *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ocho-comedias-y-ocho-entremeses-nuevos-nunca-representados--0/html/ff32b9ea-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_5_
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen. (2005) *Entremesistas y entremeses barrocos*. Madrid: Cátedra.
- HUERTA CALVO, Javier. (2004). Algunas reflexiones sobre el teatro breve del Siglo de Oro y la Posmodernidad. *Arbor*, CLXXVII (699-700), 475-495. Recuperado de: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/590>
- _____, (2008). *Teatro Breve Español III. Historia del teatro Breve en España. Siglos XVI-XVII. (vol.III)*. Madrid: Iberoamericana.
- _____, (2012), “Con Ron de Risa y Lalá de Locura”, en *Siglo de oro, siglo de ahora (Folia)*, Madrid: Ediciones Clásicas (ITEM).
- LOBATO, María Luisa (2008). Moreto en *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert: 288-315.
- LÓPEZ FONSECA, Alfonso, (2012), “De pequeña centella grande hoguera”, en *Siglo de oro, siglo de ahora (Folia)*, Madrid: Ediciones Clásicas.

- MARTÍNEZ LAX, Fulgencio, (2014) La adaptación y la versión en el trabajo dramaturgico. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (10): 140-164. Recuperado de: <http://anagnorisis.es/pdfs/num10.pdf>
- MIGUELÁÑEZ, Daniel (2018) «Lo bueno, si breve...». La recuperación del teatro breve del Siglo de Oro durante el siglo XX, en *¡Linda burla! La risa en el teatro clásico*, Cuadernos de Teatro Clásico, dir. Álvaro Tato, Madrid: CNTC.
- PALLÍN, Yolanda (2008). *Entremeses de Juan Rana*. Madrid: Fundamentos.
- PIMENTA, Helena (2018) La risa clásica, en *¡Linda burla! La risa en el teatro clásico*, Cuadernos de Teatro Clásico, dir. Álvaro Tato, Madrid: CNTC.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de. (1603) *El viaje entretenido*. Madrid: edición digital basada en la de Emprenta [sic] Real. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-viaje-entretenido--0/html/feea7b1c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.htm#I_9_
- RON LALÁ, en coproducción con la CNTC (2020). *Andanzas y entremeses de Juan Rana*. Madrid: Ediciones Antígona.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (2004). La herencia de la *commedia dell'arte* italiana en la conformación del personaje de Juan Rana. *Bulletin of the Comediantes* 56 (1): 77-96.
- _____, (2008). Arte escénico y teatro breve en el Siglo de Oro, en *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert: 31-62.
- _____, (2011). Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad. Teatro de palabras (TeaPal). *Revista sobre teatro áureo* (5): 29-56. Recuperado de: <https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Saez.pdf>

- SORIA, Julieta (2020). Guía Didáctica de *Andanzas y Entremeses de Juan Rana*. Ron Lala. Recuperado de: <https://ronlala.com/wp-content/uploads/2020/02/GUIA-DIDACTICA-JUAN-RANA.pdf>
- STRANO, Silvio (2008). *La máscara de Juan Rana con edición crítica de cuatro entremeses sobre el personaje*. Trabajo de Investigación. Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de: https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2008/hdl_2072_10402/La_mascara.pdf
- TATO, Álvaro (2020, 27 de junio). Entrevista a Álvaro Tato.
- TATO, Álvaro (2018). Vaya de chanza, en *¡Linda burla! La risa en el teatro clásico*, Cuadernos de Teatro Clásico, dir. Álvaro Tato, Madrid: CNTC.
- _____, [UNIR/La Universidad en Internet] (2017, 15 de febrero). Traslaciones. Apuntes sobre la adaptación y la versión teatral» con Álvaro Tato. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=EQDKiAC7wHw&t=1360s>
- THOMPSON, Peter E. (2009) *The Outrageous Juan Rana Entremeses: A Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for this Spanish Golden Age Gracioso*. University of Toronto. Recuperado de: https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=Z2zqqAHd_AkC&oi=fnd&pg=PR9&dq=related:JcC5qM1j1xuHEM:scholar.google.com/&ots=kgrnibNAOF&sig=rn-NTIacP7WjHeF62hQ5tvxPqLA&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- VEGA, Lope de (2003) *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0_

8. ANEXO

8.1. ANEXO I: Entrevista a Álvaro Tato

1) ¿Cuáles son las máximas fundamentales de Ron Lalá?

Á: Creo que hay una sola máxima para Ron Lalá que es practicar un humor humanista, es decir, el humor como camino al corazón del ser humano, al alma, al ser, a todas las grandes preguntas de las que se ocupa el arte desde siempre, desde un prisma lo más divertido posible pero pensando que la «diversión» es entretenimiento pero también otra versión, una segunda versión de la realidad, un camino paralelo, una forma de ver la vida, los sentimientos, las emociones y el tiempo desde un lado diferente: desde la risa, a veces desde la carcajada, otras desde la sonrisa, pero siempre desde la conciencia de que el humor y la distancia del humor nos permite ver la realidad y vernos a nosotros mismos de una manera diferente. Así que intentamos no tomarnos ni del todo en serio ni de todo en broma, esa es quizá la quinta esencia de Ron Lalá: un grupo de titiriteros, de faranduleros, de músicos, de teatreros, que intentan provocar risas, pero también preguntas.

2) ¿Cómo surgió la idea de rescatar a Juan Rana y devolverlo a las tablas?

Á: La idea de rescatar a Juan Rana procede de los años de la facultad, de mis clases en la Universidad Complutense de Madrid, particularmente de las clases de teatro barroco del profesor Javier Huerta, que sigue siendo mi maestro y hoy es también mi amigo y mi camarada. Surgió de conocer en las horas de facultad a esa figura tan fascinante y tan sorprendentemente poco conocida en las tablas españolas como Cosme Pérez, Juan Rana, este actor total, artista y personaje de las tablas que supo reírse absolutamente de todo en la cara del poder. Era y es una de las figuras, uno de los grandes referentes de la cultura española, que no había tenido un hueco en los escenarios desde hacía años, que no fuera parcialmente en algunos espectáculos; entonces ya hace veinte años, en mis clases de la universidad ya me llamaba muchísimo la atención y lo tuve en cuenta; de hecho, uno de los entremeses de Juan Rana, *El toreador* de Calderón, ya formó parte de un espectáculo de una manera seminal, que fue *Folla a Calderón* donde dimos carta de naturaleza e hicimos un primer encuentro con este maravilloso personaje y quedó ahí en

los años, en el cajón de los proyectos por hacer, hasta que se nos propuso desde la Compañía Nacional de Teatro Clásico (y propusimos a Helena Pimenta, la directora en ese momento) la posibilidad de hacer una tercera coproducción después de *En un lugar del Quijote* y *Cervantina*, y entre las propuestas estaba, por supuesto, rescatar a Juan Rana desde la óptica «ronlalera» en el contexto de coproducción de la CNTC, pero a nuestra manera, que es muy heredera del teatro barroco breve: los entremeses, las jácaras, las mojigangas, los bailes y toda esa herencia carnavalesca que representa Juan Rana y a la que tanto debemos los cómicos españoles y nosotros en particular.

3) En esta obra no formas parte del reparto ¿Cuál ha sido tu trabajo fundamental en este espectáculo?

Á: En este caso, efectivamente, no formo parte del reparto. Me he bajado de los escenarios, no sé si por una temporada o definitivamente, pero ya desde el comienzo de gira de *Crimen y telón* ya no estoy; estoy, por supuesto, en Ron Lalá, pero no en los escenarios porque la cantidad de encargos, trabajos y necesidades dramáticas me impide estar en la gira, pero sí estar detrás y, en este caso, mi trabajo ha sido crear toda una dramaturgia, un tejido dramático en torno a la figura de Juan Rana, rescatando algunos de los principales entremeses del personaje, pero también vistiéndolo, no solo para presentar lo que hacía Juan Rana, sino también para contarlo, porque es una historia muy desconocida que el público español (y ojalá universal) tiene que conocer y la mejor manera de acercarse es a través de una dramaturgia con los elementos que caracterizan nuestras obras: el empleo del verso barroco, aunque sea original escrito por mí pero siempre tiene esa referencia barroca, está tejido a partir de los moldes tradicionales que dejó sembrado Lope de Vega y con esa dramaturgia de los inquisidores que hacen un juicio a Juan Rana, acusado, entre otras cosas, de «puto», sodomita, hereje y disturbio social. Esto nos permitía tener a la contrafigura, a los inquisidores que van siguiendo sus huellas y que de alguna manera nos dan las pistas a los espectadores de las claves de la vida y de la obra de Juan Rana, pero por terceros, por este tribunal que le persigue.

Esta fue mi labor: por un lado, rescatar las piezas tradicionales, elegirlas, seleccionarlas y versionarlas y, por otro lado, tejer un hilo conductor, una dramaturgia que le diera un

poco de sentido y que explicara todo el viaje de Juan Rana a través del Siglo de Oro y a través de su vida y de su arte.

4) ¿Qué aspectos consideras que tiene esta obra que son comunes a otras obras de Ron Lalá? ¿Qué elementos hacen que se distinga de otras obras «ronlaleras»?

Á: Los aspectos de *Andanzas y Entremeses de Juan Rana* relacionados y comunes con el resto de las piezas de Ron Lalá, yo creo que son básicamente todos, es como dicen los *yankees* «*back to the basics*», es una vuelta a las esencias, a los orígenes y a los básicos de nuestro lenguaje. Es un tipo de espectáculo que ya practicamos de alguna manera en *Cervantina* y también en *Siglo de Oro, siglo de ahora (folía)*: un teatro muy elemental y barroco conceptualmente, pero en esencia visual y dramáticamente muy sencillo (que no simple) y muy directo. Tiene un montón de sutilezas, de retorcimientos, de capas, pero lo que ve el espectador es básicamente un retablo, que bien podía ser el salón de juicios de la Santa Inquisición, como un retablo que se ponían en las plazas en la Edad Media, en el Renacimiento y en el Barroco, o un acto de corpus de esos autos sacramentales en donde salía la tarasca en los carros; es un concepto muy elemental, muy básico que está relacionado con nuestra idea de teatro musical, de teatro de piezas breves con música en directo, fusionando la música con el teatro, nunca haciéndolas convivir como elementos separados sino uniéndolo en un solo discurso: siempre tocando, siempre cantando y siempre llevando el ritmo a la palabra a través del verso y muy relacionado con el sentido del humor y con los estilemas, temas y semas del teatro barroco, del teatro áureo y, en particular, del mundo del entremés: el mundo al revés, la burla y la parodia de todas las clases sociales empezando por uno mismo, las grandes preguntas fundamentales de la vida, los celos, el amor, el deseo, la vida y la muerte, convertidos en una risa multicolor, pasando por todos los colores del humor para hablar de una manera poliédrica del ser humano, que es lo que está ya en los entremeses de Juan Rana y que, de alguna manera, forman parte de la tradición teatral de la que venimos nosotros: de nuestros padres y abuelos Les Luthiers, Monty Python, Joglars, Comediants, Castañuela 70, la gente del T.E.U, o sea, todo este teatro que viene desde los 70 y 80, un teatro cañero, libertario, divertido, musical y, por supuesto, muy gaditano, muy chirigotero, basado en lo flamenco, en lo popular, en lo festivo, en fin. Sabemos perfectamente que no hemos inventado ni desarrollado nada, sino que jugamos

con elementos que ya están ahí. Con lo cual, en este caso hemos vuelto a las esencias y a lo que nos hace sentirnos herederos del teatro popular castellano del Siglo de Oro.

5) En la *Openclass* «Traslaciones. Apuntes sobre la adaptación y la versión teatral» que hiciste para la UNIR comentas que para enfrentarte a una adaptación o a una versión sueles seguir un esquema provisional: 1. Líneas dramáticas, 2. Documentación, 3. Dramaturgia, 4. Intervención en el texto. ¿Es este el proceso que has seguido para la obra de *Andanzas y entremeses de Juan Rana*? Háblame sobre el proceso de creación de la obra y, especialmente, sobre tu labor a la hora de versionar los entremeses seleccionados.

Á: Efectivamente, tal y como conté en aquella *Openclass*, los pasos de ese proceso los puede ejemplificar perfectamente el proceso de *Andanzas y entremeses de Juan Rana*.

1. Líneas dramáticas: En este caso, fueron dos. Por un lado, rescatar las perlas del repertorio juanranesco del Siglo de Oro y, por otro lado, ensartar esas perlas en un collar, que sería la dramaturgia externa: dos líneas dramáticas, en este caso, clarísimas. Por un lado, el rescate de las piezas originales y la versión de las piezas originales y, por otro lado, la creación libre de una línea dramática que atraviesa y entrecruza esas piezas originales y que cuenta también una historia, de alguna manera, por breve que sea: esa lucha interna del Inquisidor General por intentar frenar el humor que tiene dentro y que su cargo no le permite soportarlo frente a este personaje joven, el verdugo, que sueña con una Inquisición más delirante, festiva y de juego: los perseguidores de Juan Rana y las esencias de Juan Rana.

2. Documentación: Por supuesto, visitas a la Biblioteca Nacional; consultas a mis maestros; investigación en las más de cincuenta piezas que se conservan y mucho buceo, incluso en tesis doctorales de Sáez Raposo, de Javier Huerta; de los pocos e importantes libros que hay sobre Juan Rana, el de Yolanda Pallín; también bucear documentalmente en todos los géneros breves, estudiarlos todos, leer lo más posible y hacerme un colchón documental para saber cuáles serían las perlas o esencias que queremos sacar. Si no te documentas profundamente es imposible que llegues a una antología de piezas breves. Además, te permite descubrimientos, durante el proceso me encontré con nada más y nada menos que con *El triunfo de Juan Rana* que está en la

Biblioteca Nacional y que no se ha representado desde 1670 y pico, que es cuando Calderón de la Barca escribió esta obra que es una especie de despedida pública de un Cosme Pérez, de un Juan Rana que ya no se podía mover, entonces le sacaban en angarillas a escena y el entremés va de que es una estatua, de que le hacen creer que es una estatua. Gracias a la documentación, no solo pusimos en escena los más conocidos, como *El toreador* o como *El retrato vivo*, sino también a este tesoro, entre otros, encontrado casi perdido entre el mundo de los estudiosos.

3. Dramaturgia: Ya con todos esos elementos, se tejen las primeras versiones del texto. En este caso, hubo cuatro o cinco versiones simultáneas, lecturas con el equipo, reuniones previas, durante y después y sobre todo juntarnos luego en las lecturas finales y en los primeros ensayos para ver si todo aquello funcionaba. Uno tiene que cambiar, tiene que modificar, tiene que hacer una quinta, una sexta y una séptima versión, puliendo y lijando hasta que, incluso, se admiten cambios durante la gira, porque es lo bueno que tiene el teatro, que es arte vivo y que permite las variaciones.

4. Intervención textual: Los dos últimos puntos están un poco mezclados: estar al pie del cañón, estar en el proceso creativo, en la sala de ensayos todos los días, indicando un cambio de verso porque no se entiende, desde eso, hasta quitar un personaje y cambiarlo por otro, interrumpir y recortar, cortar, ampliar, o sea, toda esa labor fina después de los tejidos de las primeras fases, pues toca salir con la aguja y el hilo a hilar fino y a encontrar los pequeños detalles: el acabado que hace que todo vibre, que todo brille, que al público le llegue de la manera más clara posible y también con más contenido y enjundia posible.

Me preguntas también a la hora de versionar los entremeses. En este caso, cuando me enfrento a *En un lugar del Quijote*, la dramaturgia tiene que ser muchísima porque todo el mundo conoce las esencias del Quijote o, por lo menos, aunque no lo haya leído, conoce las anécdotas; entonces uno con la dramaturgia, si además está adaptando narrativa, tiene que moverla mucho, evidentemente te basas en Cervantes, pero tienes que moverla mucho, como en *Cervantina* cuando hacía versiones de las novelas ejemplares. En este caso no, en este caso el intento y la propuesta, como estamos mostrando muchas piezas que nadie ha visto nunca o que se han visto muy poco, la idea era la contraria: mostrar las piezas propias de Juan Rana lo más parecidas

posible al original; fíjate: en este caso sí tenía sentido hacer una intervención lo más leve posible, aunque ha sido considerable porque ha habido que tocar, que mover, porque el lenguaje popular del Siglo de Oro en el que se basan y en el que están escritos la mayoría de estas piezas requiere muchos retoques porque no se entienden. Hay un montón de *false friends* y, sobre todo, un montón de léxico perdido, palabras que ya no se usan y que tienen un doble sentido, un montón de juegos, pues que hay que reinventarse. Dicho esto, es una literatura deliciosa que siempre se ha minusvalorado, no solamente por los filólogos sino por el propio público desde la burguesía del XIX, que ha considerado que el entremés era algo menor y por tanto prescindible, cuando en realidad menor es solamente en el tiempo, o sea, es más corto, pero es maravillosa la cantidad de mala leche, de mala baba, de chistes velados, de referencias sexuales y sociales, de repercusiones, de burla del poder y de burla de lo sagrado, de autoparodia. Es impresionante el legado y lo que intenté con la versión es mantenerlo lo más intacto posible, retocando y moviendo, pero respetando sobre todo la estructura del entremés, porque la mayoría de los entremeses barrocos tienen una estructura muy característica: empiezan con una parodia del teatro más serio, con esa llamada silva pareada, que permite un verso muy dúctil, muy movido, divertido y fresco y luego ya se va al mundo del romance, que suele entrar en un mundo más romanceado, lleno de canciones y de esa cosa popular, de ese duende que solo tiene el romance dialogado. El entremés suele terminar con música, con canciones y baile. Entonces, se intenta respetar ese arco porque tiene su sentido, es una especie de tobogán porque empieza jugando contigo y luego te precipita por el tobogán del octosílabo y acaba en una canción, en un estallido.

Esa estructura la hemos intentado respetar, la hemos llevado a nuestro lenguaje e hilando fino se han hecho muchísimos retoques, pero respetando los maravillosos y divertidísimos versos de Moreto, de Calderón, de Jerónimo de Cáncer y de todos los que hicieron grande una tradición tan chica.

6) ¿Por qué han decidido llevar a escena estos entremeses de Juan Rana y no otros?

Á: Después de leer todos los entremeses que hay conservados de Juan Rana, algunos de ellos editados y otros referenciados en ediciones antiguas y sacados de la Biblioteca Nacional, el equipo de Ron Lalá y Yayo Cáceres hemos intentado localizar, resumir,

reunir y elegir aquellos que pudieran representar mejor todas las líneas por las que se movió Juan Rana, o sea, todos los tipos de entremés que podemos encontrar.

Fue complicado, se quedó fuera alguna maravilla, pero básicamente elegimos *Los dos Juan Ranas* de Calderón porque es una pieza maestra que apenas se ha visto y porque habla de una manera de los celos y del estilema del cornudo y de la dama libre. También elegimos *Los galeotes*, que al final aparece citado, no aparece en escena casi, pero lo elegimos porque habla del mundo presidiario, del mundo de la jácara y del lumpen.

Elegimos *El retrato vivo* porque es una obra maestra de Moreto y del Siglo del Oro y también porque habla del amor y de algo tan barroco como el ser y el parecer, el claroscuro de lo que uno cree que es y de lo que es: en fin el gran tema barroco de la existencia, la gran pregunta de la existencia que se hace Segismundo en la tragedia, pues también se la hace Juan Rana en clave de comedia.

Luego, elegimos *El torador* para meter todo ese elemento carnavalesco y también porque es el entremés más conocido de la tradición y nos permitía hablar del poder, de la relación de él [Juan Rana] con los poderosos, con el rey y con todo ese mundillo, porque el personaje que representa se supone que es una parodia de un noble y nos venía muy bien.

También elegimos *El triunfo de Juan Rana*, que es este rescate que te he comentado, porque es un descubrimiento de una perla de Calderón de la Barca que no se había representado, salvo que tengamos noción desde finales del siglo XVII y que también era una apoteosis, una despedida del personaje, lo que se llamaba un triunfo o paseo triunfal, paródico, por supuesto, pero muy potente.

Por último, esa canción final que suena, ese mejunje final de números donde mezclamos desde *El ventero*, *Los muertos vivos*, *Al cabo de los bailes mil*, *la noche de San Juan*, *la boda de Juan Rana*, *Juan Rana poeta*, entre otros. Hacemos referencias a un montón, ya que no da para hacer todos pues lanzamos destellos para que el público sepa que hay mucho más juego que remiten a lo mismo.

Finalmente, la canción final que procede de la mojiganga de *Las visiones de la muerte*, de Calderón de la Barca, que no tiene a Juan Rana de protagonista, es la única licencia que me he permitido pero que habla del puro carnaval, de la pura fiesta, de la vida como juego y de la llamada al público a bailar, a cantar y a disfrutar de la escasa y extraña y espectral existencia.

7) ¿Podrías decir que la obra utiliza la técnica del teatro dentro del teatro?

Á: Efectivamente, la técnica del teatro dentro del teatro aparece por sistema dentro de nuestra dramaturgia. Este tipo de juegos especulares tan del gusto barroco nos han venido muy bien para contar el entrelazamiento de planos y cómo para un personaje es una comedia, para el otro es una tragedia y viceversa y la vida como ilusión, como sueño, como irrealidad. Si vas a hacer algún espectáculo cercano al barroco, siempre tiene que estar este concepto de teatro dentro del teatro, que era tan del gusto de la época porque nos habla de lo espectral, de la existencia, entrecruzamiento tragicómico y de vivir.

8) ¿Cuáles son los aspectos más relevantes que se rescatan del género entremesil del Siglo de Oro? (personajes, motivos, temas...)

Á: Intentamos que en *Andanzas y entremeses de Juan Rana* aparezcan y queden entendidos, o por lo menos presentados, todos los aspectos relevantes del género de los entremeses y de los géneros breves del Siglo de Oro (jácaras, mojigangas, bailes, fines de fiesta, incluso loa). Hay una especie de loa en romance en el primer discurso del Inquisidor General, es una parodia y una revisión del concepto de la loa. Si te das cuenta, todo el espectáculo tiene forma de folía, de folla, desde la loa inicial hasta el fin de fiesta final, que es la mojiganga carnavalesca de Calderón, tienes el entrelazamiento de entremeses, uno de ellos una jácara, que sería la de *Los galeotes*. Es un remedo de las folías, de las follas cortesananas de la época de Felipe III y Felipe IV (la época de los Austrias).

Intentamos fabricar en *Andanzas y entremeses* un retablo multicolor de todos aquellos personajes que proceden de la cultura carnavalesca que tanto estudió Bajtín; creo que tenemos a todos: al alcalde tonto, el marido cornudo, la mujer astuta, la dama

casquivana, el valentón jaque, la daifa, el noble burlado, el sacristán listo..., todos los personajes carnalescos y entremesiles desfilan por nuestro retablo e intentamos que vuelvan a recobrar vida y que los espectadores contemporáneos entiendan esa clave y entren en ese juego multicolor y múltiple, porque si vas acercarte al teatro barroco tiene que ser así: una fiesta de máscaras.

Los motivos y los temas están ahí todos: el motivo del doble, del engaño (todos los grandes entremeses giran en torno al engaño) de la falsedad de la realidad, el engaño al marido, el engaño a la sociedad. Es toda una perversión festiva de la realidad, de los poderes fácticos, de los poderes públicos, del pensamiento, de la cultura y de todo: es el mundo al revés. En la dramaturgia exterior también intento que aparezcan estos motivos, en esa obstinada lucha teológica que tiene el personaje contrarreformista del Inquisidor General, que lucha denodadamente contra la risa, en esos momentos de décima en los que habla con Dios: son parodias calderonianas en las que él intenta no reírse con complicados resultados.

En la estructura general se me ocurrió que aparecieran grandes personajes de la época: Bernarda Ramírez, Velázquez y Calderón de la Barca. También iba a aparecer Felipe IV, pero no cupo en la dramaturgia, es una pena, porque me hubiera encantado intentar escribir qué piensa Felipe IV del teatro del Siglo de Oro. Todos los personajes famosos también dan su punto de vista: Calderón hace una defensa de la risa, que es muy intencionada porque durante un montón de años, en las generaciones anteriores se había tomado a Calderón de la Barca, sobre todo, y a Lope de Vega también como valedores la cultura contrarreformista y del imperio español, cuando, en realidad, su discurso es completamente contradictorio porque aparece la alabanza del poder mezclada con la mayor risa y la burla. Los dos pasaron por la cárcel, tanto Calderón como Lope y Calderón, en concreto, tiene un sentido del humor inmenso e inconmensurable, es uno de los grandes humoristas de la cultura europea a quien ahora mismo le consideran como el gran trágico, pero en obras como *La dama duende* o *El galán fantasma* o los entremeses demuestra un sentido del humor poliédrico, conmovedor y, sobre todo, transcendental, un humor que trasciende en diagonal hasta el ser humano.

8.2. ANEXO II: Acerca de la compañía de Ron Lalá

Están a la vanguardia de la cosa teatral, pero la fórmula de su dramaturgia no deja de ser tan antigua como el teatro mismo:

*teatro= palabra+ música+ risa (fiesta)*²¹

Javier Huerta Calvo

Ron Lalá se autodefine como una compañía de teatro y humor con música en directo. Cuenta con una gran trayectoria, fijando sus comienzos en el año 1996 «con la idea de unir poesía y música en formato de recital-concierto»²² y teniendo como miembros fundadores a Álvaro Tato (poemas y voz) y a Cristian Garma (guitarra), a quienes se les unieron Juan Cañas (guitarra), Rodrigo Díaz (violoncelo) y Miguel Magdalena (guitarra, voz y percusión), todos ellos vinculados a la ebullición creativa del IES Ramiro de Maeztu, instituto de Madrid. Antonio López Fonseca en su texto *De pequeña centella grande hoguera*²³, especifica que «los primeros pasos, los que hicieron saltar la chispa, los dieron como grupo de poesía y música en formato de café teatro, hasta su primera función en el paraninfo de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, en 1997». Desde 1998, Álvaro, Rodrigo, Miguel y Juan presentaban los últimos domingos de cada mes en el «Café Libertad 8» sus obras, las cuales buscaban formatos nuevos. Algunos ejemplos de sus espectáculos fueron *Los Titirínnotas* (un cabaret de títeres) o *¡Shhh! La amenaza del Rey del Silencio* (la primera versión musical del pedagógico infantil), ambas estrenadas en el 2001. En este mismo año, Yayo Cáceres se configura como el director de la compañía, y el elenco definitivo lo acaban conformando Álvaro Tato, Juan Cañas, Miguel Magdalena, Íñigo Echevarría y Daniel Rovalher.

En el año 2000, tres miembros de Ron Lalá (Juan Cañas, Miguel Magdalena y Álvaro Tato) crearon y representaron la *Folla a Calderón* para la Universidad Complutense de Madrid en el marco del Seminario “Calderón de la Barca en Europa”, dirigido por el catedrático Javier Huerta Calvo.

²¹ Huerta Calvo, 2012, p. 9

²² Ron Lalá, página web oficial. Historia de la compañía/los comienzos. Recuperado de: <https://ronlala.com/la-compania/>

²³ López Fonseca, 2012, p.13

Sin embargo, el primer espectáculo creado conscientemente para ser representado sobre las tablas fue *Si dentro de un limón metes un gorrión el limón vuela* (2002), con el cual obtuvieron varios premios de café-teatro. Según López Fonseca (2012),

El trabajo del grupo continuaba ya con un formato más definido en el que la fusión de teatro, humor y música en directo imprime definitivamente el sello Ron Lalá. Bajo la batuta de Yayo Cáceres el grupo combina un trabajo horizontal y vertical en el que se alimenta toda idea que surja de algún integrante, un texto, una canción, cualquier ocurrencia o improvisación que se cocina para ver el resultado. (p.15)

Bajo este mecanismo, los «ronlaleros» estrenan en 2005 *Mi misterio del interior*, obra finalista del Premio de Teatro Mayte, con la que pasan de ser un grupo de teatro *amateur* a consolidarse como una compañía profesional que escenifica alrededor de 300 funciones entre 2006 y 2008 y comienza a realizar giras internacionales. En 2008, la compañía crea *Mundo y final*, una obra teatral rocambolesca que se corona como finalista del Premio Max Espectáculo Revelación, con grandes giras por diversos países como España, Argentina, Chile, Perú y República Dominicana.

Con *Time al tiempo* (2011) Ron Lalá vuelve a tener éxito entre el público y la crítica y reciben diversos premios. Se trata de una colección de sketches, números y canciones que, como sucede en todas sus obras, tiene como eje vertebrador el humor. López Fonseca (2012) comenta que en este momento se puede considerar que la compañía ha llegado a un momento de madurez, pues «tienen ya una manera de trabajar, un estilo propio y, sobre todo, un lenguaje personal, una manera de contar al público, una forma de expresarse como artistas» (p.16). Sin embargo, es a partir de 2012 cuando la compañía llega a su momento cumbre, circunstancia que se ha perpetuado hasta nuestros días. Es en este año cuando estrenan *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)*, espectáculo heredero de la obra universitaria *Folla a Calderón* (2000), pues se trata de una auténtica fiesta barroca que lleva a escena los temas más actuales y polémicos, donde se crea un paralelismo entre la crisis del siglo XXI y la del siglo XVII, expuesto en una colección de entremeses creados por la compañía a la manera del Siglo de Oro y con la que recorren España, pero también Miami, Nicaragua y Honduras.

El año 2013 parece ser uno de los más fructíferos y exitosos de la compañía, puesto que estrenan su primera versión/ adaptación de *En un lugar del Quijote*,

coproducida por la Compañía Nacional de Teatro Clásico (con el que realizan una gira nacional e internacional) y obtienen el Premio Max 2013 Mejor Empresa/Producción Privada de Artes Escénicas, entre otras muchas distinciones, por la obra de *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)* (2012).

Una de sus obras más conocidas sale a la luz en 2016, *Cervantina*, otra coproducción con la Compañía Nacional de Teatro Clásico que recoge la obra de Cervantes, exceptuando a su famoso *Quijote*, también avalada por la crítica y el público y respaldada por una extensa gira, tanto nacional como internacional. Con esta obra, la compañía es galardonada con el Premio Max al Mejor Musical 2017. En este mismo año llega la obra *Crimen y telón*, un homenaje a todo el teatro universal que se desarrolla en un escenario donde las artes están prohibidas. Con este espectáculo, Ron Lalá vuelve a ser merecedor de un gran éxito, que disfrutan durante dos años en una gira nacional.

Durante los años 2018 y 2019, la compañía se sumerge en una versión «ronlamera» del Don Juan Tenorio, de José Zorrilla, coproducida por el Ayuntamiento de Alcalá, que lleva por título *Don Juan en Alcalá* y que es protagonizada por Fran Perea y Luz Valdenebro.

Tras este largo recorrido llegamos a la obra que nos ocupa, *Andanzas y entremeses de Juan Rana* (2020), la tercera coproducción con la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Ron Lalá ha iniciado una gira nacional, que se ha visto paralizada por la pandemia del COVID-19, pero que ya cuenta con una gran aceptación por parte de la crítica y de la prensa. Actualmente, ya forman parte de la programación del Festival Olmedo Clásico y han colgado el *sold out* en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. En esta ocasión, los actores encargados de llevar esta obra a escena son Juan Cañas, Íñigo Echevarría, Miguel Magdalena, Daniel Rovalher y Fran García, actor de reparto; todos ellos bajo la dirección de Yayo Cáceres, mientras que Álvaro Tato se ha encargado de los textos y versiones

En suma, la máxima fundamental de Ron Lalá que aplica a todos sus espectáculos es solo una: la práctica del «humor humanista», es decir,

el humor como camino al corazón del ser humano, al alma, al ser, a todas las grandes preguntas de las que se ocupa el arte desde siempre, desde un prisma lo más divertido posible, pero pensando que la «diversión» es entretenimiento pero también otra «versión», una segunda versión de la realidad, un camino paralelo, una forma de ver la vida, los sentimientos, las emociones y el tiempo desde un lado diferente: desde la risa, a veces desde la carcajada, otras desde la sonrisa, pero siempre desde la conciencia de que el humor y la distancia del humor nos permite ver la realidad y vernos a nosotros mismos de una manera diferente. Así que intentamos no tomarnos ni del todo en serio ni de todo en broma, esa es quizá la quintaesencia de Ron Lalá: un grupo de titiriteros, de faranduleros, de músicos, de teatreros, que intentan provocar risas, pero también preguntas²⁴.

8.3. ANEXO III: Escenas

ESCENAS I. Comparación entre escenas originales y versionadas.

JUANA. ¿No miras su retrato?

CORTESANO. En él se escucha;
cierto que es gran dibujo.

JUAN RANA. Es cosa mucha.

CORTESANO. ¡Hay tal simpleza!

(Sale el valiente)

VALIENTE. ¡Sea Dios loado!
Ya que sé que está fuera tu cuidado
(Juan Rana digo), quiero regalarte.²⁵

-

BERNARDA. ¿No miras su retrato?

CORTESANO. En él ya veo que es muy bueno el pintor pero él muy feo.

JUAN RANA. *(Aparte)* (¡Si yo estuviese aquí)

CORTESANO. ¡Sea Dios loado!
Pues dicen que no está tu enamorado,
esta sortija quiero regalarte.²⁶

²⁴ Entrevista a Álvaro Tato, 27 de junio de 2020

²⁵ (Pallín, 2008: 131)

²⁶ (Ron Lalá, 2020: 62)

o soborno, según la costumbre que ha convertido
nuestra nación en modelo de estados,
norte de reyes y alcázar de discretos.

ESCENA IV. *Suspensión del juicio.*

[...]

INQ. GENERAL. Yo confieso, mi Señor,
que me dio la risa un día
y aunque yo no lo quería
fue tan profundo mi horror,
tan sin tasa mi dolor
que subiéndome a las rejas
de nuestras murallas viejas
me arranqué la ropa mía
y recé un avemaría
colgado de las orejas.

[...]