

Andanzas y entremeses de Juan Rana: un ejemplo de teatro de colaboración actual.

Mayela Paramio Vidal
(IES Lancia, León)

“Esto es un Clásico, quien lo probó lo sabe.”
Álvaro Tato, *Todas hieren y una mata*.

1. Introducción

Si bien, *Andanzas y entremeses de Juan Rana* es la tercera colaboración de Ron Lalá con la CNTC tras *En un lugar del Quijote* y *Cervantina*, supone el mejor exponente de los principios que definen tanto a Álvaro Tato como a la compañía dirigida por Yayo Cáceres,¹ a ello se suma ser un perfecto ejemplo de teatro en colaboración. A través del juicio a Juan Rana por parte de la Inquisición, se retoman versos de Calderón de la Barca, Agustín Moreto, Jerónimo de Cáncer, Lope de Vega, Luis Belmonte Bermúdez, Luis Quiñones de Benavente, Antonio Solís y de otros textos anónimos.

2. El clásico en el texto y el arte de su puesta en escena

En el caso del tándem Yayo-Tato desde 2001, esta puesta en escena de reescrituras sucede sin que llegue a adivinarse dónde comienza una y acaba otra, dada su gran maestría al conferir perfecta unidad al resultado,² recuperando incluso *El triunfo de Juan Rana* de Calderón no representado desde la década de 1670 en la corte de Felipe IV. “La vieja cuestión de la pareja texto/representación vuelve a plantearse. [Y así] regresa el eterno debate sobre la fidelidad del director a la obra.” (Pavis 2015, 369)

3. Notas previas sobre cómo afronta Tato la versión de un clásico

El concepto clave del tratamiento de Tato con el Clásico es el diálogo y se establece:

- Un diálogo a varias voces, entre textos que se ensamblan y que serán mi objeto de estudio.
- Un diálogo entre Filología y Arte dramático: entre el texto y su puesta en escena.
- Un diálogo entre el tratamiento del Clásico y el espectador. Basado en las siguientes técnicas:
 - Uso de un narrador-director de escena, que se dirige directamente al público, para contextualizar la acción en el teatro “leído” en escena, en *El toreador* un actor retransmite apartes y didascalias mientras habrá teatro leído en los distintos entremeses de la *XI. Defensa*.
 - Canciones de los músicos y de los distintos personajes de la obra que comentan y complementan lo sucedido abriendo un coloquio con el público.
 - Cambios de escenografía a la vista, sin telón de boca, que refuerzan el pacto de cooperación con el espectador.
 - Pausas en la acción: para interpelar al público o cantar y que insertan tiempos de distensión bien ensamblados.

¹ “Ron Lalá”: Su nombre aúna la diversión de *ron* más el dadaísmo de lo irreverente: *lalá*, sellos de la compañía.

² Dando a cada César lo que le corresponde al identificar en su edición impresa cada texto con el autor y obra de los que se recoge.

- O el simbolismo del telón, los dos bajo-telones y el vestuario.

El resultado consigue quebrantar la cuarta pared al crear una emoción crítica al trastocar lo previsible y sorprender deliberadamente al público. Se concibe la puesta en escena no como ejecución del texto sino como su descubrimiento³ (Pavis 2015, 405), de ahí que puedan presentarse distintas puestas de una misma obra.

-Diálogo entre deleite y enseñanza del tópico del *prodesse et delectare*, el didactismo será principio *sine qua non* de Tato dirigido al prometedor público joven.

-Diálogo del Clásico con la actualidad que subraya el equilibrio entre la fidelidad al clásico y la fidelidad al presente del espectador (uso ronralero de anacronismos).

-Diálogo entre Lírica y Dramática, propio del teatro en verso con el consecuente resultado de ensamblaje de la reapropiación del verso que, si bien no era habitual para el público áureo, tampoco lo es para el actual, pero establece el mismo acuerdo de cooperación con el espectador que antaño.

Se sigue la invitación a jugar con la polimetría del *Arte nuevo* de modo. La polimetría es inherente a los entremeses de Juan Rana, con romance, silva pareada pero incluso encontramos el soneto en *Los dos Juan Ranas*. Tato añade las décimas en las partes de la *Suspensión del juicio* y en la *Defensa*; el informe por tanguillos, la milonga argentina y la copla en cuarteta de romance y en seguidilla.⁴ Además, la pelea entre el verdugo y el inquisidor está en redondillas (Tato nos explica: “porque las redondillas crujen, son chispeantes, perfectas, como bien decía Lope, para las confrontaciones, para la lucha, para que la acción avance.” Entrevista a Álvaro Tato), mientras en los monólogos predomina el romance.

-Diálogo entre lo popular y lo culto, realzando la tradición teatral de las folías como conjunto de piezas breves.

-Diálogo con el humor y la sorpresa.

-Y un difícil diálogo con las tijeras al versionar el Clásico en función de las redes de sentido o “nervaduras textuales” en Pavis (2005, 390) y el ritmo de su puesta.

Superado lo que Pavis denomina “efecto clásico”, es decir, “el efecto de intimidación”⁵ causado por su prestigio, hoy en día predomina un diálogo de tú a tú con ellos, clave en la mirada de Tato, que evita tanto la reverencia de un servilismo para con el original, como la superioridad de desfigurar al Clásico al mirarlo desde arriba.⁶

³ Vitez considera que “la puesta en escena es búsqueda: se parte hacia un descubrimiento”, (Vitez 1994, 196).

⁴ Tato comenta: “Lope invita a la libertad, a la ley de los metros y su adecuación a los personajes. Claro que es una guía, Lope transmite la escritura teatral que ya estaba antes en nuestra tradición con Gil Vicente, Juan del Enzina, Torres Naharro con rasgos polimétricos... *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope es la base”. (Entrevista, Anexo I).

⁵ Y proseguía: “y la virtud ‘integradora’ que les atribuían quienes los frecuentaban y respetaban.” (Pavis 2015, 292).

⁶ A mi pregunta sobre el riesgo de tomarse al Clásico para uso propio o ideológico de otras épocas que apuntaba Pavis: “[La] intimidación a la inversa nos crea la ilusión de que los clásicos están a nuestro nivel y que basta considerarlos nuestros contemporáneos para que lo sean.” (Pavis 2015, 292), Tato nos revela su secreto y distingue entre inmortal y contemporáneo: “Una de las claves de nuestra obsesión o, si quieres, uno de los cables por los que los funambulistas que nos dedicamos a dialogar con los clásicos es que

4. Análisis del ensamblaje en Tato

Los textos escogidos se decantan a través de la puesta en escena de tres líneas dramáticas:⁷ la dramaturgia de quién fue Juan Rana; las dramaturgias de los entremeses y la dramaturgia del humor y sus límites.

4.1. *la mirada escénica de un dramaturgo-versionador, actor y filólogo como Álvaro Tato en la selección y trenzado de textos*

La estructura de *Andanzas y entremeses* no está dividida en actos o jornadas sino en las distintas partes de las folias de la fiesta barroca y del juicio del tribunal del Santo Oficio. Así selecciona tanto entremeses de acción (de burla hacia Juan Rana) como de pasillo (como las alcaldadas) con loas, jácaras, mojigangas, baile y fines de fiesta.

La mayoría de los entremeses empiezan con una parodia del teatro más serio, con silva pareada, (...), luego va a un mundo más romanceado lleno de canciones. (...) Y suele terminar con música, canciones y baile. (Quintero 2020, 48)

4.2. *Estructura*

- I. SERMÓN (Versión cómica de la loa introductoria)
Juicio: Inquisidores y verdugo del Santo Oficio.
- II. INFORME (TANGUILLOS)
En 1617 se data la primera vez que Cosme Pérez sale a las tablas en una obra de Lope: *El desdén vengado* como recoge en su tesis doctoral Sáez Raposo (Sáez 2005, 23) y de la que se hace eco Tato.
- III. PRIMER TESTIGO: BERNARDA RAMÍREZ (La Napolitana)
- IV. *LOS DOS JUAN RANAS* (Pedro Calderón de la Barca).
María-Luisa Lobato en su edición crítica del *Teatro cómico breve* la recoge como atribuida a Calderón, mientras que Pallín la considera anónima.
- V. *LOS GALEOTES* (Jerónimo de Cáncer)
- VI. SEGUNDO TESTIGO: DIEGO VELÁZQUEZ
- VII. *EL RETRATO VIVO* (Agustín Moreto)
- VIII. SUSPENSIÓN DEL JUICIO (MOMENTO DE INFLEXIÓN)
- IX. *EL TOREADOR* (Pedro Calderón de la Barca, 1661)
- X. TERCER TESTIGO: CALDERÓN DE LA BARCA
- XI. DEFENSA
(Con fragmentos de *La noche de san Juan* y *La boda de Juan Rana* de Jerónimo de Cáncer; *El doctor Juan Rana*, *El ventero*, *Los muertos vivos*)

tenemos que caminar siempre al borde del abismo porque conlleva efectivamente un riesgo doble. Por un lado, el riesgo de servilismo que te haría mirar la obra clásica desde abajo, pero el riesgo contrario es todavía peor: es el riesgo de mirar a la obra clásica desde arriba, como Valle Inclán miraba a sus personajes en el esperpento, con suficiencia, estableciendo un salto injusto, que es al que te refieres, al pensar que porque los clásicos son eternos son contemporáneos y no, no son contemporáneos, son eternos que es muy diferente. [...] Entonces, esa tensión, ese equilibrio entre el respeto y el acercamiento, entre ese evitar la reverencia y evitar la falta de respeto; ese equilibrio es el gran desafío del dramaturgo que se dedica a hacer versiones de los clásicos. Y yo creo que mantener ese equilibrio requiere mucho esfuerzo, mucho estudio, requiere a veces mucho valor y a veces uno se puede equivocar, pero es un camino casi siempre fructífero y que suele dar lugar a obras interesantes, a puentes tendidos entre el presente y el pasado sin quebrar el pasado, sin utilizarlo y sin reverenciárselo. Creo que ese es el secreto de hacer versiones.” (Anexo I).

⁷ “A veces, poner en escena es simplemente agitar el frasco, revolver la suma de las materias, ideas, temas y sensaciones, en espera de que todo se decante y que se pueda ver a través de aquello que antes nos enturbiaba la vista y el espíritu. [...] [siempre y cuando] los ingredientes de la puesta en escena hayan sido cuidadosamente dosificados antes de la decantación.” (Pavis 2015, 350-51).

y *Al cabo de los bailes mil* de Luis Quiñones de Benavente; *Juan Rana poeta* de Antonio de Solís; *Los locos* (anónimo), muestran un compendio de oficios del Juan Rana).

XII. VEREDICTO

XIII. *EL TRIUNFO DE JUAN RANA* (Pedro Calderón de la Barca) / *EL INFIERNO*

(Anónimo)

XIV. DESENLACE

XV. FIN DE FIESTA

(Fragmento de *Mojiganga de las visiones de la muerte*, Pedro Calderón de la Barca)

APÉNDICE. MILONGA DE LA RISA

Seguiré el orden de la trabazón que convierte a esta obra en ejemplo de teatro áureo de colaboración en diacronía temporal.

I. Sermón: El proceso.

Sacrifico los datos de una escenografía metonímica, polivalente y funcional que recuerda el tablado teatral y de retablo de los cómicos que aquí se enjuician por extensión a la figura de Juan Rana. Sin embargo, una campana a la derecha de la tarima permitirá contextualizar el espacio eclesiástico y dirigir los tiempos de los testigos en el juicio como si de un cuadrilátero se tratara, convertida en perfecto instrumento de ensamblaje.

El Inquisidor plantea la estructura que permitirá el engarce de entremeses en la obra y encarna el enfrentamiento radical a la risa que define como “fuerza infernal”; la asociación del cómico con Lucifer prosigue hasta nombrar al Verdugo como abogado defensor del encausado en claro alter-ego del autor, Álvaro Tato.

<p><i>yo mismo seré el fiscal; los pliegos nos darán nuevas de su vida y sus andanzas, los cargos serán las chanzas,</i></p>	<p>los entremeses las pruebas y vosotros el jurado que habrá de dictar sentencia de la culpa o inocencia</p>
--	--

(I. Sermón. Tato: 20, vv. 195-203).⁸

Retirado el velo que identifica al Verdugo (muestra de la ironía del vestuario ya que el clero encapuchado ocultará su rostro a diferencia del Verdugo), este irá dando detalles de la vida de Cosme Pérez / Juan Rana dentro y fuera de las tablas citando algunas de las fuentes: “Los poetas del país/ lo tienen siempre presente: / Moreto, Cáncer, Solís, / Quiñones de Benavente...” (I. Sermón. Tato: 17, vv. 137-140), hasta el gran Calderón sin que la lista sea exhaustiva por razones dramáticas. Como estas fuentes señalan, su aspecto causaba risa y así lo confiesa el Verdugo: “reí como condenado/ solo por verlo de pie” (I. Sermón. Tato: 17, vv. 182-183), e irá deshaciendo los argumentos del Inquisidor (hasta verse obligado a darle la razón, al final del juicio, al ser coaccionado con un posible pasado judío) basando su estrategia en la demencia. Ya desde el I. Sermón inicial en: “dar juicio a un hombre sin juicio / puede tornarse en perjuicio / para vos y el Santo Oficio” (I. Sermón en Tato, vv. 118-120), y hasta la XI. Defensa final que incluye el entremés anónimo de *Los locos* reiterando: “no es pecado la locura.” (XI. Defensa en Tato, v. 51).

⁸ Se citarán los versos de Tato siguiendo la edición de Ron Lalá en *Antígona* (Tato 2020). He preferido realizar su cómputo partiendo de cero en cada una de las partes de su estructura al no recogerse en la publicación.

II. Informe (en tanguillos): la identidad.

La copla de “¿Quién es Cosme Pérez / Juan Rana quién es?” (II. Informe. Tato: 22, vv. 1-2) subraya, desde un inicio, el tema clásico de la indagación de la propia existencia, ya en Edipo, y ahora subvertido en clave de comedia en esa identidad resbaladiza de Juan Rana o Cosme Pérez.⁹ Su nombre responde a Juan, por común¹⁰ y a Rana por la ambigüedad del anfibio. Sin embargo, nuestro protagonista en las dos primeras partes de *Andanzas* está presente *in absentia* y no aparecerá hasta el testimonio de Bernarda, su pareja en las tablas.

Del fenómeno Juan Rana, Pallín defiende que es “la única máscara estable y duradera de nuestro Teatro del Siglo de Oro” (Pallín 2008, 11), recuérdese que se define por su flema (“indolencia” en Madroñal), su simpleza y credulidad hasta el disparate de creerse pintado, muerto, doble o estatua y su facilidad para ganarse al público¹¹. El personaje de entremés, como señala Madroñal, “salta la barrera de la escena y llega a invadir la propia vida del actor” (2012, 31). Tanto que, en 1672, tres meses antes de morir, *El triunfo de Juan Rana* supone un: “verdadero homenaje en vida [por parte de Calderón a Cosme-Juan Rana] al disputarse su estatua el rey, las musas y la Fama. Y al morir también lo hará su máscara¹².”

Así “el fenómeno Juan Rana, plenamente barroco, está construido a base de teatro e intertextualidad” (Pallín, 2008: 28) tanto por un lado en su propia identidad, ya que, aunque el personaje de Juan Rana era anterior a Cosme Pérez, dada su maestría pasa a ser el nombre artístico de Cosme (así se nombra su amalgama: “Cosme Rana” en *El toreador* y en *El Infierno* o “Juan Pérez” en *Los muertos vivos* y en *El ventero*¹³), como por otro lado, en todos sus dobles en: *Los dos Juan Ranas*, *El retrato vivo*, su estatua en *El triunfo de Juan Rana* o su alma en *El Infierno*, juegos de identidad desde el humor del entremés frente a la gran comedia.¹⁴

En el *Informe* se ensamblan distintos fragmentos:

1º. Fragmento de su primera comedia: “Lo que ha de ser” de Lope donde encarna por vez primera al personaje Juan Rana.

2º. Fragmento del *Entremés de la maestra de gracias*, alcaldada de Luis Belmonte Bermúdez.

⁹ La subversión del ser y el parecer en el género breve supone la parodia de la búsqueda de la identidad de la tragedia griega y clásica. El carácter subversivo de Juan Rana se demuestra en su crítica de los estamentos sociales, que entroncará con nuestra actualidad e, incluso, como Pallín destaca, tras el episodio de su detención por “pecado nefando” en 1636, no sólo no se oculta la duda sobre su identidad sexual, sino que se acentúa en escena como reflejan sus *Bodas* con un intercambio de género entre los cónyuges y que aquí se recoge.

¹⁰ “Uno de los más frecuentes en castellano, y se designa con él a un hombre cualquiera (como en las narraciones folklóricas ocurre con los nombres de Juan el Oso o Juan Soldado), pero también porque la lengua popular se refiere con él a un hombre de escasa voluntad” [Pallín recalca su flema y Madroñal su indolencia] [...]. “Por otra parte, el sobrenombre Rana le viene por su aspecto físico, pero también porque designa a un animal que no es ni carne ni pescado y que protagoniza algunas fábulas en las que no sale demasiado bien parado.” (Madroñal 2012: 156).

¹¹ “Cuanto más disparatada es la situación más se incita al espectador a risa; pero también a compasión (...), está diseñado para caer bien a los espectadores.” (Pallín 2008, 25-26).

¹² “Podemos decir que la potencia de un gran actor consagró a Juan Rana, y su muerte lo enterró casi definitivamente.” (Pallín 2008, 21).

¹³ Donde se alude a “los Juan Ranas” como personaje-estereotipo (*El ventero*. Pallín, v. 166).

¹⁴ Incluso en *El golfo de las sirenas* de Calderón, Cosme interpreta al gracioso Alceo y sin embargo el resto de los personajes se refieren a él con el nombre de Juan Rana. En el entremés de figurón de *El toreador* y en boca de Bernarda se nombra Cosme Rana: “¡Ce! ¿Es don Cosme Rana?” (Lobato 1989, 159, v. 97 / Tato: 71, v. 63).

En ritmo en canon entre los inquisidores se llega al:

3º. Fragmento de la Crónica de la Villa y Corte de 1636 del pleito por *pecado nefando* y su buena relación con los soberanos.

4º. Fragmento del “Memorial de Juan Rana a nuestra señora la reina doña Mariana de Austria”, en la corte en 1649. Solicitud de ayuda económica por la que le será otorgada una pensión.

La música del zarambeque final (con el que se cierran varios entremeses de Juan Rana) retoma el estribillo inicial: “¿Quién es Cosme Pérez? / ¿Juan Rana quién es?” y sirve de bisagra para *Los dos Juan Ranas*, cuyos dos sonetos del inicio se cantan a compás de bolero y bajo luces multicolores de discoteca.

Los dos Juan Ranas (Calderón de la Barca)

Tomemos como ejemplo el desarrollo de este primer entremés, “estilema del cornudo y de la dama libre” (Quintero 2020, 49) donde prima como en todos ellos el respeto al original¹⁵. Las pequeñas modificaciones suponen actualizaciones de léxico o supresión de versos en aras de agilizar la obra y facilitar la comprensión al público actual: Dicen por *diz*, *aunque* por *bien*; *jarifo* se cambiará por *galán* en la jácara de *Los galeotes*; la total supresión de la interjección *ce*, hoy en desuso; el cambio en la nomenclatura de un personaje o la inserción de pronombres clarificadores (*yo* en *Los dos Juan Ranas*. Lobato. v. 262 / Tato, v. 144, sin alterar la métrica ya que el octosílabo se mantiene con doble sinalefa). En *El toreador*, hay un ligero cambio de la expresión referida al coche: “Le tengo en Verde” (*El toreador* Lobato, v. 84) por “pues lo tengo empeñado a un montepío” (Tato, 70, v. 56).

La supresión de algunos versos requiere preservar todo lo relevante, es decir, en muchas ocasiones se eliminan repeticiones, incisos o comentarios metalingüísticos que aluden al propio texto. Es el caso de la sorpresa metateatral de los sonetos iniciales de *Los dos Juan Ranas*, en los versos del 16 al 19: “Tal cual sospecho que un soneto he hecho / ¿Soneto en entremés? ¡Raro capricho!” (*Los dos Juan Ranas*. Lobato, vv. 16-17) o en los versos del 49 al 52. Por la misma razón, se suprimen los versos del 205 al 210.¹⁶ O en *Los muertos vivos* donde encontramos un claro alegato de la risa en la canción final, no recogido en la versión de Tato: “Ríanse de aqueste [entremés] por amor de Dios” (*Los muertos vivos*. Pallín, v. 262 y repetido en el v. 265).

O modificaciones en consonancia con la escena taurina y las frecuentes infidelidades de Bernarda donde los versos: “¿No me conoces, di? Ten miramiento, / que soy un toreador de cumplimiento” (*El toreador*, Lobato, vv. 199-200) se transforman en: “Ranas y toros son suegras y yernos:/ mira que también tengo rabo y cuernos” (Tato, vv. 118-119), incidiendo en el humor de la obra original.

Además, destaca un inteligente uso del aparte por Álvaro Tato que agiliza el texto dramático. Así se sincretiza en apartes aquello que resulta prolijo en el original: “Escuchemos, amigo; tu esperanza podrá tomar venganza” (*Los dos Juan Ranas*. Tato, vv. 41-42). O algún aparte propio de Tato con base en el original: “(... si se midiera en metros de cintura)”, *El toreador*, Tato, v. 60, sugerido a partir del: “Esto, quiébrame yo por la cintura.” (*El toreador*, Lobato, v. 64). En *El triunfo*, se suprimen algunos versos para agilizar y se añaden apartes en boca de Juan Rana: “Y yo a pan y agua/ desde hace

¹⁵ Tomaré como fuente la edición crítica de *Teatro cómico breve de Calderón* de María-Luisa Lobato (1989).

¹⁶ “¿Quién, con tales reveses, / te quiso hacer alhaja de entremeses?” (*Los dos Juan Ranas*. Lobato, vv. 205-206).

seis meses” (*El triunfo*, Tato, vv. 68-69) o “Pero nadie paga lo que se me debe” (*Idem*, vv. 77-78) e insiste “¡Y nadie recuerda/ mi cuenta corriente” (*Idem*, vv. 86-87) o “Y me deben dinero duques y reyes” (*Idem*, vv. 95-96) que aumentan la comicidad. Mención aparte merecerán las didascalias incorporadas por uno de los actores en *El toreador*.

Personajes

Se eliminan algunos por razones dramáticas: el personaje del Vejete sustituido por una voz en off acompañada de la luz que simula el interior de la casa; la Vieja-bruja a la que recurren por su hechizo en *Los dos Juan Ranas* (Lobato 1989: vv. 126-181); las mujeres 1ª. y 2ª. en *El toreador* o la asunción de personajes por los protagonistas, adquiriendo mayor fuerza. En *El triunfo de Juan Rana*, su alma en que, como burla, se transforma Manuela de Escamilla (personaje suprimido en la versión de Tato) vendrá representada por un volandero muñeco de tela. Las Ninfas, personajes en el original, se sintetizan ahora bajo el personaje colectivo: Todos.

La Fama, tan solo nombrada en el original de *El triunfo*, adquiere voz propia al ser personaje en la versión de Tato. Y se introducen versos de Tato en boca de la Musa¹⁷.

Pero mención aparte merecen los tres testigos, el Verdugo y el Inquisidor como elementos clave de ensamblaje. Los monólogos de los protagonistas se convierten en nudos o bisagras de la acción, dando paso a los distintos entremeses. Si el monólogo del Verdugo (vv. 129-160) describe el talento, mecenazgo por tercera y poetas que lo tuvieron presente en las tablas, a través del resto de monólogos se engarza la selección de entremeses.

Así, el monólogo de Bernarda enlaza *Los dos Juan Ranas*; el del personaje del Inquisidor introduce *Los galeotes* y *El toreador*; Velázquez, *El retrato vivo*; Calderón cuestiona “¿Por qué la risa es pecado?” (*X. Tercer testigo*. Tato, v. 159), nudo dramático central y Juan Rana protagoniza en la *Defensa* (Tato. XI. *Defensa*, vv. 222-275) el monólogo contra la censura cultural de antes y ahora. Lance que recogerá el Inquisidor en su soliloquio del *XIV. Desenlace* (Tato, vv. 17-56): “será total el control /porque nadie dirá nada.” (Tato. XI. *Defensa*, vv. 55-56). La canción de los Comediantes, aquí los mismos músicos, será el engranaje para engarzar *El triunfo de Juan Rana* que queda ligado al último entremés de *El infierno*.

Sintaxis dramática

En ocasiones hay versos de Tato que sirven de enlace recogiendo contenido no de un modo literal de su original. Por ejemplo, los versos siguientes: “¡Qué negra noche sin luna! / ¡Qué oscura noche cerrada!” son creación del propio Tato y, no obstante, la oscura noche se menciona más adelante en el v. 292 del original.

Y las canciones de Tato además de ser otra bisagra al estar relacionadas con lo acontecido y propicias a dar cabida a referencias actuales como la corrección ecologista en *El toreador*:

Aunque muera en escena
un toro bravo
ni la rana ni el toro
fue maltratado.
(Tato, vv. 146-149)

¹⁷ “Apolo manda buscarla/ porque la quiere poner/ en el patio de su casa/ con Aristófanes, Plauto/ y otros dioses de la gracia” (*El triunfo*, Tato, vv. 36-40).

Son además nexos o puntos de encuentro con el espíritu carnavalesco al cantar el propio Juan Rana al modo de las chirigotas de Cádiz.

Verdugo y testigos (bernarda, calderón y el giro de tuerca de velázquez) como eslabones del ensamblaje

Tanto el Verdugo como los tres testigos son claros alter-egos del dramaturgo-versionador y todo un acierto como engarces clave de la intertextualidad de la comedia de colaboración. Así nos irán dando nuevos ángulos de la vida y obra del enjuiciado, posicionándose a su favor.

El verdugo

Si toda la obra es un alegato del humor, de modo explícito se defiende a través de la lucha entre el Defensor y el claro antagonista del Inquisidor General con su enconado discurso: “Porque la risa es veneno/ para las sanas costumbres.” (*X. Tercer testigo*, v. 120). Argumento que más adelante el personaje de Calderón cuestiona en defensa de sus folias:

¿Por qué la risa es pecado?
¿Quién dijo: “reír no es bueno”
(*X. Tercer testigo*. Tato, vv. 159-160)

¿Qué Iglesia prohibió la risa.
quién dice que Dios es serio?
(*X. Tercer testigo*. Tato, vv. 163-164)

Y que explicita: “Tan solo dejarles quiero/ un elogio de la risa” (*X. Tercer testigo*. Tato, vv. 180-181) desarrollado en una versión libre de las conocidas décimas de *La vida es sueño*, para mayor intertextualidad:

¡Ay, cómico de mí, y ay, felice!
Apurar, serios, pretendo,
ya que os indignáis así,
qué delito cometí
contra vosotros riendo.
(*X. Tercer testigo*. Tato, vv. 191-195)

III. Primer testigo: Bernarda Ramírez, “La Napolitana”

El toque de campana señala el llamamiento del primer testigo. Su salida a escena es cómica por partida doble: por apresurada y a empujones y por su vestuario hiperbólico, recargado de lazos y pliegues a modo de telones y exagerar los atributos femeninos con bongos por pecho y postizos de cadera y posaderas.

Bernarda es un personaje fundamental ya que establece la diferencia entre teatro y realidad. Y en jarras, expondrá:

Señoría, / Nuestro amor era una farsa;
solo en loas, entremeses,
jácara y mojiganga
Juan rana era mi marido;
Cosme jamás me tocaba”.
(*III. Primer testigo*. Tato, vv. 39-44)

Aquí se entretajan juegos de palabras, equívocos con latinismos propios de Tato y acordes con el humor entremesil. Antes de marcharse, el recuerdo de Bernarda permite por vez primera la aparición de Cosme Pérez con atuendo de Juan Rana y ambos presentarán el siguiente entremés de *Los dos Juan Ranas* a ritmo de bolero con los sonetos del comienzo del original calderoniano: “Dicen que amor es pícaro soez”, en bisagra perfecta.

VI. Segundo testigo: Velázquez (innovación y acierto de Tato)

Pese a haber muerto con anterioridad al juicio de 1636, al toque de campana se presenta Velázquez como segundo testigo, luciendo chaqueta con la cruz de la Orden de Santiago a un lado de su pecho y su autorretrato de *Las meninas* al otro y portando rollos de lienzos bajo un brazo.

Los tres testigos aportan un escalón más para conocer al personaje, Velázquez justifica la escena de El retrato vivo, pero también da a conocer al Juan Rana/ Cosme Pérez más cortesano. Calderón de la Barca por ser el más cercano a él y rendirle homenaje en *El triunfo* y Bernarda por ser su compañera en las tablas.

Un rescate de la muerte, todo un guiño de Tato para contar con el apoyo de Velázquez, aludiendo a que el Santo Oficio se obedece incluso desde el más allá. Esto será sólo un pretexto de humor ya que se sabe a salvo: “Porque siendo un alma errante / no hay castigo que me importe” y por ello arremete contra los tiranos y la Inquisición.

Como pintor introduce *El retrato vivo* de Agustín Moreto y será el propio Velázquez quien reparta los papeles entre ellos para su dramatización. Aparece el retrato de Juan Rana: chaqueta abultada con cuello y a un lado, como parte del retrato, un capote rojo (para el posterior entremés de *El toreador*). El Inquisidor lee el pliego de la obra de 1657 y comienza el eslabón VII.

X. Tercer testigo: Calderón De La Barca

Supone a su vez el rescate de las folias de Calderón¹⁸ y del entremés como parodia de las grandes comedias, así: “El desafío de Juan Rana [...] es fundamentalmente una parodia de los dramas de honor, uno de los géneros con el que más frecuentemente se ha identificado lo calderoniano” (Pallín, 2008: 38).

Se constata en *El toreador*, en los siguientes versos eliminados pero cuya esencia se recoge en las canciones de Tato.

CABALLERO. ¿Y la honra, el honor? ¿Eso os escucho?
 RANA. Bien decís: el honor me aprieta mucho.
 (*El toreador*. Ed. Lobato, 1989: vv. 179-180)

O la parodia del comienzo de *La vida es sueño* en el entremés *El triunfo de Juan Rana*, de la que aquí se prescinde al primarse los tiempos de la representación:

Hipogrifo violento,
 mira que eres un mísero jumento,
 y no toca a tu estilo el desbocarte:
 ¡jo, burro!, no te empeñes en matarte.
 (*El triunfo de Juan Rana*. Ed. Lobato 1989: vv. 3-6)

¹⁸ Las palabras de Huerta Calvo sobre las folias en *Siglo de Oro, Siglo de ahora* son aquí de nuevo relevantes. *Folia* es una gran loa al teatro del Siglo de Oro, es decir, un prólogo con mucho de didáctico para un público cada vez más alejado de aquel mundo prodigioso” (Huerta 2012, 11).

El personaje de Calderón se alía con el cómico (Juan Rana) a través de la magia del teatro que confiere vida a los sueños. En versos de Tato:

pero siempre unidos ambos
por el teatro, ese espejo
donde el alma se combate
a sí misma cuerpo a cuerpo,
atavesamos el siglo
dándole vida a los sueños.
(Tato, vv. 109-114)

El planteamiento del teatro como espejo de la vida lo reitera Calderón: “siendo un espejo del alma/ con sus errores y aciertos.” (X. *Tercer testigo*. Tato, vv. 173-174).

Y en palabras de Tato:

El último monólogo, claro, no podía ser de otra manera es el del propio Juan Rana [con “¡Ay, qué caro está el morirse!”], acelerando la fórmula que hemos utilizado durante toda la obra en ese último número que reúne pequeños trocitos de varios entremeses de Juan Rana y dándole a él la posibilidad de defenderse en ese monólogo final del personaje, antes del último entremés que es *El triunfo de Juan Rana y El Infierno*. (Tato, Anexo I)

IV. Los dos Juan Ranas (Calderón)

Concluyen con la canción: “Quema, quema, ese es nuestro lema” y se suprime por necesidades dramáticas la intervención del Inquisidor, que Tato incluía en el texto de Ediciones Antígona. Será un golpe de tambor el que cause el temor a los Juan Ranas y a ritmo de tamboril y con la variante “rema, rema, ese es nuestro lema” se enlaza con la cadena de presos de *Los galeotes*.

V. *Los galeotes* (Jerónimo de Cáncer).¹⁹

Alcaldada breve de malentendidos cómicos y equívocos, entremés de pasillo con jaques y daifas que introduce la jácara de cante rufianesco con la subyacente crítica política y el consiguiente baile.

El personaje de Colindres del original, para evitar confusiones, pasa a ser Bernarda, siendo más plausible para el público. Así, Colindrilla pasa a Bernardilla. Esto evita que el quinto acto termine como Tato había planteado en principio con la transformación final de Colindres en Bernarda, una simplificación que resulta más eficaz para la dramaturgia.

La presencia del cargo político de alcalde permite insertar un anacronismo al extrapolar una crítica irónica al poder corrupto de los gobernantes que responde a nuestros días tanto en el discurso de Juan Rana como en el de Bernarda.

En cuanto al texto, se altera el orden que había dispuesto Tato en su texto sin eliminar ninguna de sus partes. Tras el soliloquio de Bernarda, entra el segundo testigo.

VII. *El retrato vivo* (Moreto)

¹⁹ Para aquellos entremeses que no se atribuyen a Calderón se seguirá la edición crítica de *Entremeses de Juan Rana* de Yolanda Pallín (2008).

Se han recortado las dos estrofas finales de la canción del original de Moreto. En una peana se introduce el retrato que es el propio Juan Rana simulando el retrato por el que se conoce a su máscara. La luz cambia por completo y con ella el espacio: dos luces cónicas que parten de dos focos cenitales, uno a cada lado del retrato, dibujan sendos círculos en los que se irán situando los personajes. La necesidad de doblar personajes de un elenco de cinco actores se resuelve a través de la voz o de un mínimo atrezo.²⁰

Debe mencionarse el anacronismo humorístico de Velázquez: “Parece un saldo de la Feria Arco” que no aparece en la edición impresa y sí en su representación, muestra de la flexibilidad ronralera de este arte vivo.

VIII: Suspensión del juicio (En soberbias décimas de Tato)

Nudo dramático que constata el momento de debilidad del carácter intransigente del Inquisidor General, tentado por la risa. Transición en este personaje que se refleja en el movimiento constante de un lado a otro del retrato de Juan Rana con su reclinatorio y que es clave en esta obra ya que supone un antes y un después. La *subversión* (en términos de Alter) en la dicotomía: tentación-pecado vs. placer está presente al leer el entremés de *El toreador*, así como en la flagelación relatada por el Inquisidor.

Se alternan los dos focos cenitales laterales con proyección circular a la vez que se alternan las décimas. Se cierra cada estrofa al persignarse ceremoniosamente y girar el reclinatorio a uno y otro lado del retrato. La luz suple la falta de telón de boca. Antes de cerrarse el acto en oscuro, el Inquisidor se topa con el pergamino de *El toreador*, eslabón para el entremés siguiente, quedando iluminado en escena solo el retrato junto a la tela roja que servirá de funcional capote.

IX. *El toreador* (Calderón).

Con una onírica puesta en escena, supone toda una verdadera fiesta de máscaras iniciática al sugerirse como sueño del Inquisidor.²¹ En palabras de Yolanda Pallín:

Un magnífico ejemplo de metateatralidad barroca [ya que] todos los asistentes a la representación [taurina] pasarían a formar parte de un doble espectáculo en el que ver y ser vistos. (Pallín 2008, 39)

Es un ejemplo de magistral puesta en escena del texto que recrea la burla de la que es diana Juan Rana, sirviendo de bisagra del espectáculo al contar en otro modo y marcando la duda barroca entre ficción y realidad en el Inquisidor “y entre su juicio moral y la poética del cómico” (Tato, Anexo I): “Señor mío, qué desgracia / me está gustando y me está haciendo gracia.”²² A continuación, sale de escena en busca de penitencia con un hierro candente en la entrepierna. El refuerzo de las luces y la música de magia aportan un espacio y tiempo oníricos, una escena de alucinación entre pompas de jabón, en la que se ralentizarán los movimientos y el habla de los personajes.

²⁰ No se plantea problema o confusión alguna ya que el acento afrancesado del Cortesano impone otra identidad y se establece un reparto de papeles que aclara toda duda. El personaje de la criada se configura con la gorguera a modo de cofia en la cabeza; ese gesto permite introducir y sacar de escena al personaje sin salir del escenario.

²¹ Aparece el recurrente tema del sueño, “Y ha tenido su sueño, como todo sueño que es como iniciático”. (López 2016, 140).

²² Aparte inserto tras el v. 28 de Tato en *IX. El toreador*, no recogido en la versión impresa, sólo en escena.

La originalidad de la puesta en escena supone, junto a la onírica escenografía, la presencia de las didascalias. Uno de los actores inserta comentarios y apartes de la obra, aclarando la situación al público: “Sale un criado” / “Sale un pícaro de caballero” (...) o subrayándolos como: “Más cara de enamorado” (dirigido a Juan Rana).

La multiplicidad de personajes convierte en músico, caballero y comentarista de apartes a un mismo actor y se suprime texto a través de la figura de este pseudo-narrador que agiliza y facilita la comprensión. Se describe al toro, su peso y fiereza sólo en escena, pues no está presente ni en el original de Calderón ni en el texto de Tato.

El Inquisidor se verá envuelto en una mascarada taurina. Saldrán los caballeros con máscaras de toro e igualmente la dama, Bernarda, que a sus prótesis de cadera y pecho ahora sumará, a manera de “mujer-orquesta”, bombo y platillo central. Tato acentúa la constante del humor de los apartes con los suyos propios: “¡Milagro! De repente no me muero”, (*El toreador*, Tato, v. 125), con el refuerzo de las canciones (así, a los vv. 213-316 de Calderón se añade una canción original de Tato cantada con guitarra, bongos y pitos de chirigota de Cádiz) y con el mencionado anacronismo humorístico, que en milonga argentina declaraba que: “ni la rana ni el toro/ fue maltratado.” (*El toreador*, Tato, v. 148-149).

Además, se incorpora una alusión a la participación del público en el *Bis*: “Todos a coro”: “Rabo de toro” y el paso al siguiente eslabón se realiza con la retahíla cantada: “Juan Rana enfermo está/ por el amor de Bernarda” (no recogida en el texto), con música de misterio y toque de platillos final, que alude al avance del recorrido vital de Juan Rana.

X. Tercer testigo: Calderón de la Barca

Con el tercer toque de campana, ya todo recogido, sale al estrado Calderón de la Barca, identificado desde el vestuario por su manga-manuscrito. Calderón representa tanto la postura de reivindicación de la tradición popular, como la defensa de la risa y lo festivo. Además, como se ha mencionado, posibilita una serie de licencias al dramaturgo como la referencias al tópico calderoniano de la vida como sueño.

La defensa del humor se sostiene en el debate suscitado entre Calderón y su mayor detractor el Inquisidor General que de modo hiperbólico lo reprueba para mayor risa del público con el juego de Tato del “protesto” tanto de la abogacía como de la herejía luterana. Al ritmo acelerado de las protestas de defensor y fiscal se sumará la del propio Calderón, hasta el punto de que el Verdugo ha de recalcar que Calderón no es acusado sino testigo.

Si el Inquisidor señala el poder cómico, y por ende tentador, de *El toreador* (al que el público sabe que ha sucumbido), la música de magia y la distinta iluminación al tocar el manuscrito, que rechaza como fruto de pecado, subrayan la comicidad.

El elogio de la risa por el Calderón de Tato cuestiona: “¿Quién dice que Dios es serio?” (*X. Tercer testigo*. Tato, v. 166) y concluye con una versión libre de la décima de Segismundo: “Ay, cómico de mí...” Intertextualidad acompañada de dos bandurrias flanqueando a Calderón, quien hará mutis por el foro y a las que se añaden la percusión con crócalos y dos guitarras que cierran las tres últimas décimas ahora cantadas.

XI. Defensa

A continuación de un soberbio rezo humorístico del Inquisidor General sobre la penitencia de la carne, sale Juan Rana al banquillo de acusados con un puñal de trapo y música tétrica (“si Dios me da salud he de matarme”, *XI. Defensa*. Tato, v. 74) mientras a ambos lados de la tarima alta se sitúan defensor y fiscal con atriles. Se introduce así un genial ensamblaje de entremeses en teatro leído en el que irán interviniendo tanto el actor al piano en lateral izquierdo como al derecho otro a la guitarra, todos con atril y luz para el texto.

Se irá sucediendo un desfile de oficios de Juan Rana en las tablas, en consonancia con los distintos entremeses engarzados: matasanos (portará un fonendoscopio), ventero (con trapo de limpieza; esta parte se cantará a modo de zarzuela), poeta (accesorio: pluma) y loco (cruza los brazos a modo de camisa de fuerza sobre el balcón), mal alcalde, mal marido... La demencia del cómico se canta a modo de chirigota hasta llegar a travestirse al intercambiarse los papeles de Bernarda y Juan Rana de *Las bodas de Juan Rana*: “Pues llámenme desde ahora / todos doña Juana Rana” (*XI. Defensa*. Tato, vv. 172-173).

Siguen el cante y baile a ritmo de fandangos (“Parece el chocolate como los celos”, *XII. Defensa*. Tato, v. 190-191) con cierre de sevillanas. Y el Verdugo, llevándose el paño rojo al corazón (antes, capote), avanza cuando Juan Rana llega a burlar a la muerte y se rompe la cuarta pared. Todo un acierto el que el público determine si sigue Juan Rana vivo o muerto al participar con su veredicto:

BERNARDA:	Mira cómo el auditorio te lo dice con el dedo. Bajad el pulgar, senado, si pensáis que él está muerto.
JUAN RANA:	El público nunca miente/ [...] ¡Muerto estoy! (<i>XI. Defensa</i> . Tato, v. 209-216)

Salen todos de escena y se da paso con luz cenital azul al mencionado soliloquio de Juan Rana: “¡Ay, qué caro está el morirse!”, alegato del comediante español de Tato a partir de los dos primeros versos del original de Quiñones de Benavente, mientras al fondo suena al órgano “Juan Rana enfermo está”, avance del final de Juan Rana. Y como cierre de esta parte, el público vuelve a votar.

XII. Veredicto

En el que el Inquisidor general (ahora con cruz en su hábito y rosario), al saber perdidos sus contraargumentos, presiona al Verdugo por su ascendencia judía y donde tiene lugar la fuga del reo. La huida del “batracio forajido” (*XII. Veredicto*. Tato, v. 49) se da a conocer no por el personaje del Alguacil en escena sino de modo más ágil mediante una voz desde fuera. La fuga supone avanzar a *El triunfo de Juan Rana* representado en el Palacio del Buen Retiro.

Se cierra la escena entre pompas y guitarra española con la copla en cuarteta de romance que cruza toda la obra de: “Quién es Cosme Pérez / Juan Rana quién es”, mientras aparece su estatua.

XIII. *El triunfo de Juan Rana*. Calderón y *El Infierno* (Anónimo)

Aquí Tato los actores-músicos en escena suplen los personajes de los Comediantes con “Quién es Cosme Pérez / Juan Rana quién es”. Se cambia al segundo telón (Madrid de los Austrias) y se insertan dos intervenciones de Tato en el original calderoniano cuando Juan Rana es estatua de sí mismo, añadidas en los bolos, ya que no se recogen en la edición de Antígona, y en guiño al público actual (“Inquisidor 1: Dure para los siglos venideros / Juan Rana: Dure aunque sea un plagio de Botero”).

Entre el duelo Fama vs. Musa por la estatua, Juan Rana se pinta en escena su vejez (arrugas y patas de gallo) para, una vez cerrados los ojos, suponerle muerto. Tato inserta en la canción apartes de Juan Rana jocosos.

Si el original se cerraba en la canción y aparecía el alma. Aquí será un títere de trapo el que represente su volandera alma, invocada a modo de sortilegio cantado. Ahora el cambio de telón dará paso a *El infierno* aunando ambas obras. La muerte queda reflejada al darle una rana, como en su retrato, y en las funcionales escaleras los actores se visten las alas negras de los ángeles caídos y lo requieren como alcalde del Infierno. Se dirigen a él como Cosme o Rana indistintamente. y allí impartirá justicia, vara en ristre, librando a los demonios del fuego.

El ensamblaje entre *El Infierno* y *El triunfo de Juan Rana* viene dado por el coro de demonios, mientras el alma de Juan Rana sobrevuela a ritmo de xilófono y se retoma, en fusión perfecta, el final de *El triunfo de Juan Rana*:

Te mando, alma de mi vida,
que te lleves de un suspiro
los demonios del infierno
al estanque de El Retiro.

Y tras el alegre “zarabí, zarabanda”, a modo de estandarte el retrato de Juan Rana baja y cubre al actor y el oscuro da paso al desenlace.

XIV. Desenlace

Duelo original de Tato entre Inquisidor y Verdugo, en el que se concluye que la mejor estrategia será retirar la acusación ya que Juan Rana es capaz de aliarse con la muerte y escapar del infierno. Un largo soliloquio del Inquisidor General permite la anacrónica crítica a la censura actual (al ser todo susceptible de ofensivo: “será total el control / porque nadie dirá nada”) y a la adicción a las pantallas.

Se repite la Zarabanda añadiendo al estribillo: “Todos a la zarabí, zarabí, zarabanda / que Juan Rana del fuego nos saca”, liberación extensiva a que la risa nos salva del fuego de la quema de la censura inquisitorial que persiste.

XV. Fin de fiesta

La *Mojiganga de las visiones de la muerte* de Calderón servirá de bisagra para el baile de cierre de la fiesta barroca. El propio Tato reconoce que es la única pieza que no tiene a Juan Rana de protagonista. Y cito: “única licencia que me he permitido pero que habla del puro carnaval (...) y de la llamada al público a bailar, cantar y disfrutar de la breve existencia” (Quintero, 2020: *Anexo I. Entrevista a Álvaro Tato*:50).

Fiel al baile final, salen todos los instrumentos (maracas, guitarra, percusión: bombo, tambor y campana) y cantan: “que el mundo es un Carnaval / y toda la vida es sueño.” Coros a distintas voces con referencia a las *Carnestolendas* y a la participación del público en el fin de fiesta: “a aplaudir/ que nos vamos a ir” (Variantes en escena, no recogidas en la edición impresa) y despliegue del célebre retrato del personaje en tela.

El texto de Tato añade un apéndice final de la primera versión de la “Milonga de la risa”, que cerraba la a Calderón como tercer testigo, con cinco décimas y no las tres de escena con la correlación de diseminación y recolección de elementos áurea.

5. Conclusiones

Podría hablarse de teatro de autor y director Tato-Yayo con un sello o impronta propios basado en: los giros de sentido, el dinamismo de la puesta en escena, la distensión de sus canciones y bailes, el asombro al contar con personajes inesperados, la tensión de la amenaza (de la hoguera en el juicio), la emoción en la catarsis del espectador al experimentar la evolución del Inquisidor General y la satisfacción de adentrarse en un clásico a través de la mirada del humor ronralero y de un diálogo cercano capaz de tender

puentes cómplices entre los clásicos áureos y el espectador joven del s. XXI. Todo ello desde la metateatralidad más lúdica y la ruptura de la cuarta pared que lleva al público a participar de la fiesta barroca de la dramaturgia de Ron Lalá. Todo un claro homenaje a la risa, al juego del y con el teatro, a la fiesta en comunión con el público en una veraz actualización de un género considerado menor y todo un descubrimiento de la contemporaneidad de los Clásicos.

En conclusión, he tratado de demostrar que *Andanzas y entremeses* es un claro ejemplo de teatro áureo de colaboración entre textos de los géneros breves barrocos y el actual de Álvaro Tato, leal al *Arte nuevo* de Lope. Además, de un magistral modelo de versión y ensamblaje de autorías que, fiel a la estructura de la fiesta barroca, recupera su calidad de teatro vivo al tomar cuerpo el verso y subirse a las tablas.

Obras citadas

- Alter, Jean. *A Socio-semiotic Theory of Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.
- Arellano, Ignacio. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999.
- Asensio, Eugenio. *Itinerario del entremés*. Madrid: Gredos, 1971. 2ª. ed.
- Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- Bobes, M.^a Carmen. *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- . *Estudios de semiología del teatro*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- Díez Borque, José M.^a y Luciano García Lorenzo eds. *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, 1975.
- García Barrientos, José Luis. *Drama y tiempo, Dramatología, I*. Madrid: CSIC, 1991.
- Greimas, Algirdas Julius. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1976.
- Helbo, André. *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna, 1989.
- Huerta Calvo, Javier. *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.
- . "Algunas reflexiones sobre el teatro breve del Siglo de Oro y la Postmodernidad." *Arbor* CLXXVII (2004): 485.
- . "Con Ron de Risa y Lalá de Locura, en *Siglo de Oro, Siglo de ahora (Folia.)*." Madrid: Ediciones Clásicas 7 ITEM (2012): 11.
- . Presentación de Tato, Álvaro. *Vuelapluma*, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=YMN7rH5rkgM&t=637s>
- Julio, M.^a Teresa. *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*. Kassel: Reichenberger, 1996.
- Lobato, María-Luisa ed. *Teatro cómico breve de Calderón de la Barca*, 1989.
- López López, Beatriz. "Un café ronralero, gracias. Entrevista con Yayo Cáceres, Álvaro Tato e Íñigo Echevarría de Ron Lalá. Café Central, Madrid, 3 de febrero de 2016." *Ron Lalá. Los nuevos clásicos del teatro actual*. TFG: UVA, 2016. Anexo V. Dirigida por Germán Vega García-Luengos.
- Quilis, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1983.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2012.
- Madroñal, Abraham. *Seis estudios en busca de un actor. Juan Rana y el entremés del siglo XVII*. Madrid: Ediciones del Orto, 2012.
- Pallín, Yolanda. *Entremeses de Juan Rana*. Madrid: Editorial Fundamentos. Espiral/teatro, 2008.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1990.
- . *La puesta en escena contemporánea. Orígenes, tendencias y perspectivas*. Editum: Universidad de Murcia, 2015.
- Pedraza, Felipe B. *Drama, escena e historia. Notas para una filosofía del teatro*. Granada: Universidad de Granada, 2005.
- Quintero Ledesma, Mabel. "Entrevista a Álvaro Tato." *Reformulaciones modernas del género entremesil: "Andanzas y entremeses de Juan Rana" de Ron Lalá*. TFG: ULL, 2020. Anexo V. Dirigida por Carlos Brito Díaz.
- Romera Castillo, José. *Semiótica literaria y teatral en España*. Kassel: Reichenberger, 1988a.

- . *Literatura, teatro y semiótica: método, prácticas y bibliografía*. Madrid: UNED, 1988b.
- Ron Lalá. “¡Vuelve Ron Lalá!” *Entrevista especial teatros del canal*, 2012.
- . Página Web Oficial <http://ronlalaweb.blogspot.com.es/>
- Sáez Raposo, Francisco. *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.
- Spang, Kurt. *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Eunsa, 1991.
- Tato, Álvaro. *Andanzas y entremeses de Juan Rana*. Madrid: Antígona, 2020.
- . Página Web Oficial <http://www.alvarotato.com/>
- . “Clase magistral: Clásicos confinados”. Encuentro abierto con ESADCYL (Escuela de Arte Dramático de Valladolid, 2020). <https://www.youtube.com/watch?v=SxbVxczLbhM>
- . Conversaciones escénicas con Álvaro Tato y Yayo Cáceres, sobre *Todas hieren y una mata* para el Fernán Gómez y las propuestas de *Ay, teatro*. En YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=7JS9-vy_m3o (19 de abril de 2020).
- . Apuntes “Ay Teatro y Ron Lalá. SU visión del teatro del Siglo de Oro”. *XLVI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro* (Almagro, 12, 13 Y 14 de julio de 2023). Instituto Almagro de teatro clásico: UCLM, 2024.
- Toro, Fernando de. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1987.
- Trapero, A. Patricia. *Introducción a la semiótica teatral*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria, 1989.
- Vega, Lope de. *El arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Gredos, 2006 [1ª ed. 1609].
- Vitez, Antoine. *Écrits sur le théâtre*. París: POL, 1994. I vol.

ANEXO I: Entrevista a Álvaro Tato (Recortada)

Todo mi agradecimiento a la pródiga generosidad de Álvaro Tato siempre dispuesto y entregado a colaborar y resolver toda duda.

1. ¿Cómo surgió el simbolismo de la escena onírica? Aparece el recurrente tema del sueño: ¿Burla dentro de la burla? ¿Tiene valor iniciático?

TATO: Con respecto al onirismo de la puesta en escena de *El toreador*, pues la verdad es que fue una idea de Yayo para diferenciar ese número un poco del resto del espectáculo y efectivamente, como dices, es una especie de juego calderoniano con este espejismo entre la realidad y el sueño. Nos parecía el momento ideal para encajar la trama del inquisidor ultracatólico reformista. Así esa especie de sueño funciona de intermedio en la función. Así, nos venía muy bien para que fuera una bisagra del espectáculo, o sea para contar uno de los entremeses de otra manera y para marcar que el Inquisidor ahí empieza a dudar de la ficción y de la realidad y entre su juicio moral y la poética del cómico.

2. ¿Has seguido el Arte de hacer comedias en tu versión?

T: Para mí, es una especie de referente interno. Lope invita a la libertad, a la ley de los metros y su adecuación a los personajes que hablan. Claro que es una guía, Lope transmite la escritura teatral que ya estaba antes en nuestra tradición con Gil Vicente, Juan del Enzina, Torres Naharro..., con rasgos polimétricos *El Arte nuevo de hacer comedias* de Lope es la base.

3. En el ritmo, los monólogos son bisagras, nudos dramáticos. Estos soliloquios permiten posicionarse sobre la risa y el teatro: Bernarda, Velázquez, Calderón, Verdugo o Inquisidor General. ¿Son perfectos como transiciones? Aunque las canciones suelen ser los ensamblajes más logrados entre los textos.

T: En cuanto a los monólogos que hay insertados, pues sí efectivamente, como dices, nos parecía una buena forma en este espectáculo concreto, porque cada espectáculo tiene su arquitectura y su lógica. En Ron Lalá suelen ser de alguna manera “follas” casi todos los espectáculos, conjuntos de sketches. Pero en este caso concreto nos parecía muy oportuno presentar los entremeses de Juan Rana como hilvanados con estos testimonios inventados en forma de monólogo o de pequeña escena que desembocan en un monólogo de personajes que están alrededor del personaje. Y yo creo que sí, que como dices sirven, yo no diría de transición, no es una palabra que nosotros utilicemos pues suele tener el valor de pasar de una cosa a otra como si fuera menos que las partes. Aquí no se quieren diferenciar transiciones sino un todo que corre en dos canales. Por un lado, los propios entremeses que empiezan y terminan en su lógica y, por otro lado, la trama del juicio con los testigos. Para nosotros es tan importante una cosa como la otra y una cosa equilibra la otra.

Velázquez aparece para justificar de alguna manera la escena de *El retrato vivo*, por ejemplo, pero también aparece para que tengamos una perspectiva más del Juan Rana, del Cosme Pérez más cortesano. Calderón de la Barca es el más cercano a él, Bernarda por ser su compañera de aventuras, o sea, cada uno ofrece un escalón más para conocer al personaje. Y claro los monólogos pues sí, efectivamente, son utilísimos para eso y el último monólogo, claro, no podía ser de otra manera es el del propio Juan Rana, dándole a él la posibilidad de defenderse antes del último entremés que es *El triunfo de Juan Rana* y *El Infierno*.

4. Tratamiento del texto: La supresión de algunos versos requiere el máximo cuidado y así se preserva todo lo relevante, es decir, en muchas ocasiones se suprimen repeticiones, incisos o comentarios metalingüísticos (Ejemplo

los sonetos de *Los dos Juan Ranas*, que aluden al propio texto). ¿Cómo te decidiste a eliminarlos o qué dificultades supone versionar?

T: En cuanto al tratamiento del texto, desde luego la mayor parte del trabajo al hacer versiones consiste en cortar. Hay que construir mucho, que pensar mucho, sentar las bases de la dramaturgia para que para descanse el texto original o rescatado sobre un sobre un pensamiento sólido o una propuesta. Pero claro al final hay que contar muchos entremeses en poco tiempo, hay que dar muchas pinceladas y evidentemente tienes que ir al grano. Cuando hacemos estos espectáculos de ir pasando por la obra y por la vida de un personaje, la mayoría de las veces todas las referencias más recónditas, más meta-referenciales o más metateatrales, pues algunas entran, pero la mayoría sobran en este contexto, porque si hiciéramos completos los entremeses el espectáculo duraría tres horas. Hay que ir al grano, tenemos que ir a las situaciones, al gag, al ritmo de locomotora que requiere un espectáculo así. Al ritmo farsesco y, sobre todo, invitar a los espectadores a que se queden con sed de luego acudir a las fuentes y leerlo por completo y disfrutar de la fuente directa. Lo cierto es que, al final, el oficio de dramaturgo-versionista, en estos casos acaba siendo una especie de pacto con tu propia capacidad de corte, con tus tijeras y con lo desesperante que es, a veces, tener que suprimir versos preciosísimos o grandes hallazgos literarios para que la cosa avance. El texto que comentas del soneto “Dicen que amor es ese pícaro soez” en *Los dos Juan Ranas* se ha convertido en un bolero de amor que le dedica Juan Rana a su querida Bernarda. Teníamos que ir al grano, a cortar y convertir esa magia literaria en una escena concreta que funcionara y que durara lo que tenía que durar: lo justo para plantear una situación y lanzarnos a la siguiente escena.

Fotografías de la puesta en escena



Duelo verdugo-inquisidor

El retrato vivo



El torador

