

UA

UNIVERSITAT D'ALACANT
UNIVERSIDAD DE ALICANTE
Facultat de Filosofia i Lletres
Facultad de Filosofía y Letras

TRABAJO FIN DE GRADO

Grado en Español: Lengua y Literaturas

Cervantes visto por Ron Lalá

Alumna: Vega Rodríguez Toro

Tutor: Dr. Juan Antonio Ríos Carratalá

Dpto.: Filología Española, Lingüística General

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

Miguel de Cervantes (*Don Quijote de la Mancha*, Parte II, capítulo LVIII)

RESUMEN

Este Trabajo Fin de Grado (TFG) se presenta como una iniciación al análisis de la renovación de las adaptaciones del teatro clásico en la época actual. El presente estudio pretende analizar la puesta en escena del teatro clásico a partir de los años ochenta y cómo han tenido que ver en esta renovación, por un lado, la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y, por otro lado, la trayectoria de Ron Lalá, profundizando así más en esta última. Por tanto, estudiaremos su nueva aportación al teatro clásico, desde su documentación y total conocimiento de las fuentes literarias previas hasta la técnica de creación conjunta realizada por los mismos para conseguir esa puesta en escena renovada que atrae a todo tipo de público sin importar edades.

Palabras clave: Adaptación clásica, Ron Lalá, Siglo de Oro, Miguel de Cervantes.

ABSTRACT

This Final Degree Project (TFG) is presented as an initiation to the analysis of the renewal of classical adaptations in the present time. This study aims to analyze the revival of the staging of classical theater from the eighties and how they have had to do in this renewal, on the one hand, the creation of the National Company of Classical Theater and, on the other hand, deepening the trajectory of Ron Lalá. Thus, we will study their new contribution to classical theater, from their documentation and total knowledge of the previous literary sources to the technique of joint creation carried out by them to achieve this renewed staging that attracts all types of audiences regardless of age.

Key words: Classic adaptation, Ron Lalá, Siglo de Oro, Miguel de Cervantes.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5-6
2. ANTECEDENTES.....	6-11
2.1.Contexto histórico: Los 80.....	6-8
2.2.Compañía Nacional de Teatro Clásico.....	8-11
3. LA COMPAÑÍA: RON LALÁ.....	12
3.1. Crónica del grupo.....	13-15
3.1.1. Álvaro Tato y el arte de la versión.....	16-21
3.2.Dos formas de adaptación.....	21
3.2.1. <i>En un lugar del Quijote</i>	21-29
3.2.2. <i>Cervantina</i>	29-35
3.3. Puesta en escena.....	35-40
4. Conclusiones.....	40-41
5. Bibliografía.....	43-45

1. Introducción

El teatro clásico es todo el patrimonio teatral anterior al siglo XX y, con especial atención, el del Siglo de Oro. Así, éste ha estado en una constante lucha de recuperación, revisión y difusión desde que terminó la dictadura franquista hasta la actualidad. No obstante, no es algo aleatorio que en este preciso momento haya alcanzado su máximo esplendor, pues éste ha sido sometido a un proceso de renovación total para su acercamiento a un público joven y a la época actual. Este proceso, pues, es el que analizaremos en el presente trabajo culminándolo en la creación de la compañía de teatro Ron Lalá y en su novedosa y brillante propuesta.

La elección de este tema para su estudio se justifica porque, desde que tengo uso de razón, siempre me he interesado por el teatro. De hecho, son varias las experiencias sobre las tablas que han ido marcando mi vida. Por tanto, siempre he recibido el hecho teatral desde la más pura pasión por la interpretación y los escenarios. Sin embargo, estudiar el grado me ha dado otra perspectiva del mismo, la perspectiva del proceso de escritura y del bagaje que tiene la misma. Los orígenes del teatro y cómo comenzó a ponerse en escena. Teatro y literatura van de la mano, y me parecía un buen desenlace del grado juntar ambas pasiones.

Así pues, este TFG tiene como objetivo principal el análisis del proceso que ha llevado a cabo el teatro clásico desde 1978 hasta ahora. Hablaremos de los antecedentes, de la importancia de la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y de figuras como Adolfo Marsillach y, por supuesto, de la compañía que nos ocupa, la que parece que ha encontrado la fórmula perfecta para llevar al público de ahora al Siglo de Oro.

Ron Lalá es una nueva aportación en esa dirección y llega en un momento donde parecía que había decaído un poco la renovación. Así, vamos a estudiar cómo dan un nuevo impulso a esa puesta en escena de los clásicos y consiguen éxitos imprevistos con obras que culminan. Veremos con esa crónica del grupo que este éxito no es una casualidad, sino el fruto de un trabajo, pues juegan con el humor, la originalidad y la música. Todo esto junto con un buen currículum y un exquisito conocimiento del teatro clásico hace de sus obras un teatro muy directo y comunicativo.

Más adelante, analizaremos más a fondo dos de sus mayores éxitos relacionados con las obras de Miguel de Cervantes y cómo han conseguido adaptarlo y, por último,

veremos la puesta en escena que utilizan y por qué funciona. Finalmente, realizaremos una breve conclusión.

La metodología que utilizaremos en este trabajo es simple, pues se trata de un breve recorrido histórico sobre la cuestión del teatro clásico desde lo más amplio y desde ahí concretar en la compañía, sus componentes y las adaptaciones de Cervantes con conocimiento de causa. Así, veremos la reinención de los clásicos llevados al escenario desde una perspectiva general y concreta.

Derivado de ello, el estudio se vertebra en la utilización de una bibliografía amplia, pero también en la utilización directa de algunos textos dramáticos originales, así como de diversos materiales audiovisuales como entrevistas o algunos de los montajes de la compañía facilitados por la Teatroteca del CDT, pues no hay demasiados estudios sobre la compañía.

2. Antecedentes

«Los clásicos son nuestro patrimonio, nos pertenecen, nos acompañan...
Sí, pero también son nuestro espejo.
En el modo de mirarnos en ellos estamos reflejando –para bien o para mal–
lo que somos en nuestra propia época.»

Ricardo Doménech («Las lecturas de los clásicos» p.1)

2.1. Contexto histórico: Los 80

En este apartado debemos partir desde una cuestión histórica que comienza con el fallecimiento del general Franco en noviembre de 1975. La muerte del dictador cerró una etapa histórica marcada por una censura implacable y abrió un nuevo período democrático que comenzó en 1978. En palabras de A. Beneyto:

La censura española fue, durante muchos años, dogmática, xenófoba y pudibunda en un grado inverosímil. Todo libro incluido en el Índice romano fue excluido de la circulación. Toda ideología discrepante de la oficial fue proscrita. Toda crítica concreta fue eliminada. Incluso la información simple fue reducida al mínimo. En prensa se usó no solo el lápiz rojo, sino la consigna (1975: 124).

Así pues, el teatro clásico español durante el período franquista estaba representado principalmente por las emisiones de *Estudio 1*¹ en TVE. Dicho programa de televisión estribaba en la representación televisada de una obra de teatro clásico. Estos programas consistían en llevar a escena una obra teatral de forma literal, con vestuario y escenografía tal y como el texto clásico exigiera. Rodríguez Merchán apuntó lo siguiente:

Paradójicamente, el nacimiento de *Estudio 1*, el espacio teatral televisivo por antonomasia, va a tener lugar por la necesidad manifestada por los programadores de alejarse del teatro, de cuidar los textos por criterios morales y de dar cabida en la programación a escritores españoles (2014: 274).

No obstante, sería una osadía afirmar que dicho programa no ayudó a difundir algunos de los grandes clásicos del teatro español y penetrar en los hogares españoles. Uno de los directores más notorios de algunas de las piezas del programa fue Alberto González Vergel², el también director artístico del Teatro Español durante la mayor parte de la década de los setenta. Es importante destacar este referente, pues hablando de la renovación del teatro clásico, tuvo la iniciativa de convertir a *Marta la piadosa*³ de Tirso de Molina en un musical en 1973, retando así a los sectores más tradicionales. En cuanto a *Estudio 1*, hizo más de doscientos trabajos como realizador, destacando así *La vida es sueño* (1968) y *El alcalde de Zalamea* (1968).

Sin embargo, pese a ciertos esfuerzos puntuales de directores como Alberto González Vergel, los clásicos a finales de los setenta se vieron obsoletos y con una necesidad clara de reinventarse para volver a generar interés en un público que ya tachaba de aburridas las grandes obras del Siglo de Oro, tal y como dice Ricardo Doménech:

Directores tan prestigiosos como José Tamayo, Cayetano Luca de Tena, José Luis Alonso, Adolfo Marsillach, Miguel Narros, Alberto González Vergel, etc., dieron buena prueba de su talento en el Español o en el María Guerrero, pero la suya fue una aportación individual, discontinua; no fue el resultado de un proyecto de teatro, enmarcado en un proyecto colectivo, como el que hubo en los años 30, o, a su manera, en la inmediata posguerra. Así, debemos ver estas contribuciones como chispazos aislados, que vino a apagar enseguida el desinterés del público —y de los propios profesionales del teatro— por los clásicos. Durante la Dictadura, el teatro del Siglo de Oro era para muchos, sinónimo de aburrimiento, de hastío, de pesada —y no del todo comprendida— obligación cultural (2000: 13-14).

¹ *Estudio 1* fue un programa dramático producido por Televisión Española que comenzó a emitirse el 6 de octubre de 1965 hasta 1984.

² Alberto González Vergel (1922-2020) fue un director de teatro español. Entre 1970 y 1976 fue director del Teatro Español.

³ *Marta la piadosa* es una de las comedias de capa y espada de Tirso de Molina, también llamadas comedias palatinas.

Así pues, en los años ochenta, cuando llega el PSOE al poder, comienza a crearse una infraestructura cultural que en aquel entonces no existía. Mariano de Paco apuntó lo siguiente:

La llegada de la democracia había despertado amplias y esperanzadas expectativas en el ámbito teatral español, tanto tiempo amordazado por la censura, que ponía trabas al autor para expresarse, al productor para sufragar el espectáculo, al actor para manifestarse en libertad y al público para conocer lo que sus artistas querían decirle desde la escena (2004: 145).

Por tanto, la política teatral de los años ochenta resalta por la abolición de la censura y la creación de un sistema teatral público, por lo que es una época en la que se extiende una esperanzada expectativa por el cambio y el descubrimiento para la crisis del sector. Así pues, en esta década se crearon centros de producción y funciones teatrales mejorando las condiciones y recuperando la confianza y el beneplácito del público joven: En 1977 se creó el Ministerio de Cultura, aunque no fue hasta 1983 cuando empezó a dar resultados positivos; en 1980 se reinauguró el Teatro Español como teatro municipal, el cual había cerrado por un terrible incendio en 1975, en 1983 se estableció un Centro de Documentación Teatral y ya fue en 1985 cuando se fundó el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).⁴ La puesta en marcha del instituto correspondió a José Manuel Garrido Guzmán, quien estuvo a cargo del INAEM durante cuatro años. Éste emprendió cambios estructurales profundos en el teatro español a través de una política cultural completamente nueva en España.

Sin embargo, si hay una fundación que fue decisiva para renovar, promover recuperar y difundir el teatro clásico, esa fue sin ninguna duda la de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en 1986.

2.2. Compañía Nacional de Teatro Clásico

«- Mira, Marsillach, el teatro clásico no se hace así.
-¿Ah, no? ¿Y cómo se hace, don Miguel?
-Gritando, el teatro clásico se hace gritando.»

Tan lejos, tan cerca, Adolfo Marsillach

⁴ El INAEM es el organismo autónomo del Ministerio de Cultura y Deporte responsable de la promoción, protección, difusión y proyección exterior de las artes escénicas y de la música en cualquiera de sus manifestaciones.

En 1986 comienza el camino de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), por lo que el país por primera vez cuenta con una compañía estatal pública dedicada exclusivamente a la escenificación de obras dramáticas clásicas. La misión de esta nueva compañía es clara: renovar el teatro clásico, quitarle la polilla, el poso del tiempo y verlo como un teatro fresco y actual.

Adolfo Marsillach,⁵ que había tenido contacto con los clásicos, se da cuenta de que había que darle una vuelta de tuerca por completo, ya que existía una opinión negativa, no tanto motivada por los clásicos, sino por la forma en la que se les ponía en escena. Por tanto, esta nueva compañía, con Marsillach al frente, va a apostar por una puesta en escena y un verso mucho más fresco. Así lo describió la profesora Purificació Mascarell:

La CNTC romperá con todos los clichés de décadas sin la necesidad de crear un estilo homogéneo de interpretación de los clásicos; más bien, a través de una apuesta por la visión personal que cada uno de los cuarenta directores que han trabajado en ella han depositado sobre los autores clásicos. Pese a la mezcla de estilos y maneras, todas las propuestas son un intento poliédrico de conexión con el espectador contemporáneo desde el respeto y el amor al clásico. Esta línea innovadora que recorre la esencia de las puestas en escena de la CNTC ha dado lugar a controversias y polémicas de diversa índole, pero idéntica base: si se está de acuerdo en que existe un límite en la adaptación de los clásicos para su escenificación moderna, ¿dónde se sitúa? Una pregunta que directores y críticos de toda tendencia han tratado de contestar en artículos, mesas redondas y entrevistas, fomentando un inagotable debate que pone de manifiesto el interés que despierta y la vitalidad que posee la comedia barroca (2014: 84).

A pesar de ser varios los directores que han pasado por la compañía, Adolfo Marsillach destaca entre ellos por ser el pionero y repetir tras una pausa motivada por distintos problemas, pues cualquier cambio desde un organismo público es polémico y difícil, por lo que llegó a dimitir y posteriormente volvió a ocupar el cargo.

Adolfo Marsillach comenzó su andadura en la CNTC con una obra polémica: *El médico de su honra* ⁶de Calderón de la Barca. Como dijo el que fue ayudante de dirección de Marsillach en dicho montaje, Roberto Alonso.⁷ en una entrevista:⁸

El espectáculo fue atacado despiadadamente, precisamente por su modernidad (...) De acuerdo a como hoy entendemos el teatro, sentó las bases a la hora de mirar a los clásicos y de llevarlos a escena –corroborar Alonso–. En España, a pesar del incomparable patrimonio teatral que poseemos, no teníamos una tradición ni un método en la manera de trabajar el verso, como sí

⁵ Adolfo Marsillach Soriano (1928-2002) fue un actor, autor dramático, director de teatro y escritor español. En 1985 creó la Compañía Nacional de Teatro Clásico, de la que fue responsable entre 1986 y 1989 y entre 1992 y 1997.

⁶ Adaptación de Rafael Pérez Sierra. Año de representación: 1986.

⁷ Miembro académico de la Academia de las Artes Escénicas de España.

⁸ Entrevista disponible en: <https://www.larazon.es/cultura/20210610/hpzl34khknczhjiuupx6xdtp4.html>

había en Francia o en Reino Unido. Y fue a partir de aquí cuando empezó a fraguarse (*La Razón*: 2021).

Por tanto, a pesar de que la crítica de entonces no tratase nada bien el montaje del estreno, hoy en día es más que evidente que, gracias al atrevimiento de Adolfo Marsillach y la originalidad y modernidad del montaje, el teatro clásico ha encontrado su camino a seguir para conectar con el público y agradar a la crítica. En su autobiografía, el director barcelonés justifica su elección del texto de la siguiente manera:

La elección del primer texto era fundamental. ¿Por qué me decidí por *El médico de su honra*? Cuando me hacen una pregunta de este tipo -me la hicieron entonces y la repiten cada vez que monto un espectáculo- no sé cómo responder. Elegir es un acto de amor y el amor no tiene explicación razonable. [...] Mucha gente sospecha que los directores buscamos las obras que nos permitan «lucirnos». No es mi caso. No rehúyo la ambición del lucimiento, pero no es ése el elemento primordial de mis decisiones artísticas. Lo que pretendo es contar una historia en la que me sienta implicado: a favor o en contra, pero que no me deje indiferente. Y lo que Calderón plantea en su drama - ¿o tragedia? - me fascinaba. En *El médico de su honra* un hombre asesina a su mujer por el «qué dirán» la quiere, no está seguro de que le engañe y, sin embargo, la mata: porque los demás sospechan, porque murmuran, porque recelan... (1998: 450).

Así, la realidad es que el montaje dio que hablar, para bien o para mal. Además, es menester destacar que, más adelante, en 1994, la obra se retomó con nuevos actores y se presentó en el Festival de Almagro. Parece ser que esta segunda reposición fue más aceptada que la primera, lejos de ser muy diferentes, según se afirma, a nivel actoral se notó bastante la diferencia. Felipe B. Pedraza así lo dice:

Creo que entre las dos puestas en escena hubo notables diferencias que afectan tanto a la creación artística como a su recepción. El público no acabó de aceptar la primera producción. Según mi criterio, por dos razones: su novedad, que desconcertó un tanto a los espectadores, y las desigualdades interpretativas. En cambio, en 1994, en su reposición almagreña, se vivió un entusiasmo antes desconocido (2006: 340).

Actualmente, es más que evidente que aquel atrevimiento de Adolfo Marsillach con este drama de honor era necesario, pues como ya hemos dicho, la compañía estaba dedicada a la recuperación, conservación y revisión de los textos teatrales clásicos de todas las épocas. Por tanto, el reto no era estrenar un clásico, sino la novedad del proyecto y de la puesta en escena.

No fue hasta *Antes que todo es mi dama* (estreno en Almagro, 1987) cuando se consolidó el éxito indiscutible de la compañía y de su director, pues *Los locos de*

*Valencia*⁹ también fue marcada por severas críticas, según recuerda el también actor en sus memorias:

Un domingo por la mañana del mes de enero de 1987 nos reunimos Carlos Cytrynowski y yo para meditar sobre el futuro de la compañía. Cabían dos opciones: o retrocedíamos hacia posiciones más conservadoras que disminuyeran la agresividad de algunos críticos o, por el contrario, dábamos un paso más hacia delante acentuando nuestra provocadora “osadía” (1998: 461).

Así pues, tras esta segunda obra, ambos apostaron por unificar cine y teatro en *Antes que todo es mi dama* y convertir la puesta en escena del teatro dentro del cine o cine dentro del teatro. Así lo describía el propio director en el programa de mano: «Una realidad sobre otra realidad o una falsedad debajo de otra falsedad: un tema, sin duda, calderoniano». De esta manera se crea la obra a partir de que se está rodando una película sobre la obra de Calderón. Este nuevo recurso consigue darle dinamismo al texto y la obra de Calderón se manipula desde esa versión y esa dirección, pues resulta una burla de sí misma. Por ende, se crean nuevos personajes: directores de cine, acomodadores... En esencia, era una propuesta completamente novedosa. Así lo relata Adolfo Marsillach en su autobiografía:

Yo había leído en algún sitio que nuestras comedias del XVII tienen un ritmo “cinematográfico”. Y me parecía recordar que en un libro se citaba a Menéndez Pidal subrayando que nuestro famoso polígrafo había llamado al teatro de Lope “ilustre cinerama”. Aquella observación me persiguió durante mucho tiempo. (...) A mí me tentaba rodar — bueno, fingir que se rodaba— una película dentro de un espectáculo teatral. Algo parecido a lo del teatro “en” el teatro, sólo que en este caso sería el teatro “en” el cine o, si se prefiere, el cine “en” el teatro (1998: 462).

Por tanto, este éxito, tras esos dos primeros intentos fallidos, marcó la línea estética de la compañía y convenció al público y a la crítica de la necesidad de la existencia de un ente público que protegiera y promoviera los grandes clásicos, pues salvó el porvenir de la misma, sin lugar a dudas. En esas mismas memorias, el director reconoció que era una puesta en escena completamente decisiva para la perduración de la CNTC: «nos lo jugábamos todo a cara o cruz: salió cara y lo celebramos» (Marsillach. 1998: 463).

Así pues, el truco de la nueva compañía residía en pensar cómo acercarse a un público joven y a un nuevo siglo partiendo de un clásico, esa era la clave del éxito. Por todas estas razones y más, es importante el papel de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en la trayectoria de Ron Lalá, pues fue la primera que marcó la

⁹ *Los locos de Valencia* es una comedia de Lope de Vega que Adolfo Marsillach estrenó en 1986 en el Festival de Almagro.

línea a seguir de la puesta en escena de un clásico: «preferíamos que se escandalizase Domingo Ynduráin¹⁰ a que bostezara un estudiante. Trabajar pensando en los «entendidos» conduce a un callejón sin salida» (1998: 465).

En consecuencia, la CNTC acabó coproduciendo tres de los éxitos de Ron Lalá, yendo así de la mano en un camino de renovación y modernización de los textos más clásicos.

3. LA COMPAÑÍA: RON LALÁ

«En compañía de los clásicos se puede caminar seguro.

Es adentrarse en un camino al lado de un sabio.

Ese sabio siempre nos irá dando las respuestas a medida que el camino se complica.»

Yayo Cáceres¹¹

Ron Lalá es una compañía de teatro, humor y música en directo. Nace en 1996 con la idea de unir poesía y música. La personalidad de esta compañía se sustenta en una composición poética de textos clásicos y originales y música en directo, añadiendo así un toque de humor inteligente y sarcástico. La metodología de trabajo que utilizan es de creación colectiva. De hecho, el propio logo de la compañía¹², representa ese compendio de música, teatro y humor. Así lo cuenta Álvaro Tato en una entrevista¹³:

La anécdota procede de las *Mil y una noches*, porque Simbad quería un barco entonces, encontró unos mercaderes y les dijo: “Yo soy mago, quiero vuestro barco” a lo que ellos le dijeron: “Si nos demuestras que eres mago, te damos nuestro barco”. Simbad *el marino* vació un limón, metió un gorrión y lo echó a volar. Por tanto, eso nos pareció que era un bonito símbolo de la mezcla entre música, humor, palabra, poesía y teatro (2016: 11’).

Desde 1996 la compañía ha creado y producido, en ocasiones junto a la CNTC, diversos espectáculos: *Cervantina* (2016), *En un lugar del Quijote* (2013) o *Siglo de*

¹⁰ Domingo Ynduráin Muñoz (1943-2003) fue un catedrático de Literatura Española que ocupó el cargo de secretario de la Real Academia Española desde enero de 1999 hasta la fecha de su muerte.

¹¹ Entrevista a Yayo Cáceres, actual director de Ron Lalá, en *Telón y cuenta nueva*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=d6Zpo0fKGR4&ab_channel=Tel%C3%B3nyCuentaNueva

¹² El logo de Ron Lalá es un limón con unas alas. Imagen disponible en: <https://ronlala.com/>

¹³ Entrevista para *Atención obras*, emitido en TVE y presentado por Cayetana Guillén Cuervo. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/atencion-obras/obras-entrevista/3775239/>

Oro Siglo de ahora (folía) (2012). Asimismo, Ron Lalá ha realizado numerosas e importantes giras nacionales e internacionales y ha recibido galardones, destacando el Premio Max a la mejor Compañía/Empresa de Artes Escénicas en 2013 y el Premio Max al Mejor Espectáculo Musical en 2017.

3.2. Crónica del grupo¹⁴

Como ya hemos indicado, Ron Lalá es una compañía cuya propuesta combina música y textos originales con un lenguaje escénico propio, puesto al servicio de un humor crítico. Su principal objetivo es intentar que el espectador sea conmocionado, por lo que hacen un exquisito trabajo de creación colectiva, lo cual supone muchas horas de trabajo, mucha lectura de los grandes clásicos que les ocupan, una gran biblioteca para ver, escuchar o leer e infinitas reuniones creativas para conseguir el objetivo.

Los miembros fundadores de esta compañía fueron Álvaro Tato –del cual hablaremos en el siguiente punto– y Cristian Garma. El primero era el encargado de la parte poética y de la voz y el segundo se encargaba de la guitarra. Pronto se sumaron Juan Cañas, también a la guitarra, Rodrigo Díaz al violoncelo y Miguel Magdalena a la guitarra, percusión y voz.

Las primeras actuaciones de la compañía se realizaron en universidades o centros educativos, en ocasiones alguna sala de concierto o cafés teatro, como la sala Galileo o la sala Clamores, entre otras. En 1999, todos los domingos de final de mes comenzaban a ofrecer actuaciones en el Café Libertad 8.

Así pues, no es hasta 2001 cuando se incorporó Yayo Cáceres al frente de Ron Lalá. El director argentino buscaba un grupo y decidió incorporarse como director de escena. Además, la compañía también andaba buscando un formador y director. La coincidencia fue un «chispazo», o así lo describe Tato en un documental.¹⁵ Por consiguiente, el primer montaje con Yayo Cáceres fue *Si dentro de un limón metes un*

¹⁴ Toda la información de este subpunto está sacada de la página web oficial de la Compañía. Disponible en: <https://ronlala.com/>

¹⁵ Dicho documental se titula: *Cómo se hizo En un lugar del Quijote* (2013). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=7diI7a4tPDk&t=3853s&ab_channel=RonLal%C3%A1

gorrión el limón vuela (2002),¹⁶ dicha obra fue estrenada en la Sala Triángulo. Por esas fechas, Rodrigo Díaz fue sustituido por Íñigo Echevarría, el cual acabaría formando parte del quinteto que conforma el grupo: Juan, Íñigo, Miguel, Daniel y Álvaro.

Sin embargo, fue en 2005, cuando la compañía dio el gran salto al mundo profesional con *Mi misterio del interior*¹⁷. La crítica dispensó una acogida exquisita a esta nueva propuesta de la compañía. Así describe el espectáculo Carlos Gil.¹⁸

Y todo se mueve dentro de la fórmula: un espacio escénico neutro que facilite las entradas y salidas de los actores a cajas para sus posteriores transformaciones, un vestuario básico negro sobre el que se colocan apliques, una iluminación elaborada, que ayuda siempre a dotar a cada tramo de un calor cromático. En estos elementos se mueve cinco dúctiles actores, capaces de transmitir con facilidad, todos cantando o tocando instrumentos, que van ofreciendo una visión del mundo en donde el absurdo, a veces el surrealismo, se roza con el hiperrealismo, con lo cotidiano, para lograr que dentro de un estadio de gracia conjunta (...) Consiguen la participación del público de una manera absolutamente dócil, sin forzar ninguna situación y de repente se encuentran setecientas personas bailando una canción supuestamente polaca. Es una sucesión de historias diversas que tienen un hilo conductor. (...) Un quinteto que funciona, una evolución de otros tríos, de otros músicos que cuentan maravillosas historias. Es, lo de siempre, pero muy bien hecho. (*Artezblai*, 2007)

Este espectáculo fue finalista del Premio de Teatro Mayte y permaneció tres temporadas en el teatro Alfil de Madrid. También tuvieron una gira nacional y casi trescientas funciones entre 2006 y 2008.

A partir de 2008, los *ronlaleros* – que así se hacen llamar los integrantes del grupo – crearon *Mundo y final*, espectáculo finalista en el Premio Max Espectáculo Revelación con diversas temporadas y giras nacionales e internacionales. Consecuentemente, en 2011, estrenan el último espectáculo previo a la famosa trilogía del Siglo de Oro: *TIME al tiempo*. La compañía describe el espectáculo de la siguiente manera:

Tic-tac, tic-tac... Ron Lalá presenta *TIME al tiempo*. STOP. Un espectáculo en tiempo real que dura diez segundos, cien días y mil años. STOP. Humor, teatro y música en directo. STOP. Una “tiempestad” de carcajadas en torno a los tiempos que corren. STOP. Apague el móvil, encienda su cronómetro y que nadie le TIME. STOP. Números, canciones y risas al más puro estilo ronlalero. STOP. Esta sinopsis se autodestruirá en un segundo. PUM. *TIME al tiempo*: cinco actores y músicos, un puñado de instrumentos en escena y una colección de *sketches*, números y canciones para poner en hora los tiempos que corren. (2011)

¹⁶ Este espectáculo, estrenado en 2002, ganó el Primer Premio Certamen de Teatro Queen, Madrid en 2003, el Primer Premio VII Certamen de Teatro de Arnedo, La Rioja en 2004 y el Primer Premio Festival de Teatro Radio City, Valencia en 2004.

¹⁷ *Mi misterio del interior* es el espectáculo que, desde su estreno en 2005, dio a conocer a Ron Lalá y supuso toda una sorpresa en el panorama teatral español. Un espectáculo de humor delirante, un verdadero tratado de Antiayuda sobre la gran pregunta: ¿quién soy yo? (Ron Lalá)

¹⁸ Artículo publicado por la revista *Artezblai* el 19 de marzo de 2007, escrito por Carlos Gil Zamora directo de la revista *Artez*, editor, librero, crítico y dramaturgo español. Artículo disponible en: <http://www.artezblai.com/artezblai/mi-misterio-del-interior-ron-lala.html>

Además del gran éxito de público y crítica, el espectáculo se hizo con el premio al mejor director. Sin embargo, fue en 2012 cuando iniciaron dicha trilogía ¹⁹basada en obras del Siglo de Oro y en textos de Miguel de Cervantes: *Siglo de Oro, Siglo de ahora (folía)* (2012), *En un lugar del Quijote* (2013) y *Cervantina* (2016).

En 2017, estrenaron *Crimen y telón*. Este espectáculo fue editado por Ediciones Antígona y puesto a disposición del lector. Esta obra supone «un homenaje al teatro universal con forma de *thriller* de género negro, ambientado en un cercano futuro en que las artes están prohibidas. Una investigación contrarreloj en que el asesino podría ser cualquiera. Incluso ustedes, señores espectadores» (Ron Lalá. 2017). El espectáculo tuvo una enorme acogida por el público y la crítica una vez más. Críticos como Javier Villán²⁰ apuntaron lo siguiente sobre el mismo: «Ron Lalá ha alcanzado la cima. El espectáculo es redondo. Cinco estrellas de obra maestra» (2017. *El Mundo*).

En 2018 y 2019, la compañía asumió la puesta en escena de *Don Juan Tenorio* (José de Zorrilla). Una representación extraordinaria a la que asistieron unas treinta mil personas a las ediciones XXXIV y XXXV de *Don Juan en Alcalá*²¹. La representación, además, contaba con un elenco intachable liderado por Fran Perea (Don Juan) y Luz Valdenebro (Doña Inés).

Actualmente, están girando con *Andanzas y entremeses de Juan Rana* (2020). Este espectáculo lo ha realizado la compañía en coproducción con la Compañía Nacional de Teatro Clásico. El argumento de la obra gira en torno a la figura de Juan Rana, al cual la Santa Inquisición quiere llevar a juicio por hacer reír al público español.

Como no es de extrañar, la crítica ha recogido este montaje de forma exquisita. Un ejemplo es la de Pablo Bujalance: «Ron Lalá recoge el espíritu más vivo del Siglo de Oro. Una fiesta descomunal llena de ritmo, humor y carnaval. Vivan los cómicos y viva el teatro» (mayo, 2021. *Málaga Hoy*).

Así pues, es evidente que el éxito mayúsculo que tiene hoy en día la compañía viene de unos orígenes humildes, de un trabajo constante y de un currículum impoluto.

¹⁹ Hablaremos más en profundidad de dos de estos montajes en los siguientes subpuntos.

²⁰ Javier Villán Zapatero es un escritor y crítico taurino y teatral del diario *El Mundo*.

²¹ Este evento es la mayor escenificación teatral de la Ciudad Patrimonio de la Humanidad Alcalá de Henares.

3.2.1. Álvaro Tato y el arte de la versión²²

“A mí me dice la gente:
¿por qué pasas por el río si puedes pasar por el puente?
y yo les digo, por no seguir la corriente”

Álvaro Tato.²³

Álvaro Tato²⁴, además de ser miembro fundador de Ron Lalá, es dramaturgo y poeta. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, ha estudiado cursos de doctorado en Teatro Español y también estudió durante tres años Dirección de Escena en la RESAD.²⁵

Como poeta, Álvaro Tato cuenta con un total de seis poemarios editados y publicados. El primero de ellos fue *Exateuco* (Madrid, Visor, 2000). Más adelante, en el mismo año, publicó *Libro de Uroboros* (Madrid, Hiperión, 2000). Tardó siete años en volver a editar un poemario, así fue en este mismo año cuando publicó *Cara máscara* (Madrid, Hiperión, 2007), poemario el cual ganó el Premio Hiperión de Poesía en 2007. En 2011, el dramaturgo y poeta publicó *Gira* (Madrid, Hiperión, 2011). Dicho poemario también cuenta con un premio, en este caso se trata del Premio Internacional de Poesía Miguel Hernández. En 2015 *Zarazas. Coplas flamencas reunidas* (Madrid, Hiperión, 2015) y, el último que ha sacado al mercado es *Vuelavoz* (Madrid, Hiperión, 2017).

Además, el dramaturgo es autor de diversas versiones para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, todas ellas dirigidas por la reconocida dramaturga y directora teatral Helena Pimenta²⁶. Éstas son: *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca (2015), candidato al premio Max 2015 por Mejor versión/adaptación teatral; *El perro del hortelano* de Lope de Vega (2016); *La dama duende* de Calderón de la Barca (2017); *El banquete* (varios autores) y, por último, *El castigo sin venganza* de Lope de Vega (2018).

²² Las citas y la información no marcada de este punto está toda sacada de una entrevista que realizó el dramaturgo para la UNIR (referencia y enlace en bibliografía).

²³ Tato, Álvaro (2015) *Zarazas. Coplas flamencas reunidas*. Ed. Hiperión.

²⁴ Álvaro Tato nació en Madrid en 1978.

²⁵ Las siglas RESAD pertenecen a la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Dicha escuela se trata de una institución pública de enseñanzas artísticas superiores teatrales situada en Madrid, España.

²⁶ Helena Pimenta (1955), es una directora de escena, dramaturga y directora teatral española, fue directora de la Compañía Nacional de Teatro Clásico de 2011 a 2019, por lo que ha colaborado en diversas representaciones con Ron Lalá. En 1993 fue reconocida con el Premio Nacional de Teatro.

Si bien las obras de la compañía son creadas para llevarlas a escena, también se conciben para ser leídas, pues muchas de ellas han sido publicadas por distintas editoriales, como por ejemplo sus dos últimos montajes: *Crimen y telón* (2017) y *Andanzas y entremeses de Juan Rana* (2020). Esto es una clara prueba del alto valor filológico y cultural que poseen los textos, pues estos disponen de un esfuerzo por rescatar las formas y los motivos del Siglo de Oro y ponerlos de rabiosa actualidad adaptándolos a nuestra época y a un público joven.

Aunque la mayoría de obras *ronlaleras* se crean, como ya hemos apuntado, de manera colectiva, Álvaro Tato se encarga de la dirección y la creación literaria, es el caso de obras como: *En un lugar del Quijote* (2014), *Cervantina* (2016) o *Crimen y telón* (2017).

Además de las obras de la compañía, ha escrito numerosos espectáculos de forma individual. El primero de ellos fue en 2013, un musical autobiográfico llamado *El intérprete* con Asier Etxeandía²⁷ como protagonista, espectáculo en el cual también se encargó de la dirección de escena. En 2014, estrenó *Ojos de agua*: un monólogo basado en *La Celestina* de Francisco de Rojas protagonizado por Charo López²⁸ y dirigido por Yayo Cáceres. En 2016, pudimos ver *Comedia Multimedia*: un espectáculo de humor, teatro y música en directo sobre la era de la información. Se trataba, pues, de un compendio de sketches, escenas y canciones. Dicho espectáculo fue dirigido también por Yayo Cáceres. En 2017, estrenó *Nacida sombra*, dirigida por Rafaela Carrasco²⁹. Este espectáculo pretendía dar el espacio que merecen las escritoras del Siglo de Oro fusionándolo con flamenco y música. En 2018, salió al mercado su primera obra dramática propia editada: *Siete otras vidas*. El libro consta de siete piezas originales para espectáculos de teatro y danza. En 2019, estrenó *Zarzuela en danza*, un espectáculo donde, por primera vez, se reúnen en escena las más destacadas piezas de danza concebidas en partituras de zarzuelas. El espectáculo fue dirigido por Nuria Castejón³⁰. Así, en ese mismo año escribió su famosísimo *Todas hieren y una mata* (2019). Dicho libro y espectáculo,

²⁷ Asier Gómez Etxeandía es un actor y cantante español, cuya carrera comprende televisión, teatro y cine.

²⁸ María del Rosario López Piñuelas (1943) es una actriz española ganadora de un Goya a mejor actriz de reparto por *Secretos de corazón* (1977).

²⁹ Rafaela Carrasco es una destacada figura del flamenco. En 2002 ganó los principales premios del XI Certamen de Coreografía de Danza Española y Flamenco.

³⁰ Nuria Castejón es una bailarina y coreógrafa española.

pues fue llevado a escena en febrero de 2019 en el teatro Fernán Gómez de Madrid, se trata de la primera comedia en verso del siglo XXI, escrita según las estrofas y métricas características de la comedia nueva de Lope de Vega. El espectáculo fue dirigido, como en otras ocasiones, por Yayo Cáceres. Por último, en 2020 estrenó *Ariadna. Al hilo del mito*, donde vuelve a encontrarse con Rafaela Carrasco para volver a fusionar la dramaturgia con la danza flamenca y acercarse con ello al territorio de los mitos y de Ariadna.

Pues bien, además de todo este currículum, Álvaro Tato también se ha dedicado a impartir clases, cursos y talleres de dramaturgia y poesía en distintos másteres, universidades y centros educativos. De hecho, en este punto vamos a basarnos en uno de esos talleres de Dramaturgia que impartió, en este caso online, en el que nos habla de cuál es la fórmula para conseguir versionar o adaptar un clásico de éxito como los suyos.

No obstante, para hablar de las versiones textuales que realiza el dramaturgo, es menester destacar la distinción que existe entre conceptos «versión» y «adaptación». A lo largo de la historia ha habido diferentes opiniones sobre ambos conceptos. La mayoría de críticos coinciden en que ambos son sinónimos. Sin embargo, Santoyo³¹ opina lo siguiente:

Por *versión* ha de entenderse tan solo “la traducción para el escenario”. Poner un texto en escena, *hablarlo*, comunicarlo a un público que sólo va a entrar en contacto con él a través de la oralidad y el gesto de unos agentes intermedios, todo ello requiere de ese texto unas muy especiales cualidades, que no comparte con el texto dispuesto para la lectura y de las que éste puede prescindir: por innecesarias [...]. La adaptación tiene un único objetivo: naturalizar teatro en una nueva cultura meta [...]; acomodar, adecuar y ajustar particulares a las expectativas de un colectivo distinto, separado del primero por un amplio *gap* sociocultural de tiempo o espacio, o de ambos a la vez. El adaptador salva este distanciamiento y reduce el *hándicap* previsible de recepción en la audiencia meta [...] Adaptación, pues, pero a un nuevo código cultural: nunca *rifacimento*. Cuanto se haga al otro lado de esta frontera transgrede por fuerza los derechos del autor y de los espectadores, y (lo que es peor) traiciona radicalmente la idiosincrasia del original. Cuanto se haga más allá de esta demarcación ha de reconocerse como tal y responde mejor a consideraciones posteriores sobre la reescritura o adaptación libre. (1989: 100-104)³²

Por tanto, para él «versión» sería dar una nueva disposición a dicho texto con miras escénicas y modernas y, por otro lado, considera el término «adaptación» como algo más general hablando, incluso, de adaptación libre.

³¹ Julio César Santoyo, (1943) es un filólogo, anglista, y traductólogo español.

³² Santoyo, J. C., «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología», *Cuadernos de Teatro Clásico* 4 (1989), 95-112.

Esta diferenciación dista mucho de la que propone Álvaro Tato, pues él entiende la adaptación como «trasladar a un texto dramático un texto de otra índole», mientras que la versión la entiende como «crear un texto dramático concreto a partir de un texto dramático ya existente» Es decir, en palabras de Álvaro Tato:

Si tú llevas a escena *Don Quijote de la Mancha*, estás adaptando, estás llevando de una narrativa a un medio dramático, y si haces una versión de *Los entremeses* de Cervantes, estás versionando, estás trabajando sobre un texto que previamente era dramático. Por tanto, en las adaptaciones lo que más debemos tener en cuenta es la dramaturgia (UNIR: 2017).

En primer lugar, para llevar a cabo una versión o adaptación, lo primero que debemos tener en cuenta son las líneas dramáticas, pues es la «idea madre» que necesitamos para poder realizar la dramaturgia. Es fundamental saber qué se va a contar para no acabar cayendo en el «servilismo al original», pues «el respeto a un clásico consiste en mirarle a los ojos y ser capaz de dialogar con él». Lo que nos quiere decir Álvaro Tato con esto es que su línea dramática para adaptar distintos textos parte de la idea que le transmite a uno mismo el clásico, a esto se refiere con su famosa frase «a los clásicos hay que tenerle respeto, pero no reverencia». Con este primer paso, esta línea dramaturgia, el escritor debe dejar claro hacia dónde va a encaminar sus pasos, qué es lo que se quiere contar. Por ejemplo, en *El perro del Hortelano*³³ siguió la línea dramática a partir de la idea de la mujer empoderada que, al casarse, volvería a caer en manos del patriarcado. Esa idea les dio pie a crear un sueño de Diana, la protagonista, previo al texto de Lope de Vega. Así lo cuenta Álvaro Tato.

En segundo lugar, tras esta idea fundamental, el siguiente paso es el de la documentación profunda:

Mucho antes de intervenir un texto, mucho antes de tocarlo, creo que hay que cercarlo. Yo siempre veo la documentación como crear un territorio. Sé que puedo empezar a trabajar con el texto cuando siento que estoy andando en un lugar, que ya no es autor o una obra de teatro, sino que es prácticamente un espacio al que puedo ir, volver y comparar (UNIR, 2017).

Es decir, la posibilidad de movimiento con un clásico te la da la lectura y relectura de todo lo relacionado con el texto y la obra, por eso la documentación literaria también es fundamental. Para Álvaro Tato es crucial tener esa base histórica, literaria y poética para adaptar o versionar un clásico. Es igual de esencial documentarse sobre la época como la recepción: «Intentar averiguar cómo ha sido recibida en las épocas las obras que trabajemos.». El dramaturgo cuenta que, cuando adaptó *En un lugar del*

³³ Álvaro Tato hizo la versión de *El perro del Hortelano* en octubre de 2016, dirigida por Helena Pimenta para la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Quijote, les dio pistas del Quijote que no les gustaba, el Quijote que no querían reflejar en su público. Este era el que se versionó en la época del Romanticismo. Por tanto, es importante ver cómo las diferentes épocas han visto a un personaje, ya que puede dar ideas de cómo quieres tratar al mismo o todo lo contrario. Eso le pasó con Diana en la versión de *El perro del Hortelano* de la que hablábamos anteriormente, pues le dieron la vuelta a la idea de «loca veleta» con la que habían tratado la mayoría de adaptaciones durante todas las épocas anteriores. Es por eso por lo que es importante leer diferentes ediciones de una misma obra.

En tercer lugar, Álvaro Tato propone la dramaturgia: «asentar la dramaturgia». Hay una idea de origen, se estudia y se trabaja sobre la obra en general y la idea en particular y, una vez asentado ese conocimiento, comienza a trabajar como si la obra fuera nueva. Lo que plantea el dramaturgo es hacer una lista de tramas y sub tramas y cómo se articulan, además de una línea temporal de sucesos con los tres actos que componen la obra. Conocer cuáles son los bucles dramáticos que articulan la acción, para así poder verlo: «para ser dramaturgo hay que mirar desde arriba, debemos tener un control visual de los conflictos». Su metodología consiste, pues, en hacer de esa obra una historia propia. Así define el acto de hacer una adaptación o una versión, cuando te apropias de esa idea y de esa historia y la haces tuya: «cuando estás mirando a los ojos, cuando estás siendo respetuoso, pero no reverente».

Por último, el dramaturgo utiliza como última herramienta las intervenciones en el texto. Su concepto es que los versos se entiendan, es decir, mover de sitio lo necesario para que el público pueda hacer una fácil comprensión del mismo. Así, él propone un orden para establecer intervenciones siempre teniendo en cuenta la música pues, según cuenta Álvaro Tato: «el verso es la música del idioma». Estos tres planos son: la morfología, en cuanto a métrica, pues: «se escribe en verso, no para embellecer, sino para recordar, para que se haga memorable la lengua». Se debe intervenir métricamente para cambiar palabras y movimientos; la sintaxis, el orden de las palabras, pues en la forma de escribir en la época clásica se utilizaba una abundante elisión. Así, en diversas ocasiones, echamos en falta sujetos o complementos directos para que la comprensión se haga efectiva en el receptor. El tercer y último plano es la semántica: «qué estamos diciendo»; hay palabras que pueden ser problemáticas a la hora de entender. El filólogo cambia aquellas palabras, sobre todo, que con el paso del tiempo han significado otra cosa.

Así pues, este es el esquema provisional que utiliza Álvaro Tato en todas sus versiones y adaptaciones de los clásicos. Aquí se vertebra el arte de su versión, combinada con un gran trabajo y un enorme currículum que hace de sus adaptaciones verdaderas obras de arte. Así describe³⁴ la satisfacción que siente cuando ve que funciona su trabajo:

Creo en una sociedad diferente. Y cuando trabajamos con Ron Lalá y estamos con público joven, o cuando sé que las coplas han llegado a un público que no es habitual de la poesía o cuando los escolares llenan *El perro del hortelano* y salen aplaudiendo, creo que he puesto mi granito de arena como artista. Que no importo yo, importamos los artistas como modificadores sociales hacia un mundo mejor (*Atención obras*: 2016).

3.3. Dos formas de adaptación

En este apartado veremos más en profundidad dos de sus grandes adaptaciones como compañía teatral. En este caso se trata de las dos últimas de la ya citada “trilogía” del Siglo de Oro. No obstante, es menester destacar el valor de primera adaptación *Siglo de Oro, Siglo de ahora (folía)*: una demostración de que el diálogo entre lo clásico y lo contemporáneo puede ser divertido a la par que lucrativo. Además, fue un pie estupendo para las dos piezas que iban a venir después. Ambos montajes son muy similares, pues ya hemos visto que Ron Lalá trabaja con la originalidad, la música, el humor y el verso.

3.3.1. *En un lugar del Quijote*

¿Quién es más real? ¿Cervantes o Don Quijote?

¿Quién sueña y quién vive?

Ron Lalá (2013)

En un lugar del Quijote es una pieza de dramaturgia brillante que dotó a la compañía de un gran prestigio. El montaje fue estrenado en diciembre de 2013 en el Teatro Pavón.

³⁴ Esta cita está sacada de la entrevista que hizo el actor para *Atención obras*, emitido en TVE y presentado por Cayetana Guillén Cuervo. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/atencion-obras/obras-entrevista/3775239/>

Además, es menester destacar que fue la primera vez que Ron Lalá trabajó en coproducción con la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Esta obra sería lo que llamaríamos una adaptación libre –de hecho, bajo el título que conocemos, destaca un subtítulo: *versión libre de la novela de Cervantes*–, pues no es que hayan convertido *Don Quijote de la Mancha* es una obra teatral, sino que partiendo de la idea que les ha transmitido, por un lado, la obra y, por otro, Cervantes como persona y personaje, han creado una pieza musical, teatral y humorística original de un gusto exquisito. Así cuentan Julieta García- Pomadera y Julieta Soria en la Guía Didáctica³⁵ «Qué ha hecho Ron Lalá con el Quijote»:

Transformar una novela en un espectáculo teatral no es tarea sencilla y, mucho menos si el libro en cuestión es el Quijote: su extensión y su complejidad aumentan la dificultad de la empresa. No solo hay que elegir episodios y cortar y añadir muchas cosas, sino que hay que hacerlo bien y de manera muy creativa para que el resultado final suene realmente al Quijote cervantino. La manera de trabajar de Ron Lalá –de su director Yayo Cáceres y los cinco actores Álvaro, Dani (Boli), Íñigo, Juan y Miguel (Peri) – que, además, son poetas, músicos, filósofos, economistas, pedagogos, tenistas, filólogos y docentes, parte de la creación colectiva. También en esta ocasión han puesto en común sus diversas lecturas (y relecturas) de la inmortal creación cervantina para producir un texto viejo y nuevo, respetuoso con el original, pero atrevido y transgresor, capaz de suscitar en los espectadores el deseo ineludible de leer el Quijote (2013: 29).

Todo empezó, según cuentan en el documental *Cómo se hizo En un lugar del Quijote* (Dir. David Ruiz), con una llamada de la recién directora de la CNTC Helena Pimenta, diciéndoles que le gustaría que hicieran una versión del Quijote. En palabras de Álvaro Tato: «que hiciéramos con nuestras herramientas y nuestro lenguaje nuestro propio Quijote».

Así pues, por primera vez, Ron Lalá se enfrentaba a un texto narrativo bastante escurridizo ya que, por un lado, sabemos que se trata de una novela con una extensión notoria y, por otro lado, es una obra que abarca tantos temas como quieras ver en ella. Tal y como explica Álvaro Tato en el documental, debían quedarse con lo esencial: «¿Qué tiene el Quijote? Tiene épica, parodia, comedia, pensamiento filosofía y crítica.»

Todos los integrantes, pues, coinciden en que los primeros sentimientos ante este reto fueron de miedo y vértigo. Sin embargo, Álvaro Tato describe así el hecho de adaptar a Cervantes: «Sí, da vértigo, pero con los abismos, con los espejos y con Cervantes pasa lo mismo, que te devuelven la mirada» (2013: 2') Además, otra de las tareas difíciles era tener que elegir o tomar decisiones sobre qué se dejaba fuera, así lo

³⁵ Ron Lalá apostó por crear una Guía Didáctica como complemento previo al espectáculo y para poder reflexionar una vez visto.

explica Álvaro Tato en el documental: «docenas de capítulos, setecientos personajes y la necesidad de condensar eso en una hora y media, nos lleva a tener que tomar decisiones drásticas» (2013: 3’).

Esta cuestión o desafío, deciden contarlo o, más bien dicho, cantarlo en la misma obra. Ron Lalá rompe la cuarta pared para dirigirse al público en muchas ocasiones y esta es una de ellas. La compañía se sale del Quijote para ser ellos mismos y contarle al público algo personal o algo real. En muchas ocasiones puede resultar chocante. Sin embargo, Ron Lalá lo hace con tanta exquisitez que resulta algo divertido y agradable. Esto es, pues, una cuestión arriesgada que no siempre funciona, pero en su caso lo hacen de manera excepcional. Así, hay una parte del montaje que cantan: «Les diremos un secreto, a lectores y lectoras, todo *El Quijote* completo duraría veinte horas.» (*En un lugar del Quijote*. Ron Lalá. 2013).

Así, reflexiona Héctor Urzáiz³⁶ en su artículo:

Ron Lalá (o Trujimán entonces, donde estaban Álvaro y Pablo Tato, Juan Cañas y Rodrigo Díaz, todos ellos ronlalers) y las notas a pie de página: todo un clásico –nunca mejor dicho– y marca de la casa, que han perfeccionado llevando a las tablas con gracia el procedimiento filológico de explicar por medio de notas los pasajes dificultosos del texto. Y ya entonces iban unidas esas notas a la música, otro elemento esencial desde sus principios. (2015: 2)

Pero no solo rompen la cuarta pared con el público, sino que también la rompen con el escritor y la novela. Cervantes en el montaje se convierte en un personaje más. Esta cuestión se convierte, pues, en uno de los muchos aciertos de la adaptación, ya que hace al espectador empatizar con él y con su historia, con todo el bagaje histórico que lleva detrás y con sus circunstancias personales. Por tanto, combinan el proceso de escritura con las aventuras que vive Don Quijote y, además, les hacen interactuar entre ellos a través de los personajes del cura y el barbero. Así el personaje de Cervantes en la obra dice: «Buenos amigos, os pido que os metáis en mi novela» (*En un lugar del Quijote*, Ron Lalá. 2013). Tal y como apunta Íñigo Echevarría: «Es la excusa perfecta para hablar del mundo de la realidad, del mundo de la ficción y de contar un poco de la historia de Cervantes, que también nos parecía un personaje fundamental» (2013).

No obstante, esta proeza metaficcional, la de romper el plano, ya lo plantea el mismo Cervantes en la novela, pues inventa un personaje para conseguir darle más credibilidad al texto. Así lo cuenta Álvaro Tato en el documental: «En la novela también está Cervantes, todo el tiempo, aprovechamos la coyuntura de que Cervantes se

³⁶ Héctor Urzáiz es Profesor Titular y Doctor en Filología Hispánica en la Universidad de Valladolid.

mete, opina, cambia, rompe el plano, dice que un historiador llamado Cide Hamete Benengeli³⁷ fue el verdadero creador, luego lo desmiente y luego lo vuelve a plantear» (2013: 15’).

Otro de los grandes aciertos y punto clave del éxito de la compañía, es conseguir acercar el Siglo de Oro al presente. Ron Lalá y, el teatro clásico en general, ha ido buscando siempre atraer a un público joven y que estos espectadores dejaran de ver los clásicos como algo casposo o apostillado. Por tanto, podemos observar a lo largo de la adaptación cómo van incluyendo en la poética salidas actuales siempre relacionadas con la época de Cervantes. Un ejemplo es cuando, en la primera parte, hace algunos guiños literarios de entonces al grito de «¡al fuego!» incluyendo así algunos libros actuales. Urzáiz lo cuenta de la siguiente manera:

Invocados, pues, por Cervantes “los señores cura y barbero” para que entren y salgan del libro guiando a don Quijote, el religioso pone pegos a todo desde el principio: el nombre del protagonista (“don Quijote, nombre de paje”), el origen del autor (sospechoso de “judío”) y, sobre todo, los libros de su biblioteca, que pasarán el donoso escrutinio: en la pila ronlamera arderán el *BOE*, los libros para dejar de fumar o “ese de Belén Esteban”, pero sí que salvará el religioso al *Kamasutra* (no en cambio al sombrío Grey...) (2015: 4).

Por último, como ya hemos adelantado, el tercer gran acierto de Ron Lalá es, aparte de contar de forma poética una historia, la capacidad de cantarla con música y letras completamente originales. Es un método que aporta dinamismo a la obra, pero, además, dota al montaje de un gran prestigio debido a la sensacional composición y el acierto en las letras de las canciones. A pesar de no «venderse» como un musical, resulta algo muy parecido.

Así describe la música en el espectáculo Miguel Magdalena en la Guía Didáctica del mismo: «Estas texturas o espacios sonoros pintan el ambiente en el que transcurren las aventuras de don Quijote y de Sancho: hablan de locura, de amor y de realidad, o de sus muchas representaciones.» (2013: 38)

Así pues, con todos estos ingredientes, la adaptación finalmente fue estructurada con la siguiente disposición:

La primera parte comienza con Cervantes en su mesa escribiendo la novela, novela con la cual sueña. De repente, aparecen entre el patio de butacas esos personajes

³⁷ Cide Hamete Benengeli es un personaje ficticio, un supuesto historiador musulmán creado por Miguel de Cervantes en su novela *Don Quijote de la Mancha*.

que la van a conformar. Así empieza la primera escena: *Molinos* protagonizada por Don Quijote y Sancho Panza recreando la famosa escena de los gigantes. Una de las cuestiones que plantea la Guía Didáctica sobre esta escena es la del sentido de que ambos personajes aparezcan entre el público: «¿qué puede significar ahora que los personajes surjan del patio de butacas que es el espacio propio del público? ¿A quién crees tú que pertenecen hoy don Quijote y Sancho? ¿Por qué?» (2013: 48). Como vemos, Ron Lalá no da puntada sin hilo, así, nos deja caer que los personajes aparecen en el terreno del espectador porque es el público quién les da vida, somos nosotros los que creamos a los personajes a partir de nuestras emociones y vivencias. También, en esta guía plantean la posibilidad de haber presentado antes a los personajes, dónde están y qué hacen, pero la misma compañía entiende que el público conoce un mínimo como para saber situarse en la historia sin la necesidad de perder tiempo en presentaciones.

La segunda, tercera y cuarta escena se titulan, respectivamente: *Cervantes 1; Libros (Creación don Quijote + escrutinio)* y *Don Quijote y Sancho I*. La primera de las escenas la protagonizan Cervantes, en su momento creativo, el cura y el barbero, los cuales aparecen como amigos del escritor, pero pertenecen al mundo de la novela. Cervantes los envía allí para que le ayuden: «*señores barbero y cura / entrad a vuestra aventura*». Es menester destacar la utilización del verso en esta escena, pues el público logra diferenciar el verso cervantino del quijotesco. Además, el público tiene el honor de ver cómo Cervantes va creando el personaje del Quijote, mientras vemos a este en persona «naciendo» y creándose a sí mismo, cruzando así la línea entre la ficción y la vida.

En la cuarta escena vemos a Don Quijote hablando de los motivos que le dan unidad: su ideal caballeresco, su locura y el amor por Dulcinea. Los personajes de Don Quijote y Sancho están maravillosamente recreados y escenificados, desde la forma de hablar, hasta el físico, las posturas, la forma de moverse. Es fascinante el trabajo corporal que conforma a ambos personajes.

Las siguientes escenas, quinta, sexta y séptima son, respectivamente: *Vizcaíno y Cide Hamete; Don Quijote y Sancho 2* y *Cabrero (Canciones + Discurso Edad de Oro)*. En esta escena vuelve a entrar Cervantes en la ficción, llamando al vizcaíno –en verso– para que entre en escena. Otra vez volvemos a asistir al proceso de escritura a la vez que vamos viendo cómo transcurre la historia. Vida y ficción juntas de nuevo. Además, el vizcaíno entra en forma de anacronismo recreándolo así, como un personaje actual, pues

hace alusión a la actualidad en diferentes momentos. En la Guía Didáctica del espectáculo comentan que en la novela este es un capítulo muy importante, y apuntan lo siguiente:

En el libro, el IX es un capítulo muy importante en lo que se refiere al juego de narradores puesto que en él es donde por primera vez aparecen el segundo autor –identificable con el propio Cervantes–, Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo y el morisco aljamiado que lo traduce. Si a ello sumamos las consideraciones sobre la nacionalidad de Cide Hamete y la parodia del suspense que divide los dos capítulos que contienen la historia del vizcaíno, podemos decir sin duda que se trata de uno de los momentos auténticamente sabrosos de esta historia. (2013: 53)

Es importante destacar esta cuestión, pues hemos visto al vizcaíno dialogar con el mismísimo Cervantes en la obra: «escribe, maldito manco». Y a la vez, conocemos que en este capítulo el escritor también añade, como hemos comentado anteriormente, un elemento metaficcional.

En la escena del Cabrero, se cantan dos canciones maravillosas a propósito de la locura de Don Quijote:

*«¿Quién mejorará mi suerte?
La muerte.
Y el bien de amor, ¿quién le alcanza?
Mudanza.
Y sus males, ¿quién los cura?
Locura.
De ese modo, no es cordura
querer curar la pasión,
cuando los remedios son
muerte, mudanza y locura.»*

(En un lugar del Quijote. 2013. 16')

Y, la otra, en boca de Sancho Panza con una retahíla de refranes y versos exquisitos.

En la escena octava –Tráiler–, se suceden cuatro aventuras consecutivas que logran sintetizar el desarrollo de la historia antes de arribar a Sierra Morena. Así, la compañía logra una sucesión de escenas plagadas de comicidad, ritmo y anacronismos. Estas son: *Yelmo de Mambrino; Rebaños; Bálsamo y Batanes*.

Las dos últimas escenas de esta primera parte se titulan: *Sierra Morena* y *Jaula*. Serían la novena y la décima respectivamente. La primera se trata de una escena, situada en Sierra Morena, donde Don Quijote habla sobre Dulcinea y el amor y la devoción que siente hacia ella. Por su parte, en *Jaula*: «Don Quijote y Cervantes comparten jaula y, una vez más, Ron Lalá funde vida y literatura en un emocionante diálogo que identifica autor y personaje» (*Guía Didáctica*. 2013: 59). Es una escena conmovedora, pues aprovechan el momento «jaula» para hablar del tema central de la novela: la libertad a

través de Don Quijote y de Cervantes, en un diálogo que se funde en un monólogo de ambos, cada uno con su historia, cada uno con sus miedos, pero fundidos con una misma idea, pues no puede existir el uno sin el otro, ni el otro sin el uno:

«y aunque me veo encerrado
como si fuera loco;
y aunque quedé manco
cobré la herida en la más alta ocasión»
(En un lugar del Quijote. 2013. 45')

Así, Álvaro Tato considera esta escena como: «un momento muy osado donde Cervantes le pide disculpas a Don Quijote» (*Cómo se hizo En un lugar del Quijote*. 2013. 58')

En consecuencia, llegamos a la Parte II: *Cervantes 2*. Ésta empieza con un paralelismo con la primera escena del montaje, pues vuelve a aparecer Cervantes acompañado de sus dos amigos: el barbero y el cura. Sin embargo, encontramos una disposición diferente respecto al escritor, pues en esta segunda parte cambian burlas por admiración: «¿qué grandiosas aventuras / trama vuestra fantasía?» (*En un lugar del Quijote*. 2013. 51')

Las siguientes escenas son: *Sansón Carrasco*³⁸ y *ama*; *El Toboso* y *Caballero del bosque*. En estas escenas volvemos a ver pasajes de la novela al más puro estilo Ron Lalá. Destaco de las mismas la ruptura de la cuarta pared en *El Toboso*, cuando Don Quijote busca a Dulcinea y señala a una persona de entre el público, haciéndolo participe una vez más. Así describe este comienzo Urzáiz en su artículo:

Al comienzo de la segunda parte del montaje, que es coincidente con las escenas que recrean el segundo *Quijote* (1615) y a la que se llega tras un número de transición un poco moroso, Sancho le pone al día a don Quijote sobre las aventuras de la primera parte que se han hecho más famosas: “La de los molinos, la de los batanes, la de Clavileño (ay, no, que esta va después...)”, rectifica Sancho, con un nuevo recurso metaliterario (éste, tan sutilmente cervantino que recuerda el desliz con el burro de Sancho) (2015: 4).

Las siguientes tres escenas son: *Cueva de Montesinos + Duquesa*; *Duques + Clavileño e Ínsula*. En estas escenas destacamos una mayor crítica social por parte de la compañía, además de abundantes referencias a la actualidad, sobre todo en *Ínsula*. Así lo apunta Urzáiz en su artículo:

³⁸ El bachiller Sansón Carrasco es un personaje de la novela *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra.

Hay en esta segunda parte del montaje –y de nuevo en consonancia con la propia obra de Cervantes– un mayor número de referencias de actualidad social y política, facilitadas sobre todo por el episodio de la Ínsula Barataria, donde veremos a Sanchísimo Pancísimo pedir el voto a los “baratarios y baratarias” con su musiquilla de campaña electoral (“Vota Sancho Panza”), rematada con un contundente “Yes, we can”. Y si ya en la primera parte se deslizaban algunos apuntes de *aggiornamento* a cuenta del discurso de la Edad de Oro (por ejemplo, recalcando con énfasis actoral aquella felicidad que había cuando la República... de las abejas) o se evocaba a “los curas rojos”, ahora deslizan aquí los ronlaleros sus mayores dosis de crítica social, desde el antibelicismo (“Malditas sean las guerras”, se proclama, pese a la reivindicación cervantina de la batalla de Lepanto como “la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros”³⁹) hasta la reivindicación quijotesca de la libertad como “uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos” (2015: 5).

Con esto, los *ronlaleros* vuelven a poner *El Quijote* de rabiosa actualidad, demostrando a los espectadores que no hay tanta distancia entre los clásicos y nosotros.

Así pues, llegamos a las tres últimas escenas, a falta de la canción final. Estas son: *Playa de Barcelona*, *Muerte y Cervantes 3*. La primera de este último grupo, a mi parecer, es la escena que más representa la libertad de Don Quijote, pero desde una perspectiva mucho más filosófica. En esta escena, según apuntan Julieta García-Pomareda y Julieta Soria en el soporte pedagógico de la obra, hay un proceso de: «sanchificación de don Quijote y de quijotización de Sancho consecuencia del diálogo continuo y de las experiencias vividas». Este proceso alcanza su momento álgido en esta escena pues en ella es Sancho quién quiere aventura y, Don Quijote, el que, agotado, responde con un refrán: una de las características más reconocidas de Sancho Panza:

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

DON QUIJOTE: Calla, Sancho, pues donde las dan las toman y más vale un tomar que dos de daré, pues el que la sigue la consigue mas quien todo lo quiere, todo lo pierde.

SANCHO: ¿Con refranes estamos, señor?

DON QUIJOTE: ¿Y tú con aventuras? (En un lugar del Quijote. 2013. 128’)

Por su parte, en la escena de la muerte sucede una despedida entre escritor y personaje, a la vez que el personaje se despide de la obra y del espectador. Tal y como se describe en la Guía Didáctica: «En la obra, Ron Lalá utiliza, como carta de despedida de Don Quijote y de Cervantes, las emocionantes palabras del escritor en la dedicatoria al *Conde de Lemos*³⁹ y en el prólogo a *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, su última novela que se publicó póstumamente. Una vez más creador y criatura se miran cara a cara en el trance más difícil» (*Guía Didáctica*. 2013: 74).

³⁹ En la segunda parte del Quijote aparece una dedicatoria de Cervantes al Conde de Lemos, firmada el 31 de octubre de 1615: «...En Nápoles tengo al Gran Conde de Lemos que me sustenta, me ampara y me hace más merced que yo acierto a desear».

Por último –de momento- ocurre una escena divertidísima en la que Cervantes busca una frase con la que comenzar la novela. Vuelve a haber una crítica social con guiños a la actualidad, pues muchas de las frases son descartadas porque siempre hay un colectivo –en este caso ciudades no nombradas– que puede sentirse ofendido, lo cual nos lleva directamente a las limitaciones creativas de hoy en día y, si me apuras, a los límites del humor, pero ese es otro debate.

Así pues, este magnífico montaje termina con una *Canción final*, la cual, como hemos dicho al comienzo del análisis, utilizan los actores para contarnos lo difícil que ha sido seleccionar y desvelarnos las partes que han quedado fuera. Como apunta Rocío Arana en su estudio:

Al final, los protagonistas se lanzan sobre la guitarra para cantarle al público su peculiar captatio benevolentiae y pedirle: “no critiques las carencias: faltan miles de episodios etc., etc.” En segundo lugar y en una inteligente vuelta de tuerca, guitarra en mano y siempre a tope, se plantea el tema metaliterario: ¿cómo empezar?, la elección de la mítica primera frase... ¿Cuál es la finalidad del espectáculo? Que el espectador, que ha disfrutado durante hora y media se abalance sobre el libro. Por eso, la guía didáctica le propone una serie de actividades que tienen mucho que ver con el proceso de selección de episodios y de montaje de la obra; un trabajo comparativo entre la gran novela y lo que acaba de visionar. (2015: 13)

Sin lugar a dudas, esta versión libre del Quijote proporciona frescura a la obra, consiguen quitarle el peso del tiempo, ese objetivo que llevaba persiguiendo el teatro clásico tanto tiempo, y, además, hacen que el público receptor salga con ganas de leerse *Don Quijote de la Mancha*. Así lo apunta el director en el documental: «El público debe salir con la sensación de haber leído el libro o con ganas de leerlo si no lo ha leído.» (*Cómo se hizo En un lugar del Quijote*. 2013. 34’),

3.3.2. *Cervantina*

«Cervantes convierte en arte el humanismo.

Es el Velázquez de la literatura, del teatro y de la novela
porque mira a los ojos al espectador, al lector, a sus personajes
y a sí mismo»

Álvaro Tato (2016. 2’)⁴⁰

⁴⁰ Cita sacada de: *Atención obras: Ron Lalá y su ‘Cervantina’*, reportaje de Machus Osinaga para *Atención obras*. 2016.

Cervantina (versiones y diversiones sobre textos de Cervantes) es una de las adaptaciones teatrales de Cervantes con más repercusión. Así, fue ganadora del Premio Max por mejor montaje musical en 2016.

«La Cervantina es un virus, una grave enfermedad que causa ataques de cordura y erupciones de cultura. No hay vacuna ni aspirina que cure la Cervantina Y el portador y culpable de esta peligrosa cepa es Miguel de Cervantes.» (Machus Osianaga para: *Atención obras: Ron Lalá y su 'Cervantina'*. 2016. 1')

Tras el éxito rotundo del montaje que acabamos de analizar, la compañía se quedó con más ganas de Cervantes, así montó esta fiesta en honor al escritor, con fragmentos del mismo, además de la música y el humor que les caracteriza:

Después de crear *En un lugar del Quijote* en coproducción con la CNTC, los creadores que formamos Ron Lalá queríamos seguir explorando esa tierra alucinante. Queríamos pronunciar en nuestro lenguaje escénico las *Novelas ejemplares*, los entremeses, y también obras más desconocidas para los lectores contemporáneos. Se dice que la obra maestra es *Don Quijote de la Mancha*, pero hay mucho más. Si en ese «mapa de tesoros cervantinos» la novela del ingenioso hidalgo conforma todo un continente, ahora nos enfrentamos al viaje por un archipiélago de ínsulas maravillosas: miles de páginas cuajadas de tesoros (*Cuaderno pedagógico «Cervantina»*. 2016: 19).

Por tanto, el espectáculo es una aproximación a ese universo creativo de uno de los genios indiscutibles de la literatura universal. En este caso, Ron Lalá decidió dar voz a los personajes femeninos de este universo creativo del escritor, ya que, según cuenta Álvaro Tato en una entrevista del *Cuaderno Pedagógico* de la obra: «las mujeres son las que articulan el mundo cervantino porque son las depositarias de la libertad, no solamente como víctimas sino también como quijotes» (2016:55).

El montaje que propone la compañía es la escenificación de algunos pasajes de las obras de Cervantes, más o menos conocidas, con el propósito de que el espectador vea un plano general de la obra y de los personajes del escritor. Además, utilizan una estructura típica del Siglo de Oro para no perder la esencia de los clásicos, por lo que la estructura de la obra es una *folía*, es decir, una fiesta teatral barroca compuesta de diversos entremeses enhebrados mezclados con música. Consecuentemente, la adaptación finalmente fue configurada con la siguiente disposición:

El punto de partida del montaje, como ya hemos adelantado, es la mujer, algo chocante, pues los integrantes de la compañía son hombres en su totalidad. Sin

embargo, esta cuestión es explicada por Cáceres en una entrevista del cuaderno pedagógico del montaje:

Estuvimos a punto de coger a mujeres y desistimos; corrimos el riesgo. Y aparece otra vez la síntesis. ¿Cómo hago síntesis para poner al espectador en antecedentes de lo que va a suceder? Pues comenzamos con un *striptease*; aparecen los cinco actores vestidos de mujer; todo el mundo se desviste, se transforma, menos el primero de los personajes, que como encarna el primer personaje femenino, se queda vestido de mujer. Y ya se ha instalado el código. Todo el mundo entiende que luego aparecerá alguien vestido de mujer para hacer un personaje (2016: 46).

Así pues, el montaje empieza con una loa⁴¹, como se solía hacer en los teatros del Siglo de Oro. Ésta sirve como una introducción del código propio del montaje y como captación de atención al público.

La segunda escena que conforma este gran montaje musical se trata de *Cervantes y la musa*. En esta escena se repasan los momentos clave imprescindibles y significativos de su vida, tanto literaria como personal. Además, la musa funciona como personaje atemporal, es decir, un nexo entre el siglo Barroco y el presente: «nos permitimos diversos anacronismos con la justificación de que la musa es atemporal y puede, por tanto, hacer referencias al S.XXI y hacer partícipe al propio autor del irónico destino que espera su literatura» (*Cuaderno didáctico*. 2016: 20).

Por ejemplo, una de las frases que le dice la musa a Cervantes en esta escena es: «*Lucirás en el salón de cada casa española / más toda la población pondrá la televisión o encenderá la consola*» o «*todos te leerán a medias / si es que hay alguien que te lea / que no sea en Wikipedia*» (*Cervantina*. Ron Lalá. 2016: 14’).

Dicha utilización de los anacronismos es un recurso recurrente que veremos durante todo el espectáculo musical, Álvaro Tato la justifica de la siguiente manera:

Nosotros lo hacemos para que el público se relaje, porque el teatro es el arte del presente; si olvidas eso a veces puedes perder al espectador y el espectáculo te puede quedar arqueológico (...) En suma, para nosotros los anacronismos son una pequeña liberación de energía, un *cable a tierra*, un cable a la realidad actual e intentamos que sean siempre estructurales, que no sean gratuitos, que aparezcan por algo. (*Cuaderno pedagógico «Cervantina»*. 2016: 54).

Por tanto, en la utilización de estos anacronismos reside uno de los trucos infalibles de sus originales adaptaciones de los clásicos, llevarlos de vez en cuando al mundo contemporáneo, pero sin perder el verso y la esencia clásica.

⁴¹ Se trata de una pequeña canción introductoria protagonizada por varios personajes femeninos de las obras de Cervantes.

La siguiente escena es *El viejo celoso extremeño*. La compañía fusiona la novela ejemplar *El celoso extremeño* (1613) y el cómico entremés *El viejo celoso* (1615), por tanto, es una pieza teatral completamente nueva. Aprovechan, pues, para acercar los textos de Cervantes convirtiéndolos en una crítica al lenguaje sexista y a lo políticamente correcto. Esto lo consiguen a través del abismo existente entre las dos protagonistas femeninas de la novela y del entremés. Al combinar humor con crítica social, la graduada Aroa Algaba Granero habla en su estudio de *humor erótico*:

Se mezcla el discurso sexual con el culinario, asociando un pastel con el miembro masculino. Así, se juega con términos como bueno, duro, relleno, etc., marcando a la vez todas las carencias del viejo impotente:

LEONORA, CRIADAS (*Cantan.*)

Para que esté más bueno

hay que ponerlo duro,

meterle un buen relleno

de chocolate puro [43]

De este modo no solo se plantea una escena que despierta la risa, sino que se critica también la represión sexual de la mujer y su reclusión en el espacio de la cocina, que se le ha asignado socialmente a lo largo de la historia (2018: 5).

Ron Lalá consigue un compendio de crítica, humor y música en esta excelente escena, pues los intérpretes logran no ser soeces a la par que demasiado evidentes, juegan con la sutilidad y con la música. Así lo define la compañía en la Guía Didáctica: «Para nosotros, contraponer escenas, frases y situaciones de la novel y el entremés nos permitía construir una pieza poliédrica, entre grotesca y taciturna, sobre los celos, el deseo, el poder y la culpa en el marco de aquella sociedad.» (2016:21).

La siguiente escena se trata de *La Gitanilla*⁴² (1613). La compañía aprovecha esta novela ejemplar para lanzar un alegato cervantino al libre albedrío convirtiendo a la gitana en una mujer libre e independiente. En esta escena debemos destacar el monólogo de Preciosa –que al final descubrimos que es Constanza, la hija del Corregidor robada cuando era bebé⁴³– en defensa de la libertad como modo de vida: «*mi*

⁴² La gitanilla es una novela corta de Miguel de Cervantes que abre su colección de relatos breves Novelas ejemplares.

⁴³ En esta novela ejemplar, Cervantes utiliza el conocido recurso de la anagnórisis, por el que su protagonista, “Preciosa, la gitanilla”, es reconocida en el desenlace como de origen noble.

alma es libre / y nació libre / y ha de ser libre en tanto que yo quisiere / según la ley de mi propia voluntad» (Cervantina. 2016: 41'). Es un monólogo de lo más emocionante, pues a las palabras de Preciosa les acompaña de fondo un tango flamenco al que acaba uniéndose ella también.

También es cierto, tal y como dice la compañía, que han tenido que «prescindir de bellos pasajes de esta preciosa obra maestra para centrarnos en la trama principal» (*Cuaderno pedagógico*. 2016:22). No obstante, consiguen reivindicar la figura de la mujer gitana otorgándole a ella ese monólogo⁴⁴ y dándole a la escena el toque contemporáneo que les caracteriza y que hace que conectemos con la novela ejemplar.

La siguiente escena está basada en el entremés *El hospital de los podridos* atribuido a Cervantes. Ron Lalá justifica su elección así: «elegimos este entremés para establecer un contacto directo con el público a modo de mojiganga (procesión festiva) la ruptura de la *cuarta pared* que hace vivir el suceso teatral aquí y ahora.» (2016:22). Por tanto, en esta escena los doctores disparatados se mezclan entre el ayer y el hoy en diversas referencias clásicas y contemporáneas.

Además, establecen un contacto directo y especial con el público gracias a la abolición de la cuarta pared, pues los «pacientes» son personas del público a las que auscultan para conocer de qué están «podridos». Aroa Algaba etiqueta este tipo de humor como «lo disparatado» y apunta en su estudio lo siguiente:

Ron Lalá destaca los diálogos más extravagantes de este entremés, en los que las causas de la pudrición, del hastío, se presentan como irracionales. Por cuestión de tiempo, se suprimen algunos y se les concede mucho más dinamismo escénico a los que aparecen, planteándolos como el paso por una ininterrumpida camilla de extraños pacientes sometidos a interrogatorio. Además, se promueve el juego con el espectador, primero explicándole en qué consiste la podredumbre y finalmente pidiendo su participación activa. (2018:4)

La siguiente escena se trata de otra de las escenas breves de las novelas ejemplares de Cervantes: *Rinconete y Cortadillo* (1613). Es una historia de pícaros o ladrones. La compañía la convierte en una pieza metateatral a partir de la conversación que Cortadillo mantiene con Rinconete sobre la importancia de la literatura y la cultura para la educación y la libertad. Así lo explica la compañía:

⁴⁴ En la novela original de Cervantes el parlamento en favor de la libertad lo pronuncia el gitano viejo.

Quisimos plasmar ese recurrente dueto marginal en dos personajes, Rinconete y Cortadillo, que al final de la pieza se proponen transformarse en otros personajes y encarnar diferentes realidades del universo literario de Cervantes, permitiéndonos, aunque sea de pasada, algunas de las cumbres de su obra. De ahí que Cortadillo descubra que son víctimas del virus de la cervantina. (2016:23)

Una vez más, analizando el tratamiento del humor, Aroa Algaba lo califica de «picaresco»:

Se incide en el robo, la mentira y toda clase de engaño, en relación con la corriente picaresca del Siglo de Oro. En la obra teatral se desarrolla como una secuencia muy vivaz, en la que las apuestas del arriero y las tretas verbales de Rinconete conducen a que el primero pierda progresivamente todas sus pertenencias, provocando la risa del espectador por su ingenuidad repetida. La situación se observa exagerada hasta el punto de perder la cola del burro gracias a la intervención de Cortadillo y su rápido movimiento de manos (2018:4-5).

Es una escena de lo más trepidante, lo cual da pie a la siguiente escena: *Citas cervantinas*. Ésta se trata de una pieza de calma después del alboroto. Así, varios personajes del universo cervantino se concentran en el proscenio del escenario previsto solo de su voz. La compañía la califica de «antiescena», pues los actores se encuentran cara a cara con el público y recitan diversos pasajes que, según Ron Lalá: «formaron parte de nuestra primera selección de textos y al final no entraron en el espectáculo» (2016:23). Algunos de estos textos pertenecen a citas de personajes como *El licenciado de Vidriera*⁴⁵, o la pastora Marcela de *Don Quijote de la Mancha*, la cual defiende la libertad de la mujer. La compañía aprovecha este momento para darse un respiro y dar un respiro al público, después de una sucesión de escenas y canciones a ritmo frenético. La intención de esta pieza serena es, según Ron Lalá: «Escuchar a Cervantes desde el hoy, el aquí y el ahora, y comprobar hasta qué punto se trata de un autor adelantado a su tiempo en sus temas, planteamientos y personajes» (2016:24).

Ron Lalá demuestra un manejo de los tiempos magnífico, al saber incluir esta pieza justo donde tiene que ir, donde el público tiene ganas de paz, donde se le ha ofrecido tanta jugra que agradece escuchar, donde ya está más que acostumbrado al verso y esos textos los entiende como si fuera lenguaje coloquial. Ahí es cuando te enganchan a Cervantes. Esta pieza al principio de la obra no habría funcionado igual, pero en este momento encaja de maravilla.

⁴⁵ *El licenciado Vidriera* es una de las obras que componen las Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes Saavedra, la cual fue publicada originalmente en 1613.

Como última escena, tenemos el *Viaje del Parnaso*⁴⁶. En esta escena reaparece Cervantes en forma de fantasma con su partida a la eternidad. El viaje llega al final, pero permanece y continúa en cada espectador de Cervantes. Esa es la idea de esta última pieza:

Prescindimos del propósito cervantino de realizar un panorama de la pléyade de escritores de su tiempo, pero quisimos conservar su condición de emocionada despedida, de reflexión artística y vital y de incendiada conciencia sobre su país, su propia vida y su obra (*Cuaderno pedagógico*: 2016:24).

Para terminar, Ron Lalá utiliza el *Fin de fiesta* semejante a los del Siglo de Oro, para no perder la esencia clásica. Así, como veíamos *En un lugar del Quijote*, aprovechan la canción del final para dirigirse al público rompiendo de nuevo la cuarta pared para contarles que: «*No hay vacuna ni aspirina que cure la cervantina*» (*Cervantina*. 2016: 129'). Con esta última canción animan a los espectadores a que lean o sigan leyendo a Cervantes: «*todo el mundo lee a Cervantes para pensar por sí mismo*» (*Cervantina*. 2016: 130'), pues si algo ha conseguido la compañía es demostrar con creces que los clásicos y, en especial, Cervantes, no es casoso, no pasa el tiempo en textos semejantes, están de rabiosa actualidad. En palabras de Álvaro Tato, en la entrevista⁴⁷ de *Atención Obras* para TVE:

Existe el público que se cree que es reacio. Hay mucha gente que piensa que lo clásico es aburrido o casoso o polvoriento, o que hay mirarlo de abajo a arriba. Yo creo en lo contrario, creo que a los clásicos hay que tenerle respeto, pero nunca reverencia y demostrarle al público que sí que le gusta. Es muy raro que no te guste, porque te está hablando de tus pasiones, de tu propia vida. Te está interpelando, te está hablando a ti como persona. Está convirtiendo a un consumidor en un ciudadano (*Atención Obras*: 2016).

En esencia, *Cervantina* hace conectar al público con aquello que no conoce de Cervantes a ritmo de música, transiciones y una combinación de verso original y cervantino formidable.

3.4. Puesta en escena

⁴⁶ *Viaje del Parnaso* es una obra narrativa en verso de Miguel de Cervantes publicada el año 1614 escrita en tercetos que cuenta el viaje al monte Parnaso de Cervantes y los mejores poetas españoles para librar una batalla alegórica contra los malos poetas.

⁴⁷ ⁴⁷ Esta cita está sacada de la entrevista que hizo el actor para *Atención obras*, emitido en TVE y presentado por Cayetana Guillén Cuervo. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/atencion-obras/obras-entrevista/3775239/>

«Yo creo que no sería *Ronladero* quién se tomara en serio a sí mismo»

Álvaro Tato (*Atención Obras*:2016)

Tras ver dos formas de adaptación y algunos de los recursos más utilizados de Ron Lalá tanto en la escena, como en la dramaturgia y el texto, hablaremos brevemente de la puesta en escena. Por tanto, en este caso, nos ceñiremos a elementos como la escenografía, el vestuario o la iluminación. Pues estos también forman una gran parte de este novedoso proyecto que ha revolucionado el teatro clásico por completo a pesar de no ser tan visible como la dramaturgia, la palabra, la actuación o la música.

Citando a Beatriz López, la cual hizo un estudio riguroso sobre la puesta en escena de la compañía: *Ron Lalá: Los Nuevos Clásicos Del Teatro Actual* (2016):

En la puesta en escena es donde la identidad de Ron Lalá adquiere sentido completo puesto que a su excelente tratamiento de la palabra se suman el humor –cuya génesis se encuentra en el texto–, y la música en directo que juntos en una escenografía entendida siempre al servicio del hecho dramático conforman su particular dramaturgia que concibe el teatro como fiesta. Por esta razón, la representación dramática de todos y cada uno de los montajes de Ron Lalá se caracteriza por la mezcla de varios elementos que, en su justa y rigurosa medida, componen una fórmula compuesta por un vestuario metonímico, una iluminación contrastiva y transitoria y una utilización y transformación del espacio absolutas, cuyo virtuoso resultado subyace en la dificultad de ser sólo cinco actores (2016: 52).

Así pues, empezaremos por el vestuario, cuya directora ha sido, en *Cervantina* y *En un lugar del Quijote*, Tatiana de Sarabia⁴⁸.

En ambos montajes y, en general, la línea de Ron Lalá no es seguir un vestuario clásico como tal, pero tampoco vestir el espectáculo y a los actores con ropa completamente contemporánea. Es verdad que parece más del Siglo de Oro que de la época actual. No obstante, consiguen darle el toque contemporáneo que necesita para que pueda estar en consonancia con los anacronismos y las salidas contemporáneas del texto. En palabras de Tatiana: «no somos fieles a la época, pero tampoco lo traemos a la época actual» (*Cuaderno pedagógico*. 2016: 60).

El vestuario que sigue la compañía es un vestuario más bien neutro, pues debemos tener en cuenta que los actores son cinco, pero los personajes son más, por lo que sería imposible crear un vestuario que no fuera flexible: «la consigna es que fuera cómodo, que el vestuario no fuera un límite para lo que inventasen. Tenía que ser neutro

⁴⁸ Tatiana de Sarabia ganó el Premio Ceres 2014 al Mejor Vestuario Teatral del año por *En un lugar del Quijote*.

también para que cualquier cosa que les pusieras encima desenfocara esa base y el espectador se quedase con la parte que le transformaba» (*Cuaderno pedagógico*. 2016: 60).

Por tanto, el concepto del vestuario de los personajes es la síntesis, partiendo de una base, generalmente negra, se van conformando personajes a través de elementos perfectamente diseñados para que, junto con la imaginación del espectador –elemento clave del vestuario y de la escenografía– veas al personaje completo. En palabras de Tatiana:

El reto es, sobre una base que se va transformando, definir con una sola pieza de vestuario cada personaje. Esto ayuda a que tres de los cinco actores puedan transformarse en quince personajes diferentes, casi siempre a la vista de público y a ritmo *ronlaleramente* trepidante (*Guía Didáctica En un lugar del Quijote*. 2013: 24).

La elección del vestuario es algo clave en una representación teatral, pues tiene que ser coherente con lo que se está contando y proponiendo. En el caso de Ron Lalá, a mi parecer, es un acierto el vestuario neutro, pero a la misma vez con aromas del Siglo de Oro que utilizan, pues eso es la esencia de la compañía: una compañía de teatro clásico, pero con tintes contemporáneos. Tal y como explica Sarabia en el documental: *Cómo se hizo en un lugar del Quijote*:

El vestuario está contando una historia, está ayudando a contar una historia. No va separado del resto. Y además cuando ellos manejan un elemento, este se convierte en otro personaje. Contamos con la imaginación del espectador para que complete, y siempre completa. (2013. 52')

Así, el acierto con el vestuario es total, pues esa plasticidad hace que prácticamente los cambios sucedan en el escenario, que todo esté fuera ya, que de un momento a otro una chaqueta sea una capa y un sombrero se convierta en un bolso. Es una idea más bien minimalista, pero sin desmerecer el trabajo. Como dice Yayo Cáceres en el *Cuaderno pedagógico*: «Trabajamos precisamente en este sentido: con una gran cruz en el cuello no hace falta más, no necesitas una sotana y veintisiete botones; con un carro de agua, que es el Guadalquivir y una Giralda en la cabeza estás haciendo lo mismo; te imaginas el resto.» (2016: 48).

En consecuencia, pasaremos a comentar la escenografía, es decir, la transformación del espacio escénico. En este caso, fueron dos profesionales diferentes los que se encargaron de esta cuestión. En la obra *En un lugar del Quijote* fue Curt

Allen Wilmer ⁴⁹ el que cumplió esta función. Sin embargo, en *Cervantina* la escenografía fue de la mano de Carolina González⁵⁰. Ambos hicieron un trabajo escenográfico excepcional.

La escenografía de la que se sirve la compañía se convierte en un espacio transformable y movable. Prescinde totalmente de una escenografía grandilocuente, con grandes ríos o grandes casas. Con el espacio escénico pasa como con el vestuario: tiende a ser, no tanto minimalista, como práctico y, sobre todo, a jugar con la imaginación del espectador. Es, por tanto, espacio simbólico y conceptual, para que así el espectador o espectadora «ponga lo que falta». Según Yayo Cáceres: «. Ese es el punto de partida, hay que ser simbólico y el manejo del símbolo es primordial. Creo en el símbolo como medio de comunicación.» (*Cuaderno Pedagógico*. 2016:47)

A pesar de la similitud de las escenografías en ambos espectáculos, sobre todo en el concepto de «simbolismo», hay algunas diferencias:

Por un lado, *En un lugar del Quijote* (2013) la escenografía se describe, en palabras del propio Curt Allen Wilmer de la siguiente manera:

El lenguaje escénico es sencillo y sugerente. Bien sea una biblioteca, un libro, el cerebro lleno de historias leídas de don Quijote o de historias por crear de Cervantes, el espacio se articula a través de montones de libros, esparcidos a ambos lados del escenario. En el suelo, un tapiz vivo formado por cientos de manuscritos desechados y arrugados mientras el Quijote va cobrando vida en el centro del espacio, como si de un pergamino vacío se tratase a la espera del texto. Con estos pocos elementos se estructuran los diferentes espacios y atmósferas, apoyados por la luz. Un “ventilfoco” aparece como guiño al “baciuelmo” y a todo el conjunto escenográfico, donde cada elemento se transforma a través del uso de los personajes en otros elementos perspectivistas. No es necesario mucho más, los actores serán los que consigan regarlo todo de poesía y humor. Dejémoslos llevar al igual que el ingenioso hidalgo caballero, sin pensar que hay una sola forma verdadera. (*Guía Didáctica En un lugar del Quijote*. 2013:36).

Como podemos observar, la línea a seguir es la misma, es un «dejarse llevar» constante para el público. La forma de comunicar es tan buena y está tan claro lo que quieren contar y transmitir, que se pueden tomar la licencia y, de hecho, se agradece, de no adornarlo con grandes y caras escenografías.

En cuanto a *Cervantina* (2016), Carolina González apunta lo siguiente en el *Cuaderno Didáctico*:

⁴⁹Curt Allen Wilmer es licenciado en Escenografía y Vestuario por la Academia de Bellas Artes de Múnich

⁵⁰ Carolina González es Licenciada en Escenografía por la RESAD de Madrid y Diplomada en Artes y Oficios (Interiorismo) por la Escuela de Artes Decorativas.

En la primera reunión, Yayo me planteó comenzar a trabajar el espacio de *Cervantina* desde lo aéreo, desde un lugar en qué los elementos de atrezzo y el vestuario quedaran suspendidos, flotando en el espacio. En el transcurso de los ensayos, este espacio ha ido evolucionando hacia un término entre lo aéreo y lo terrenal. Esta diferencia nos hace viajar desde el mundo poético de Cervantes, hacia las mundanas aventuras de los personajes, en una alternancia hilada por la música y la luz. (*Cuaderno Pedagógico*. 2016:58)

En este montaje, pues, todo debe ser más transformable y movable que en el anterior, debido a que se trata de una sucesión de sketches completamente diferentes entre sí. Además, el hecho de que todo parta de una neutralidad y, a partir de ahí, se vaya mudando, le da dinamismo al clásico, pues se gana muchísimo tiempo y ritmo que podría perderse en un fundido en negro, o en un cambio de escenografía grande.

A propósito del espacio escénico, es menester destacar el espacio sonoro. Pues Ron Lalá no sería Ron Lalá sin su sello inconfundible: La música original y en directo. El material musical está compuesto y arreglado de forma íntegra por Yayo Cáceres, Juan Cañas, Daniel Rovalher y Miguel Magdalena. Sin embargo, el que está al frente de la dirección musical de la compañía es Miguel Magdalena. Él define este espacio sonoro de la siguiente manera:

La música forma parte del ADN de Ron Lalá desde sus comienzos. No puede entenderse el trabajo de esta compañía sin la música en directo. La música en nuestros espectáculos es como si fuera una parte de la estructura ósea de lo que ocurre en el escenario. Es, a veces, incidental, a veces diegética, otras meramente informativa. Desde la música creamos un espacio, o hacemos que un sentimiento sea sonoro. A veces, incluso, tratamos de que sea poética; es decir, que sugiera, que evoque (...) Es, al fin y al cabo, un elemento más del lenguaje ronlalerero que pone toda su especificidad y fuerza expresiva al servicio de lo que Ron Lalá quiere «contar» en este caso, a través de la obra de Cervantes (*Cuaderno Pedagógico: Cervantina*. 2016:68).

No hay forma de explicar mejor lo que supone la música en estos espectáculos. Está completamente integrada en el texto. No resulta chocante, sino que sigue de una forma impecable el hilo de la trama o de lo que se está contando. La música en Ron Lalá es una parte imprescindible del lenguaje dramático. Por último, otra cuestión a tener en cuenta es, la que plantea Beatriz López en su estudio sobre la compañía:

Por otro lado, resulta muy importante la no utilización de música de época en sus espectáculos clásicos. De acuerdo a su forma de entender el espacio sonoro, la posibilidad de incluir música de época supondría otorgar un tratamiento realista al montaje. Sin embargo, de nuevo su objetivo es emplear el recurso metonímico de los timbres, las evocaciones. (2018:60)

Para finalizar, hablaremos de la iluminación. En ambas representaciones ha estado al mando de la misma Miguel Ángel Camacho⁵¹. Es el elemento que mejor recrea la magia escénica, pues reviste el espacio de belleza. Tal y como dice el mismo Camacho en la utilización de luces para el espectáculo *En un lugar del Quijote*:

Presta atención porque es un elemento esencial en la obra: además de la de crear ambientes, texturas y colores, la luz tiene una función discursiva: la de marcar el tránsito de don Quijote, tanto el físico (los múltiples caminos) como el personal (sus vivencias, su viaje hacia lo imposible, hacia los límites de su conciencia), o como el literario (los haces de luz móviles que representan simbólicamente los libros o la ilusión novelesca que se apodera del personaje, las letras que se escapan de sus hojas y caen al mundo del propio personaje creado). En este sentido, los colores y el movimiento o incluso la ruptura violenta en ocasiones de la luz significan la lucha de contrarios: la realidad soñada y el despertar. (*Guía Didáctica En un lugar del Quijote*. 2013:34).

Parece mentira que una simple luz pueda marcar algo de una manera tan crucial, pero lo hace y lo consigue. En este espectáculo hay un juego de luces sensacional sin el cual la obra no sería la misma. Por eso es menester destacar este trabajo que, generalmente, está a la sombra.

En Ron Lalá suelen hacer un trabajo de luces y sombras, como cuenta Camacho: «En *Cervantina* decidimos que lo importante era la luz/sombra, como siempre, y buscar con la sombra lo que producía la sombra con la vela en el personaje-actor de la época, y eso es lo que llegamos a configurar» (*Cuaderno Pedagógico: Cervantina*. 2016:64).

El trabajo de luces es un asunto que debe coordinarse con la escenografía, pues ésta le condiciona a la hora de determinar los espacios. La luz, a pesar de no parecerlo, también crea espacios. En *Cómo se hizo 'En un lugar del Quijote'* Camacho apunta: «El Quijote es un azar y como tal, crea caminos de luz, que siempre van hacia su infinito» (2016. 54').

Por tanto, gracias a este breve recorrido por las «artes de detrás», hemos podido observar cuán necesarios son todos los elementos que conforman una obra de teatro. No son solo los actores o el director, es todo el trabajo que hay detrás. Estos tres elementos solo plasman uno de los tantos trabajos de «entre cajas» necesarios para un espectáculo como los de Ron Lalá.

⁵¹ Miguel Ángel Camacho es Vocal de la Junta Directiva de la Academia de las Artes Escénicas de España y Socio fundador de la entidad en 2014.

Así, uno de los elementos inconfundibles de Ron Lalá es esa mirada moderna hacia los clásicos, una mirada moderna a la cual tienen que acompañar, y lo hace, sin lugar a dudas, el vestuario, la puesta en escena y la iluminación.

4. Conclusiones

Como conclusión, hemos de recalcar todo el recorrido histórico que hemos hecho hasta llegar a adaptaciones como las de Ron Lalá. Recordemos que, antes de los ochenta, la representación del teatro clásico estaba obsoleta y que, gracias a instituciones como la Compañía Nacional de Teatro Clásico y, posteriormente, a compañías como Ron Lalá, los clásicos han resurgido de sus cenizas para quedarse. Y no solo para quedarse, sino para formar parte de nosotros y de nuestra sociedad.

Gracias a esta renovación del teatro clásico, los jóvenes nos acercamos a esos autores que en el colegio nos enseñan como «antiguos». Además, nos damos cuenta de que no hay tanta diferencia entre un clásico y nosotros, que compartimos sentimientos, aventuras, pareceres. Es decir, a pesar de los siglos, no estamos tan lejos.

El trabajo de Ron Lalá ha sido fundamental en este proceso. Gracias a su apuesta por mirar a los clásicos desde la época actual, por cantarlos, por mantener el verso y conseguir que no se haga pesado, por el dinamismo, por el tratamiento de la puesta en escena, minimalista, sin recargar, porque para sentir no hacen falta escenarios grandilocuentes, solo hace falta saber comunicar, transmitir. Ron Lalá tiene todos los elementos para conseguir que los clásicos penetren en nuestros hogares y en nuestras mentes. Han conseguido marcar la línea dramática de cómo darle la vuelta a un clásico, «con respeto, pero sin reverencia».

Gracias a este estudio me he acercado más al teatro y a los clásicos, he conseguido mirarlo a los ojos, como dice Álvaro Tato.

Me gustaría finalizar con una cita de Yayo Cáceres, con la que me siento muy identificada y en la que, creo, que destaca algo importante y que es menester recordar antes de finalizar el estudio:

Quiero reivindicar el arte como algo que nos hace mejores. El arte y la educación son las dos alas que tienes para volar sobre tu propia vida. Es fundamental no bajar los brazos y seguir volando. No se puede vivir sin arte. La realidad está para saltar sobre ella y para transformarla, para eso existe. La cultura nos tiene que servir no para confirmar lo que sabemos, sino para desafiar lo que sabemos (*Cuaderno Pedagógico: Cervantina*. 2016:48).

5. Bibliografía

- Abbas, K. M. (2010). La renovación del teatro español en el último tercio del siglo XX. *Espiral. Cuadernos del Profesorado* [en línea], 3(6), 15-31. Disponible en: <http://www.cepcuevasolula.es/espiral>.
- Marsillach, Adolfo (1998): *Tan lejos, tan cerca: mi vida*. Tusquets editores. Barcelona.
- Algaba Granero, Aroa (2018): *Cervantina (2016), de Ron Lalá: una puesta en escena desde el humor y la música*. Universidad de Salamanca
- Alonso Pérez, Matilde y Furio Blasco, Elies (2007): “La transformación cultural en la España contemporánea La cultura, la industria cultural y la industria de la lengua”. Disponible en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01226123/document>
- Arana Caballero, Rocío: “*En un lugar del Quijote* o cómo trasvasar al teatro/performance una novela canónica” *Especial conmemorativo por el IV centenario de la segunda parte del Quijote*. 2015. Universidad Internacional de la Rioja.
- Bujalance, Pablo: “A la pata de un jumento” *Málaga hoy*. 2021. Málaga. Disponible en: https://www.malahoy.es/ocio/andanzas-entremeses-juan-rana-pata-jumento_0_1571844988.html
- 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-yocho-entremeses-nuevos-nunca-representados--0/html/ff32b9ea-82b1-11dfacc7-002185ce6064_5.html#I_5
- Contestación de D. Ridruejo, en Antonio Beneyto, *Censura y política en los escritores españoles*, Euros, Barcelona, 1975, pág.124.
- Compañía Nacional de Teatro Clásico. Página web oficial: <http://teatroclasico.mcu.es/>

- David Ruiz, *Cómo se hizo “En un lugar del Quijote”*, documental, 2013.
- De Paco, Mariano: “El Teatro Español en la Transición: ¿Una Generación Olvidada?”, en *Anales de Literatura Española*, núm. 17, 2004. Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7264/1/ALE_17_08.pdf
- De Vega, Lope (2006), *Arte nuevo de hacer comedias*, edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Gredos.
- Doménech, Ricardo, “Lecturas de los clásicos”, *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, nº 4, 2000.
- Fernández Ferreiro, María: “Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español” *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nº. 12, diciembre de 2015 Págs. 263-269.
- Gutman, Laura: “Habilitar el traje. Una reflexión sobre el vestuario teatral” *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, ISSN-e 1668-0227, Nº. 39, 2012, págs. 179-193.
- Hauser Frank; Reich, Russell (2003): *Notas de dirección: 130 lecciones desde la silla del director*. Ed. Alba. Barcelona.
- Huerta Calvo, Javier: “Algunas reflexiones sobre el teatro breve del Siglo de Oro y la Posmodernidad”, *Arbor CLXXVII*, 699-700 (Marzo-Abril 2004), 475-495 pp. Disponible en: <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/590/592>
- Huerta Calvo, Javier (2001): *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- Julieta García- Pomadera y Julieta Soria, *Guía didáctica “En un lugar del Quijote”*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013. Disponible en: http://ronlala.com/wp-content/uploads/2016/08/GUIA-DIDACTICA-WEB_En-un-lugar-del-Quijote.pdf
- López, Beatriz (2016): *Ron Lalá: Los nuevos clásicos del teatro actual*. Universidad de Valladolid.
- Marsillach, Adolfo (1998): *Tan lejos, tan cerca: mi vida*. Tusquets editores. Barcelona.

- Mascarell, Purificació (2014): *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*, Universitat de València.
- Osinaga, Machus: “Ron Lalá y su Cervantina” *Atención Obras*. 2016. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=H8U7SpZf2D4&ab_channel=TEATRO
- Pedraza Jiménez, Felipe: “Adolfo Marsillach ante el repertorio clásico” *Lecturas y signo*. 2006. Pp.333-347.
- Rodríguez Merchán, Eduardo: “Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: Estudio 1 de TVE”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*. Vol. 20, 2014.
- Ron Lalá. Página web oficial: <https://ronlala.com/>
- Ron Lalá; CNTC (2016): «*Cervantina*. Versiones y diversiones sobre textos de Cervantes», ed. INAEM/CNTC, *Colección Textos de Teatro Clásico* (Madrid).
- Santoyo, J. C., «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología», *Cuadernos de Teatro Clásico* 4 (1989), 95-112.
- Tato, Álvaro (2015) *Zarzas. Coplas flamencas reunidas*. Ed. Hiperión.
- Tato, Álvaro (2017) *Crimen y telón*. Ed. Antígona. Madrid.
- Tato, Álvaro [UNIR] (2017). *Openclass* «Traslaciones. Apuntes sobre la adaptación y la versión teatral». Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EQDKiAC7wHw&t=1360s>
- Tato, Álvaro: Página web oficial: <https://alvarotato.es/bio/>
- Urzáiz Tortajada, Héctor (2015), “En un lugar del verso: *el Quijote* de Ron Lalá”, *Don Galán*. Disponible en: https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=5_1&pag