

Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Jurídicas, Sociales y Humanidades

Los mecanismos de actualización en la dramaturgia de *En un lugar del Quijote*

Trabajo fin de Máster presentado por:	Judit García Álvarez
Titulación:	Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro
Línea de investigación:	Adaptación de clásicos en el teatro contemporáneo
Director/a:	Isabel Guerrero Llorente

Avilés
21/09/2017

CATEGORÍA TESAURO: 3.6.20 Lengua y Literatura

RESUMEN

El presente Trabajo Fin de Máster (TFM) plantea como objetivo principal encontrar los mecanismos de actualización utilizados en la versión del *Quijote* realizada por la compañía de teatro, música y humor Ron Lalá y coproducida con la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Para ello hemos realizado un análisis de la dramaturgia y puesta en escena de *En un lugar del Quijote* (2013). Para ello, hemos analizado y clasificado estos mecanismos. Finalmente, hemos llegado a la conclusión de que dichos mecanismos pueden ser utilizados en el análisis de otras adaptaciones de clásicos de Ron Lalá y otras compañías.

Palabras clave: adaptación clásica, teatro contemporáneo, Ron Lalá, *En un lugar del Quijote*, Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, Compañía Nacional de Teatro Clásico.

ABSTRACT

This Master's Thesis aims to analyse the mechanisms of the adaptation of *Don Quixote* by Ron Lalá, a company mixing theatre, music and humour, which worked in coproduction with the National Company of Classical Theatre. In order to do so, this dissertation focuses on the dramatic text and the performance of *En un lugar del Quijote* (2013). This project analyses and classifies the different mechanisms of adaptation. After the analysis, it can be concluded that the mechanisms can also be used to analyse other adaptations of classics by Ron Lalá and other companies.

Keywords: adaptation, contemporary theatre, Ron Lalá, *En un lugar del Quijote*, Cervantes, *Don Quixote*, National Company of Classical Theatre.

SUMARIO

1. INTRODUCCIÓN	6
1.1. JUSTIFICACIÓN	6
1.2. ESTRUCTURA	7
1.3. OBJETIVOS	8
1.3.1. Objetivo general.....	8
1.3.2. Objetivos específicos	9
1.4. METODOLOGÍA.....	9
1.5. ESTADO DE LA CUESTIÓN	9
2. ANÁLISIS DE <i>EN UN LUGAR DEL QUIJOTE</i>	11
2.1. EL JUEGO METATEATRAL Y METALITERARIO	11
2.1.1. El mundo de Cervantes	12
2.1.2. El mundo de Don Quijote	13
2.1.3. El mundo del público.....	14
2.1.4. La relación entre la metaliteratura en Cervantes y el metateatro en Ron Lalá	14
2.1.5. El juego metateatral como mecanismo de actualización	16
2.1.6. Cómo se aplica la metateatralidad	17
2.2. ESTRUCTURA DE LA OBRA	20
2.2.1. Selección de escenas.....	20
2.2.2. Mecanismos de actualización en la estructura.....	25
2.3. ELEMENTOS DE LA CULTURA POPULAR ACTUAL.....	28
2.3.1. Actualización de personajes	29
2.3.2. Confusiones de Sancho.....	30
2.3.3. Referencias al <i>Quijote</i> en la actualidad	30
2.3.4. Sucesos recientes	31
2.3.5. Uso de estructuras actuales	31
2.3.6. ¿Siglo de Oro o siglo de ahora?	32

2.3.7. Otras referencias a la cultura popular	33
2.4. EL USO DEL VERSO.....	33
2.4.1. La renovación del verso	34
2.4.2. Verso dialogado	34
2.4.3. Las canciones	35
2.5. METONIMIA	38
2.5.1. La biblioteca de Cervantes y los libros	38
2.5.2. Otros recursos metonímicos	39
3. MECANISMOS DE ACTUALIZACIÓN EN LA TRILOGÍA CLÁSICA ...	42
3.1. <i>SIGLO DE ORO, SIGLO DE AHORA (FOLÍA)</i>	42
3.1.1. Metateatralidad	42
3.1.2. El uso del verso.....	43
3.1.3. Metonimia.....	43
3.1.4. Intertextualidad	44
3.2. <i>CERVANTINA</i>	44
3.2.1. Metateatralidad	45
3.2.2. Intertextualidad	45
3.2.3. Nota al pie.....	46
3.3. FIN DE FIESTA	47
4. CONCLUSIONES	48
BIBLIOGRAFÍA	51
ANEXOS	53
ANEXO I.....	54
ANEXO II.....	57
ANEXO III	64
ANEXO IV	73
ANEXO V	74
ANEXO VI.....	75

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi directora de Trabajo Fin de Máster, Isabel Guerrero Llorente, por guiarme en este proceso de investigación. Su rigor y conocimientos en investigación han llevado a una novata en el campo como yo a escoger un tema apasionante y lograr un resultado del cual estoy satisfecha. Gracias por estar siempre ahí.

También quiero agradecer a Guillermo Gómez y María Bastianes, profesores de Investigación en Artes Escénicas, por orientarme en el proceso de elección de tema y llevarme a decidirme por la idea de investigar a Ron Lalá.

Agradezco también a mis compañeros del Máster en Estudios Avanzados de Teatro, por su apoyo durante el curso. Y en especial a Virginia Campón, a la que tuve el placer de conocer durante los exámenes y me prestó su apoyo tanto académico como moral cuando fuese necesario.

También agradezco a mi pareja, a mis amigos y a mis familiares por estar ahí dándome ánimos, a pesar de no poder estar casi con ellos durante su tiempo libre.

Agradezco a Beatriz López, Aroa Algaba Granero e Isabel Castells Molina, personas que están enfrascadas en investigaciones sobre Ron Lalá, por tenderme su mano. Como dijo una de ellas, es una alegría que la gran familia ronlalara vaya creciendo, también en el ámbito académico.

Y por último, pero precisamente no menos importante, muchísimas gracias a Ron Lalá, por su maravilloso trabajo en el ámbito teatral y su generosidad, al prestarse sin dudar a compartir todo el material necesario para la investigación y estar ahí para resolver cualquier duda existente. Sobre todo agradezco a Álvaro Tato, por aceptar la invitación a hacer la conferencia que acompañaba a mi graduación de la Escuela Superior de Arte Dramático de Asturias, gracias a eso he conocido el maravilloso mundo de Ron Lalá. También gracias por ir dando a los neófitos teatrales el mensaje de que, el teatro es difícil, pero sí se puede.

1. INTRODUCCIÓN

En este Trabajo Fin de Máster exploraremos la dramaturgia de *En un lugar del Quijote* (2013), la versión libre de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, llevada a cabo por la compañía Ron Lalá. Álvaro Tato es el principal responsable de la dramaturgia, cuyo trabajo se caracteriza por tratar a los clásicos con respeto, pero sin reverencia (Tato, 2016).

La compañía Ron Lalá alcanza su madurez profesional y reconocimiento por parte del sector teatral, instituciones y público, con sus espectáculos basados en formas y autores clásicos, que, como apunta Mariángeles Rodríguez Alonso (2016), se ganan el éxito entre el público más profano y también el experto, que en lugar de decepcionarse por una puesta en escena popular, disfruta de su puesto de espectador privilegiado, que comprende con más profundidad la propuesta ronlamera.

En un lugar del Quijote nace del encargo de una adaptación de la novela de Cervantes que realiza Helena Pimienta, directora de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, a Ron Lalá. Estos optan por enfocar dicha adaptación no al argumento de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, decisión bastante común que la compañía cree que juega en contra a la hora de realizar una obra teatral del clásico, sino a la novela, una adaptación de sus temas, de su poética, del sentimiento de Cervantes al escribirla. De ahí su nombre; se busca “un lugar del *Quijote*” (jugando también con el célebre inicio escrito por Cervantes) que nos muestre lo que es realmente el espíritu de dicha novela, para que este nos cautive y nos anime a leerla al completo al salir del teatro. A esto, precisamente, invita la canción que cierra esta pieza: «Les diremos un secreto/a lectores y lectoras:/ todo el Quijote completo/ duraría veinte horas./[...] Que nadie nos ponga un pero,/ que nadie busque pelea;/ quien quiera el Quijote entero/ que lo compre y se lo lea.» (Tato et al., 2014)

1.1. JUSTIFICACIÓN

Existen muchas razones para adaptar un clásico, ya sea un clásico de la literatura o del teatro. En concreto, el objetivo de *En un lugar del Quijote* era conseguir en el público un deseo de leer la obra fuente. A tal fin contribuye, por ejemplo, la *Guía Didáctica* que acompaña a la representación, pensada sobre todo para aquellos alumnos que fuesen llevados a ella como actividad escolar complementaria.

Para incentivar este interés, en esta propuesta de adaptación nos encontramos ante una metodología clave: la búsqueda de herramientas de actualización. Al estar pensada para el gran público e, incluso, para el público escolar, hay un esfuerzo mayor en hacer que *El Quijote* de Ron Lalá pueda dialogar con todo el mundo.

El estudio de esta propuesta en concreto, que ha sido acompañada por un gran éxito visible en la respuesta de la crítica, en la venta de las entradas, así como en la confianza de Helena Pimienta de proponer una nueva producción a Ron Lalá (*Cervantina*, 2016), es de gran utilidad, ya que nos permite observar qué herramientas son efectivas a la hora de actualizar a los clásicos. Estas herramientas son susceptibles de observarse en otras obras que parten de premisas similares o, simplemente, puede que a través de su análisis encontremos una forma única y específica de estudiar a Ron Lalá y a Álvaro Tato y sus propuestas de adaptación de clásicos.

Encontrar una metodología en la adaptación de clásicos o, al menos, unos aspectos en los que poner la atención, permite generar un marco teórico-práctico en la difusión de los clásicos de nuestra literatura. Además, estos mecanismos de adaptación se utilizan para captar la atención de diversos públicos. Por otra parte, cualquier avance en las metodologías de análisis de propuestas teatrales es crucial, ya que se hace cada vez más patente la necesidad de métodos propios no solo para el teatro, sino también para cada propuesta teatral. Como expone Ester Alabor (2017), los espectáculos de una compañía en evolución necesitan métodos de análisis distintos, desde las propuestas que se enmarcan fácilmente en estructuras más tradicionales a las propuestas más innovadoras que se analizarán mejor con métodos de análisis de teatro contemporáneo.

Además, el tono en el que Ron Lalá trabaja con los clásicos, con respeto pero sin reverencia, su uso de la música en directo y la utilización de todos los lenguajes escénicos posibles hacen de esta compañía y de sus puestas en escena un objeto de estudio altamente atractivo. Estos elementos en concreto son los más destacados por crítica y público, siendo sin duda, junto con el gran esfuerzo y profesionalidad que depositan en todo lo que hacen, la clave de su éxito.

1.2. ESTRUCTURA

Para la realización de este trabajo seguiremos los siguientes pasos, comenzando por marcar los objetivos de este trabajo. Estos objetivos nos permiten definir el camino que va a seguir esta investigación, además de determinar el objetivo principal de encontrar los mecanismos de actualización de *En un lugar del Quijote*.

Posteriormente, analizaremos el estado de la cuestión. Con esto recabaremos toda la información necesaria sobre varios puntos que toca esta investigación. Por un lado, la adaptación de clásicos, la adaptación de obras de Cervantes y en concreto del *Quijote*. Y por otro lado, la trayectoria de Ron Lalá como compañía, el trabajo de adaptación realizado por esta en su *Trilogía clásica*¹, compuesta por *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)* (2012), *En un lugar del Quijote* y *Cervantina*, y las investigaciones existentes sobre Ron Lalá y *En un lugar del Quijote*.

A continuación haremos un análisis de *En un lugar del Quijote*, valiéndonos de una edición crítica de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* para realizar un estudio comparado con el libreto y la puesta en escena de la obra de Ron Lalá². De este proceso extraeremos cuáles son los mecanismos de actualización que encontramos en esta obra y los clasificaremos. Ciertos elementos de la puesta en escena también serán analizados en cuanto a su contribución para la adaptación. Tener en cuenta libreto y puesta en escena nos permitirá ver la dimensión total de los mecanismos y encontrar elementos que en el texto no fueran tan evidentes, pero que la puesta en escena ponga de relieve. Por último, revisaremos de forma general el resto de la trilogía clásica de Ron Lalá en busca de ejemplos de los mecanismos de actualización encontrados en *En un lugar del Quijote*.

1.3. OBJETIVOS

1.3.1. Objetivo general

Identificar los mecanismos de actualización en la dramaturgia de *En un lugar del Quijote*.

¹ Para conocer más detalles de las obras de la *Trilogía clásica* ver Anexo I.

² La compañía, como herramienta durante el proceso de ensayos, utilizó la edición de Francisco Rico (2012), de la editorial Punto de Lectura, por su pequeño tamaño (un tomo de bolsillo), manejabilidad, sencillez y módico precio. En el libreto de *En un lugar del Quijote* que nos fue facilitado se apuntan las páginas de dicha edición adaptadas en cada escena, permitiendo a los actores encontrar fácilmente referencias en el texto fuente para el estudio de su personaje y facilitando el trabajo a los investigadores que trabajen con él. Por desgracia, no nos ha sido posible encontrar esta edición a tiempo y por ello no se utiliza en este trabajo, pero es algo a destacar para futuros estudios.

1.3.2. Objetivos específicos

- Establecer una clasificación de los mecanismos de actualización. Esto nos permitirá referirnos con claridad a ellos y facilita su extrapolación a otras propuestas de adaptación.
- Analizar la manera en que estos mecanismos concretos son trasladados a la puesta en escena para comprenderlos de forma completa.
- Detectar estos mecanismos en los otros dos espectáculos clásicos de Ron Lalá para así determinar si tienen una aplicación constante en las adaptaciones de la compañía.

1.4. METODOLOGÍA

Las principales herramientas de las que nos valdremos será el análisis de *En un lugar del Quijote*, utilizando el texto de la producción y la puesta en escena, y el estudio comparado con su texto fuente *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. También realizaremos una revisión bibliográfica en busca de otros estudios sobre Ron Lalá y sobre adaptaciones al teatro del *Quijote* que nos puedan ayudar.

Ya que no tenemos la posibilidad de realizar una observación directa de la puesta en escena de *En un lugar del Quijote*, utilizaremos todos los materiales audiovisuales de los que disponemos: la grabación que encontramos en Vimeo, el documental sobre cómo se hizo, la banda sonora y la guía didáctica.

1.5. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Existe una tradición antiquísima de adaptación de las novelas de Cervantes al teatro. El propio Cervantes reescribiría sus propias obras trasladándolas de un género al otro, Agapita Jurado Santos (2005) encuentra al menos veintitrés obras derivadas del *Quijote* en el siglo XVII, siendo también prolífica la adaptación de las *Novelas ejemplares*. El número de adaptaciones teatrales de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* se acercará a trescientas desde la publicación de su primera parte a mediados del siglo XX (López Mozo, 2015). En los siglos XX y XXI, esta tradición continúa, como tratará el monográfico del quinto número de la revista *Don Galán* al reunir varios estudios sobre Cervantes en la escena (Centro de Documentación Teatral, 2015).

Esta tradición de adaptación nos hace pensar que la narrativa de Cervantes es una importante fuente de inspiración teatral y que la escenificación del *Quijote* va más

allá de la propia utilidad que estas escenificaciones presentan a la hora de celebrar aniversarios de su autor. No dejará de resultarnos curioso que haya una mayor tradición de adaptar las novelas de este autor al teatro que de llevar sus propias obras teatrales a escena, lo cual podemos achacar a que por coetáneos tuvo talentosos dramaturgos que le hicieron sombra en su momento, haciendo que sus obras fuesen olvidadas a lo largo de la historia. Como apuntan Javier Huerta Calvo y José Ramón Fernández (2015), «El Cervantes novelista, el de *El Quijote* pero también el de las *Novelas ejemplares*, ha tenido mayor fortuna en los escenarios que el Cervantes dramaturgo».

Ron Lalá empieza su adaptación de textos y formas clásicas a partir de 2012 como respuesta a la crisis que estaba azotando el sector teatral y, en concreto, a su propia compañía, siendo esta decisión el camino a su consolidación. Álvaro Tato ya tenía en aquel momento experiencia como dramaturgo en la adaptación de clásicos, haciéndole el candidato perfecto para continuar siendo el principal responsable del texto de las propuestas de Ron Lalá tras su giro hacia los clásicos.

En la *Trilogía clásica* de Ron Lalá vemos que Cervantes se convierte en una constante: el autor, su narrativa, sus temas, sus personajes, su reescritura entre narrativa y teatro, etc. Desde *Folía* hasta *Cervantina*, el Príncipe de los Ingenios ha acompañado a Ron Lalá y puede que lo siga haciendo de ahora en adelante³.

Ron Lalá ya era ampliamente conocida por sus espectáculos en que los actores saben hacer de todo (cantan, tocan, bailan, recitan, improvisan...), pero es a partir de este giro hacia los clásicos cuando su trabajo llama la atención de la crítica académica y comienzan a aparecer con frecuencia estudios sobre la compañía, pudiendo encontrar varios artículos por parte de Mariángeles Rodríguez (2016), el artículo en *Don Galán* nº5 de Héctor Urzáiz (2015) e investigaciones académicas como las de Beatriz López, que cuenta con un Trabajo Fin de Grado (2016) y, en un futuro cercano, un Trabajo Fin de Máster (s.f.) de la misma autora, a las que se unirá este trabajo, demostrando así la vigencia e interés que tienen las investigaciones sobre Ron Lalá.

³ Ver más en Anexo II

2. ANÁLISIS DE *EN UN LUGAR DEL QUIJOTE*

Nos disponemos a realizar un análisis de la dramaturgia del libreto de *En un lugar del Quijote*, enriquecido con un análisis de la puesta en escena, para encontrar los mecanismos de actualización utilizados en esta versión libre de la novela cervantina. Para ello, vamos a dividir el análisis en varios elementos en los que se articulan dichos mecanismos. Los elementos de análisis principales son: el juego metateatral y metaliterario, la presencia de referencias a la cultura popular actual, la introducción del verso y el uso de la metonimia.

Para la fácil comprensión del análisis haremos ahora unas aclaraciones sobre la estructura de *En un lugar del Quijote*, de la que volveremos a hablar en la sección 2.2, donde se analizará la misma en profundidad. La versión de Ron Lalá del *Quijote* se divide en dos partes, además se sirve de escenas para narrar la historia.

En la primera parte nos encontraremos con las siguientes escenas: escena uno *Molinos*, escena dos *Cervantes 1*, escena 3 *Libros (Creación de Don Quijote + Donoso escrutinio)*, escena cuatro *Don Quijote y Sancho 1*, escena cinco *Vizcaíno y Cide Hamete*, escena seis *Don Quijote y Sancho 2*, escena siete *Cabrero (Canciones + Discurso de la Edad de Oro)*, escena ocho *Tráiler (Yelmo de Mambrino, Rebaños, Bálsamo y Batanes)*, escena nueve *Sierra Morena (Penitencia, Embajada y Micomicona)* y escena diez *Jaula*.

La segunda parte abarcará estas escenas: escena once *Cervantes 2*, escena doce *Sansón Carrasco y Ama*, escena trece *El Toboso*, escena catorce *Caballero del Bosque*, escena quince *Cueva de Montesinos*, escena dieciséis *Duquesa*, escena diecisiete *Clavileño*, escena dieciocho *Ínsula*, escena diecinueve *Playa de Barcelona*, escena veinte *Muerte*, escena veintiuno *Cervantes 3* y escena veintidós *Canción final*. De esta manera, puede comprobarse cómo la estructura en dos partes de la obra emula la división en dos de la novela de Cervantes, mientras que las distintas escenas se corresponden con distintos episodios de *El Quijote* o con escenas añadidas en la dramaturgia.

2.1. EL JUEGO METATEATRAL Y METALITERARIO

El mecanismo de adaptación más relevante, por condicionar la estructura general de la obra, del *Quijote ronlaler* es un juego metateatral en el que intervienen tres mundos: el de Don Quijote, el de Cervantes y el del público. Este juego consiste en la

existencia de estos tres planos en escena y la relación que se establece entre ellos, de manera que lo que ocurre en uno influye al otro de forma directa o indirecta, intencional o involuntaria.

De esta manera nos encontramos con varios niveles de ficción. El mundo de Cervantes es un nivel de ficción, que tiene como referente el mundo real en la época de Cervantes. También el mundo de Don Quijote es otro nivel de ficción, donde ocurren las aventuras relatadas en *El Quijote*. Solo el mundo del público es no ficcional, aunque este universo interactúe directamente con los otros dos niveles de ficción.

2.1.1. El mundo de Cervantes

En el mundo de Cervantes nos encontramos con el escritor gestando su novela, desde el momento de inspiración hasta la muerte del hidalgo Alonso Quijano, pasando por varias aventuras. Para poder escribir su obra, Cervantes pide la ayuda del Barbero y el Cura del pueblo, a los cuales usa como actores para interpretar a los personajes con los que se van encontrando los protagonistas de su novela:

CERVANTES: Buenos amigos, os pido
que os metáis en mi novela.

CURA: ¿De veras?

BARBERO: ¿Yo, personaje
nacido de vuestra tinta?

CURA: Buen Nicolás, tiene pinta
de que haremos un gran viaje.

[...]

CERVANTES: Entrad presto en mi escritura,
vigilad al caballero,
pues está loco y no quiero
que lo mate su locura. (Tato, et al., 2014, p. 4)

De esta manera, nos encontramos con que Cervantes, el Barbero y el Cura son originariamente de este mundo, pero van a intervenir en el mundo de ficción para que tengan lugar las aventuras. La elección de este elenco tiene que ver con lo que descubrió la compañía al visitar en Esquivias la casa de la mujer del escritor: «una de las personas con las que Cervantes en la vida real hablaba era el cura del pueblo.» (López, 2016, p. 137). De esta información nació la idea de enlazar el mundo real del autor con el mundo ficticio de su novela a través de estos personajes.

El mundo de Cervantes es mostrado en la puesta en escena como una biblioteca con estudio, siendo este el lugar donde escribe habitualmente el autor y donde recibe también las visitas del Cura y el Barbero. Los personajes de Cervantes, el Cura y el Barbero saldrán de este espacio y entrarán al de Don Quijote para representar al resto de personajes de la novela⁴. Por esto decimos que nos encontramos ante un juego metateatral, ya que los actores interpretan a unos personajes que interpretan a otros personajes, el resultado de esto dará lugar a la escritura de las aventuras de Don Quijote.

2.1.2. El mundo de Don Quijote

El mundo de Don Quijote es el mundo ficcional de la novela de Cervantes, siendo el plano más sencillo y evidente de todos. Mientras este mundo representa el argumento, el mundo de Cervantes representa los momentos de narración en que Cervantes habla de su vida, de su ideología, de la escritura u opina sobre lo que acontece a sus personajes. Por esto sabemos que el juego metateatral no es solo una solución ingeniosa para poner una inmensa cantidad de personajes en escena teniendo disponibles tan solo a cinco actores, sino una forma de adaptar con fidelidad la característica forma en la que el Príncipe de los Ingenios narra su novela.

Como comentamos, el mundo de Cervantes tiene lugar en su biblioteca. En la puesta en escena vemos que está situada en los laterales y fondo del escenario, generando un espacio en el centro, donde se pone en pie la mayoría de veces el mundo de Don Quijote⁵. Esta situación en el espacio escénico permite la entrada y salida de los personajes del Barbero, el Cura y Cervantes al plano de la novela, donde representan a otros personajes.

Además, siguiendo la costumbre de Ron Lalá de incluir al público en la representación, el mundo de Don Quijote se proyectará hacia el patio de butacas, siendo estos los únicos momentos en que se sale de su límite espacial. Por ejemplo, en la escena trece, *El Toboso*, una columna del teatro que está en el patio de butacas⁶ es la puerta de la iglesia del pueblo que Don Quijote confunde con el palacio de Dulcinea, así que el caballero va hacia ella y al darse contra la puerta se dará cuenta de que no es el

⁴ Para ver el *dramatis personae*, donde se indican los personajes que interpreta cada actor, ver Anexo IV.

⁵ Para ver la distribución del espacio escénico, ver Anexo III imágenes N° 1 y 2.

⁶ Para ver la secuencia de El Toboso ver Anexo III imagen N°3.

lugar que cree, diciendo la conocida frase «Con la iglesia hemos dado, Sancho» (Tato, et al., 2014, p. 32).

2.1.3. El mundo del público

Como diría Tato en la entrevista de Beatriz López (2016, p. 136): «Y nosotros tampoco nos olvidamos de que aquí como orquesta griega está el público con el que también jugamos en la novela. [...] Quisimos hacer con el escenario lo mismo que hace él con la novela: una especie de cebolla llena de capas.» Por esto podemos entender que existe también otro mundo en este juego metateatral: el mundo de la actualidad, el mundo del público.

Este plano interactúa con el resto no solo por el hecho de estar viendo la obra, sino porque los personajes del resto de mundos lo incluyen, ya sea convirtiéndolo en un elemento de su mundo («SANCHO: [...] ¡Aquí sólo hay (cifra espectadores) cuervos empollando a sus polluelos!» [Tato, et al., 2014, p. 21]), apelándole directamente («SANSÓN: (Al público.) Señorías, presidente,/ bello teatro Pavón,/ a fecha de hoy Sansón/ Carrasco por la presente» [Tato, et al., 2014, p. 29-28]) o convirtiendo a uno de los asistentes en un personaje más:

SANCHO: Venga aquí y verá a nuestra ama... (Señala a una espectadora.) ¡Dulcinea del Toboso! (Señala a una espectadora.)
¡Dulcinea del Toboso!

DON QUIJOTE: Yo no veo, Sancho, sino a una joven ataviada con extraños ropajes.

SANCHO: Calle, señor, y venga a hacer reverencia a la señora de sus pensamientos. (SANCHO y DON QUIJOTE se arrodillan ante la espectadora.) (Tato, et al., 2014, p. 32)

Obviamente, su espacio en la puesta en escena es el patio de butacas, el cual es invadido por los personajes de los otros dos mundos numerosas veces.

2.1.4. La relación entre la metaliteratura en Cervantes y el metateatro en Ron Lalá

Pensar en el público como un mundo aparte que participa de la metateatralidad nos da la clave de porqué este juego es un mecanismo de actualización y no solo de adaptación. Este juego es la adaptación del planteamiento metaliterario que presenta Cervantes en *El Quijote*, el cual desarrollaremos en varias partes: Cervantes como

padraastro del *Quijote* y la publicación de la primera parte de la novela en el mundo ficticio en el que se desarrolla.

Por un lado, encontramos la aparición de Cervantes fingiendo no ser el autor de su novela, recurso muy común en los libros de caballerías, como el *Amadís de Gaula*, donde se encuentra un manuscrito que cuenta la historia de su protagonista (Feijoo, 2015). Al ser *El Quijote* una parodia de estos libros, Cervantes finge encontrar crónicas históricas que hablan de cómo Alonso Quijano, movido por su locura, se convierte en caballero andante y vive múltiples aventuras. Al principio utilizará varias fuentes a las que no da relevancia y que no contarán más que el inicio de las aventuras del caballero manchego, pero al llegar a la historia del vizcaíno encuentra un autor que las continúa y que se vuelve su fuente predilecta, Cide Hamete Benengeli, historiador árabe. Dentro del juego metaliterario cervantino, los autores de las crónicas de Don Quijote fingen ser del mundo real al que pertenecen sus lectores, dándole así un aire de verosimilitud.

En la producción de Ron Lalá, Cide Hamete nace como una herramienta de activación creativa para Cervantes, que se quedó en blanco relatando la historia del vizcaíno y decidió hacer aparecer un nuevo personaje, el autor original de las crónicas de Don Quijote. Gracias a esta creación, Cervantes logra continuar las aventuras del caballero andante. Veremos que Cide, aunque es un personaje ficticio, suele permanecer dentro de la biblioteca de Cervantes e interactuar con este como si fueran dos cronistas escribiendo sobre la misma figura histórica, llegando incluso en la escena del cabrero a invitar a Cervantes a unirse a la fiesta como si fueran dos colegas. De esta forma se muestra cómo Cide Hamete, aunque ficticio, pertenece al mundo de Cervantes, ya que es una especie de alter ego suyo.

Por el otro lado, tenemos el motor de la segunda parte del *Quijote*: los personajes que Don Quijote y Sancho se encuentran mientras buscan aventuras han leído el libro que cuenta sus hazañas, escrito por Cide Hamete, y aprovechan su conocimiento para divertirse a costa de ellos, creando aventuras para la cómica pareja. Desde la publicación de la primera parte del *Quijote* a la segunda pasan diez años, tiempo suficiente para que la primera parte ganase fama por su gran éxito. En cambio, veremos que este tiempo coexiste con un tiempo ficcionado, ya que en la ficción del *Quijote* ha pasado solo un mes entre el segundo regreso a casa del hidalgo, que marca el final de la primera parte, y su tercera salida, inicio de la segunda parte.

Ron Lalá pone en escena esta relación entre tiempo real y ficcionado, generando una coexistencia entre dos tiempos de ficción: el de Cervantes y el de Don Quijote.

Entre la primera y la segunda parte de *En un lugar del Quijote* se nos muestra un interludio en que Cervantes cuida de Don Quijote mientras este duerme y el tiempo pasa. Para Cervantes están pasando diez años, para Don Quijote un mes, mientras el público vive esto en unos cinco minutos. Fácilmente podemos relacionar esto con Patrice Pavis (2008), que habla de un tiempo dramático, el vivido por el espectador, y el tiempo de la ficción, perteneciente al universo representado, que en este caso estaría dividido en dos planos con tiempos distintos. Tato indica que el tiempo que transcurre para Don Quijote mientras pasan los diez años hasta que Cervantes continúe escribiendo su aventura es para el hidalgo como un sueño iniciático, descrito por él y Yayo Cáceres, director de la compañía, como «la memoria de lo que no ocurrió» (López, 2016, p. 140).

Como acabamos de ver, Cervantes se decide de nuevo en la segunda parte de la novela por esa apariencia de que el mundo de Don Quijote es el mundo real. Por eso es imposible que las personas que se encuentren con él no conozcan la historia ya publicada. Volvemos a encontrarnos con una realidad fingida y de nuevo la pretendida autoría de Cide Hamete.

Esto en el *Quijote ronladero* se traslada a que los personajes del mundo de Cervantes estén emocionados y encantados de participar en la segunda parte del superventas, siendo precisamente los más indicados para dar vida a los personajes del mundo de Don Quijote los que se involucran en sus aventuras (y, si lo pensamos, agrandan la superposición de metateatralidad). Esto lleva a una conexión de los mundos de ficción con el mundo del público que es paralela a la conexión entre ficción y realidad que existe en la novela. En la novela, cuando leemos la segunda parte, asistimos a varias aventuras en las que unos lectores de la primera parte intervienen activamente en los hechos que acontecen a Don Quijote y Sancho, buscando con ello un momento de diversión. En la producción de Ron Lalá, los espectadores ven a personajes que son lectores y colaboradores de la primera parte involucrándose en las aventuras del hidalgo y su escudero, que buscan con ello diversión además de ser partícipes de una novela con gran fama.

2.1.5. El juego metateatral como mecanismo de actualización

Repasando esto vemos la semejanza del juego metateatral de Ron Lalá y el juego metaliterario de Cervantes. De base podemos pensar que esto es una herramienta de adaptación y no una de actualización, pero recordemos que *En un lugar del Quijote* está

orientado a ser apto para el gran público que, por lo general, conoce la obra de oídas o a partir de adaptaciones simplificadas y, por tanto, saben más del argumento que de la novela. Por ello, esta manera de presentar esas capas que tiene la novela mediante la metatrealidad puede ser considerada, sin duda, un mecanismo de actualización.

Si volvemos a centrarnos en el mundo de Cervantes, vemos que el juego metateatral permite que se nos presente en escena la vida y pensamientos del autor, ponemos un ejemplo:

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

Judíos.

¿Quién se llevó mis tesoros?

Los moros.

¿Por quién perdí vida y mano?

Cristianos.

De ese modo, son hermanos

aunque se ataquen con saña

los tres abuelos de España:

judíos, moros, cristianos. (Tato, et al., 2014, p. 13-14)

Esto es también una manera en que el juego metateatral permite la actualización de la novela, porque nos presenta de forma directa el contexto de esta y de su autor. Si tenemos en cuenta que *En un lugar del Quijote* está pensada para el gran público actual, llegando a ser ofertada para todas las edades, esta información puede ser desconocida por el espectador, siendo este contexto necesario para entender la novela y el argumento correctamente. De esta manera, vemos una gran atención y cuidado al espectador más profano, al tiempo que se permite al más entendido reflexionar sobre lo que ve en el mundo ficcional de Don Quijote mientras repasa los comentarios de su autor.

2.1.6. Cómo se aplica la metateatralidad

Vamos a ejemplificar más este mecanismo para ver claramente cómo ha sido aplicado en *En un lugar del Quijote*. Si atendemos a la puesta en escena, veremos que durante la entrada de público Cervantes está escribiendo, lo cual se nos indica también con una acotación en el libreto. Podemos ver que la acción de escribir se lleva a cabo con una partitura de movimiento: escribe, lleva a secar las hojas a un ventilador, arruga la hoja, la tira y vuelve a empezar, en todo momento musitando partes del *Quijote*. Con esta presentación se inicia al público a la idea de que Cervantes aparece como personaje.

Más adelante, en la escena ocho durante la historia de los batanes, vemos de nuevo al escritor realizar esta partitura, por lo tanto está escribiendo. Pero esta vez vemos que esas acciones, en concreto los sonidos que producen, influyen en el mundo de Don Quijote, creando los sonidos del bosque que atemorizan a Sancho y llevan al caballero a olvidarse de buscar aventuras y quedarse cuidando de su escudero. A pesar de esto, el miedo de Sancho tiene intestinales y olorosas consecuencias, llegando el aroma a la nariz de Cervantes, por tanto volviendo a conectarse ambos mundos, pero en la otra dirección.

Aquí vemos que la relación entre mundos es en todo momento bidireccional. Por lo tanto, es posible que en los momentos de interacción con el mundo del público pueda haber respuestas inesperadas que traigan alguna repercusión en el resto de mundos. Por ejemplo, en la escena tres, cuando Alonso Quijano, recién transformado en Don Quijote, escoge como dama a Dulcinea, pide al público que diga que ella es la más bella y no se quedará tranquilo hasta oír el clamor del público dándole la razón.

Otros momentos importantes de relación entre dos mundos son los finales de ambas partes, las escenas nueve y diez y la escena veinte. En ellas vemos una interacción o incluso fusión entre los mundos de Cervantes y de Don Quijote, habiendo también un paralelismo entre personaje y autor. En la transición entre la escena nueve y la diez Cervantes enjaula a Don Quijote, pues tiene la necesidad de hablar del encierro que vivió en Argel y Sevilla, vemos aquí cómo el mundo de Cervantes influye en el de Don Quijote, ya que es utilizado aquí para hablar de un hecho biográfico del autor.

Como dijo Tato en la entrevista de Beatriz López (2016, p. 136): «en ese momento Cervantes dice frases del *Quijote* y Quijote dice frases de Cervantes porque ni Cervantes deja de ser un Quijote, de hecho le pide perdón», destacando una empatía del autor hacia el personaje, que se siente culpable por hacer sufrir a su creación por querer hablar de su propio dolor. El paralelismo aquí se expresará con simultaneidad y similitud en lo que dicen ambos personajes, si atendemos a la puesta en escena también veremos que ambos hacen simultáneamente la misma partitura de movimientos⁷:

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

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

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

CERVANTES: Fui soldado muchos años...

⁷ Ver Anexo III imagen Nº 4 para ver esta escena.

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

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

(Tato, et al., 2014, p. 26)

En esta línea de adaptar cómo Cervantes habla a través de la boca del hidalgo está también la escena veinte, la muerte de Don Quijote. Ron Lalá pone en práctica la intratextualidad, toma la carta que Cervantes escribe en los últimos momentos de su vida al conde Lemos, y la pone en la boca de los personajes Don Quijote y de Cervantes:

DON QUIJOTE: Calla, Sancho. Yo fui loco y ya soy cuerdo. Ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano. Recuerda esta carta que quiero enviarle a ese sabio encantador que dirige mi destino.

TODOS: Puesto ya el pie en el estribo,
con las ansias de la muerte
esta carta yo os escribo,
el tiempo es breve...

DON QUIJOTE, CERVANTES: ...las ansias crecen, las esperanzas menguan y, con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir. Adiós, gracias, adiós, donaires, adiós, regocijados amigos, que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida. (DON QUIJOTE muere.) (Tato, et al., 2014, p. 48)

En la escena veintiuno, Cervantes no logra decidir en qué lugar situar su novela, ya que todos los pueblos sentirían envidia entre ellos. Esto adapta en clave cómica cómo Cervantes explica no confesar en qué lugar ocurre la historia: «cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenersele por suyo» (Cervantes, 2015, p.1335). En la solución ronlamera es Sancho quien da la clave a su creador para solucionar este entuerto⁸:

SANCHO: No conozco ese lugar.

Silencio.

CERVANTES: ¿Qué has dicho, Sancho amigo?

Repítelo conmigo.

SANCHO: Digo que no conozco ese...

CERVANTES, SANCHO: ...lugar.

CERVANTES: Ya sé dónde podemos comenzar.

⁸ Ver Anexo III imagen N°5 para ver esta escena.

¡Albricias! ¿Cómo no lo pensé antes?

SANCHO: Comencemos, Cervantes.

TODOS: En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme... (Tato, et al., 2014, p. 50)

2.2. ESTRUCTURA DE LA OBRA

Como hemos visto antes, al igual que *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* está dividido en dos partes, *En un lugar del Quijote* lo está también. Al fin y al cabo, esta adaptación busca adaptar la novela, no el argumento, y por ello también imita su estructura. La obra cuenta con veintidós escenas, las diez primeras forman la primera parte y las doce siguientes la segunda. Aunque la última escena podría considerarse independiente de las partes, ya que se indica que la escena veintiuno es el final y la veintidós es una canción que, similar a un fin de fiesta de una representación del Siglo de Oro, pone el broche de cierre para despedir al público.

2.2.1. Selección de escenas

Podemos clasificar las escenas en dos grandes grupos: capítulos de la novela y escenas de Ron Lalá. Con esto vemos que se realiza un ejercicio de intertextualidad, al añadir escenas también de cosecha propia.

2.2.1.1. Capítulos de la novela

En la primera parte nos encontramos con:

- Escena 1, *Molinos*. Adapta el capítulo ocho de la novela, la icónica aventura de los molinos de viento.
- Escena 3, *Libros (Creación de Don Quijote +Donoso escrutinio)*. Adapta los capítulos uno y seis de la novela, resumiendo así cómo Alonso Quijano crea a Don Quijote, bautiza a Rocinante y escoge como dama a Dulcinea; se descartan las aventuras de la primera salida, donde, entre otras, Don Quijote se ordena caballero, y pasamos a la quema de la biblioteca en manos del Cura y el Barbero, tras la cual Don Quijote escoge como escudero a Sancho Panza y realizan la segunda salida.
- Escena 4, *Don Quijote y Sancho 1*. Adapta partes de los capítulos siete y ocho, se centra en desarrollar la relación entre Don Quijote y Sancho y se nos introduce la promesa que hace el caballero de hacer al escudero gobernador de una ínsula.

- Escena 5, *Vizcaíno + Cide Hamete*. Adapta los capítulos ocho y nueve, este capítulo se centra más en enseñarnos cómo interactúan los mundos de Cervantes y de Don Quijote y en presentarnos al autor ficticio de la novela que en el argumento.
- Escena 6, *Don Quijote y Sancho 2*. Adapta el capítulo diez y, como la primera escena de este nombre, se centra en desarrollar la relación entre caballero y escudero.
- Escena 7, *Cabrero (Canciones y Discurso de la Edad de Oro)*. Adapta los capítulos once y veintiséis, se crea un ambiente distendido y festivo para compartir canciones. Se incluye el discurso de la Edad de Oro, siendo esta una época ficticia y utópica en la que reinaba la paz, la naturaleza daba sus frutos a las personas y no existía la propiedad privada, esta idílica edad es un lugar común de la literatura renacentista (Blasco, 2015). Don Quijote muestra aquí que el lograr traer a su tiempo la Edad de Oro es la pretensión que tiene como caballero andante, entendiendo así la bondad de Alonso Quijano, que le llevó a encandilarse con las hazañas de los héroes de sus libros.
- Escena 8, *Trailer*. Esta escena tiene una estructura propia, ya que imita a un tráiler de película. Se unen pequeñas secuencias que en su conjunto ejemplifican las aventuras que Don Quijote y Sancho viven en la novela.
 - *Yelmo de Mambrino*. Adapta el capítulo veintiuno, donde Don Quijote consigue su icónico yelmo, que es en realidad una bacía de barbero.
 - *Rebaños*. Adapta el capítulo dieciocho, donde la locura de Don Quijote le lleva a atacar a dos rebaños al confundirlos con grandes ejércitos que se enfrentan.
 - *Bálsamo*. Adapta el capítulo diecisiete, donde preparan el bálsamo de Fierabrás, que cura todos los males, para sanar las heridas de Don Quijote y Sancho. Está en la línea de las escenas de *Don Quijote y Sancho*, pero en esta desarrolla en más profundidad cómo el escudero va haciéndose cómplice de la locura de su amo.

- *Batanes*. Adapta el capítulo veinte, donde los protagonistas se pierden en un bosque de noche. En esta escena el espacio sonoro se origina en el mundo de Cervantes y entra en el de Don Quijote.
- Escena 9, *Sierra Morena (Penitencia, Embajada y Micomicona)*. Adapta los capítulos veintitrés, veinticinco, veintiséis, veintisiete, veintinueve, treinta, treinta y uno y cuarenta y seis. Don Quijote se queda haciendo penitencia en Sierra Morena, para desatar la locura de amor que siente por Dulcinea y manda a su escudero a que le mande una carta. Sancho llega al Toboso y no encuentra la carta, el Cura y el Barbero le dicen que finja habérsela dado a Dulcinea y advierta a su amo de que la Reina Micomicona necesita su ayuda. Sancho vuelve con su amo, mientras aparece un intertexto del mundo de Cervantes, donde este planea con sus ayudantes devolver a Don Quijote a su aldea enjaulado. Don Quijote es convencido por Micomicona para que entre en la jaula que le devuelve a casa.
- Escena 10, *Jaula*. Adapta los capítulos cuarenta y siete y cincuenta. Habla del paralelismo entre el encierro del caballero de camino a la aldea y el encierro de su autor en Argel y Sevilla.

Como se observa, en esta primera parte se altera el orden de los capítulos de la novela para dar lugar a unas escenas cuyo desarrollo dramático sea más lógico y ágil. En cambio, en la segunda parte veremos que, al quedar ya desarrollados los personajes e introducida la historia y cómo se nos presenta, las escenas siguen el mismo orden que los capítulos que adaptan:

- Escena 12, *Sansón Carrasco y Ama (Preparativos para la tercera salida)*. Adapta los capítulos uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete y quince. Sansón Carrasco va a interrogar a Don Quijote para ver si está cuerdo o loco, concluyendo que está loco a pesar de que sabe hablar con cordura de temas serios. Sancho viene a compartir con su amo que se extienden sus hazañas, lo cual anima a Don Quijote para volver a salir en busca de aventuras.
- Escena 13, *El Toboso*. Adapta los capítulos nueve y diez, donde al ir al Toboso no encuentran a Dulcinea y Sancho hace pasar una labradora por ella, creyendo Don Quijote que ha sido encantada por el mago Frestón.

- Escena 14, *Caballero del bosque*. Adapta los capítulos doce, trece, catorce y quince, donde Sansón Carrasco y Tomé Celial se hacen pasar por el Caballero del Bosque o de los Espejos y su escudero para traer de vuelta a Don Quijote, acaban batiéndose en duelo los dos caballeros andantes y sale vencedor el Caballero de la Triste Figura.
- Escena 15, *Cueva de Montesinos*. Adapta los capítulos dieciocho, veintidós, veintitrés y veinticuatro, en ellos Don Quijote desciende por una cueva y, en una ensoñación, encuentra el palacio de cristal del mago Montesinos, donde yace su amo Durandarte y se encuentran encantadas sus siete hijas, su dama Belerma, su criada Ruidera, su escudero Guadiana y el propio Montesinos, que le enseña a Dulcinea que está también encantada antes de despedirle y que despierte junto a Sancho.
- Escena 16, *Duquesa*. Se trata de una escena a caballo entre la creación original y la adaptación, acumulan en el personaje de la Duquesa a todos los nobles que mandan a Don Quijote y Sancho a realizar aventuras para burlarse de ellos.
- Escena 17, *Clavileño*. Adapta el capítulo cuarenta y uno, donde Don Quijote y Sancho se suben en un caballo de madera que les enviará volando para enfrentar al gigante Malambruno, mientras los que les gastan esta broma simulan la ascensión.
- Escena 18, *Ínsula*. Adapta los capítulos cuarenta y dos, cuarenta y tres, cuarenta y cinco, cuarenta y siete y cincuenta y tres. A Sancho le es dado el gobierno de Barataria, donde gobierna con buen juicio, pero al querer burlarse de él le ponen a dieta y para justificar esto le dicen que sus enemigos han envenenado la comida y montan una guerra, lo cual lleva al escudero a dimitir y volver con su amo.
- Escena 19, *Playa de Barcelona*. Adapta el capítulo sesenta y cuatro, donde Don Quijote y Sancho se dirigen a cruzar el mar en busca de aventuras, pero les para Sansón Carrasco haciéndose pasar por el Caballero de la Blanca Luna, que reta a un duelo a Don Quijote y esta vez le vence, poniendo como castigo que deje las armas.
- Escena 20, *Muerte*. Adapta los capítulos sesenta y seis, sesenta y siete y setenta y cuatro, donde Don Quijote y Sancho regresan a casa, planean

convertirse en pastores propios de una novela pastoril renacentista, pero al llegar a casa Don Quijote cae enfermo, acaba moribundo, recobra la cordura, arregla su testamento y acaba muriendo para tristeza de su familia y allegados.

2.2.1.2. Escenas de Ron Lalá

Un total de cuatro escenas de *En un lugar del Quijote* son completamente originales, siendo estas la escena dos, *Cervantes 1*, la escena once, *Cervantes 2*, la escena veintiuno, *Cervantes 3*, y la escena veintidós, *Canción Final*.

Cervantes 1 trata cómo el autor del *Quijote* llama a sus vecinos, el Cura y el Barbero, para hablarles de su nueva novela y pedirles ayuda para escribirla. Esta es la escena que nos presenta el juego metateatral en la que se van a sustentar los cambios de personajes a lo largo de toda la obra. También podemos destacar cómo la acotación previa a la escena uno «Entrada de público: CERVANTES escribe. Se duerme.» (Tato, et al., p. 2)⁹, sobre todo si observamos la puesta en escena, donde vemos la importancia que se le da, es un previo a *Cervantes 1*, quedando la escena uno incluida en la secuencia de cómo Cervantes inicia la creación del *Quijote*.

Cervantes 2 es la escena que inicia la segunda parte de *En un lugar del Quijote*, siendo paralela a *Cervantes 1*, ya que se vuelve a pactar entre autor y ayudantes participar activamente en las aventuras de Don Quijote. Aunque sean paralelas, en la escena once vemos cómo el Cura y el Barbero están entusiasmados por participar en la novela, animados por el gran éxito de la primera parte. Esto prepara al público para que le parezca normal que los personajes del mundo de Don Quijote se involucren activamente en sus aventuras, como hace por ejemplo la Duquesa, que prepara dos aventuras para caballero y escudero en busca de diversión.

Cervantes 3 es el final de la pieza, pero es también el inicio del *Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ya que en ella se establece el icónico comienzo de la novela. Cervantes busca un lugar donde situar la historia, pero a cada uno que se le ocurre, el Cura y el Barbero proponen otro temiendo los posibles celos entre los distintos pueblos manchegos. Este conflicto de los pueblos se nos menciona en el capítulo setenta y cuatro de la segunda parte de la novela: «cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha

⁹ Ver Anexo III imagen Nº 6 para ver esta secuencia.

contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo» (Cervantes, 2015, p.1335). Teniendo en cuenta que esta cita es del final de la última parte, vemos que esta escena de *En un lugar del Quijote* no es tan anacrónica como parece a primera vista, ya que trata un tema mencionado en el final de la obra fuente, y permite empezar y acabar la pieza con dos de los fragmentos que más reverberan en la mente de los espectadores.

Canción final, tal y como comentamos, sirve para despedir al público de manera festiva. Esto lo hará haciendo tributo a los personajes y aventuras de la novela que quedaron fuera de la adaptación.

2.2.2. Mecanismos de actualización en la estructura

A continuación vamos a desglosar qué mecanismos de actualización observamos en la estructura de *En un lugar del Quijote*. Entre ellos encontramos: la elección de un comienzo y final icónicos, reordenar las escenas para desarrollar mejor la trama, la renovación del fin de fiesta y el uso de notas al pie.

2.2.2.1. Comienzo y final icónicos

En la versión de Ron Lalá se altera el orden de capítulos de la novela para permitir que la aventura de los molinos sea la que inaugure la pieza. También se adapta un comentario de Cervantes tras la muerte de Alonso Quijano para clausurarla con el famoso «En un lugar de La Mancha...», que también da nombre a la obra. Tal y como comentamos anteriormente, esto permite abrir y cerrar la obra con algo que a todo el público, tenga el contexto personal que tenga, le va a resultar familiar del *Quijote*. Así, el espectador se activará rápidamente al inicio, donde quizás se esperaba unas escenas introductorias más pausadas, y recogerá y reflexionará sobre todo lo que ha visto en el espectáculo gracias a que el final le devuelve al inicio.

Debido a que estas partes son clave en la iconografía quijotesca desde su publicación hasta la actualidad, nos encontramos más bien ante un mecanismo de adaptación. No obstante, Ron Lalá tiene una intención de comunicar con el público actual al tomar la decisión de escoger estas partes como comienzo y final de la obra y por eso son destacadas sirviendo para actualizar la obra y acercarla al espectador contemporáneo.

2.2.2.2. Reordenar para desarrollar

También se altera el orden de los capítulos para poder mostrar, por ejemplo, cómo se desarrolla la relación entre caballero y escudero y, sobre todo, cómo Sancho

participa de la locura de Don Quijote. Esto lo observamos especialmente en el orden de las escenas *Don Quijote y Sancho 1 y 2*, *Tráiler*. *Bálsamo* y *Tráiler*. *Batanes*, vemos cómo Sancho evoluciona del labrador interesado en la ínsula (aunque esto no dejará de tenerlo en mente nunca) al escudero fiel, que llevará a que no nos extrañe que Sancho vuelva a marchar con Don Quijote en la segunda parte aunque el sueldo de escudero, ninguno, enfade a su esposa.

En la escena siete vemos que se adapta el discurso de la Edad de Oro. En la novela aparece mucho después, pero entra de manera lógica en el ambiente festivo y poético que se ha generado.

También vemos en la escena ocho, *Tráiler*, que para dar esta idea de promoción de película se reordenan las aventuras, enseñando primero a Don Quijote consiguiendo el accesorio que le faltaba para ser el icono del Caballero de la Triste Figura (*Yelmo*), luego viviendo una escena de acción en la que acaba apaleado (*Rebaños*), recuperarse de sus heridas (*Bálsamo*) y mostrar su cariño y amistad por Sancho al preferir cuidarle a irse a vivir aventuras (*Batanes*). Si observamos los capítulos que adaptan, el orden debería de ser *Bálsamo*, *Rebaño*, *Batanes* y *Yelmo*, que tiene poca lógica como estructura de un tráiler.

De nuevo, nos encontramos con un mecanismo de adaptación que no pertenece exclusivamente a actualizar la obra al público actual. Aún así, lo destacamos debido a la intencionalidad de ilustrar al público que pueda presentarse ante el *Quijote* sin conocer a duras penas el argumento o el desarrollo de la relación entre los personajes principales.

2.2.2.3. Fin de fiesta

Aunque el fin de fiesta sea un elemento que nos lleva a pensar en el Siglo de Oro, Ron Lalá lo retoma y lo actualiza. Este es uno de sus grandes aciertos que los corona como maestros de la comedia, permitiendo a su público salir de la función riendo e incluso cantando. Justo tras los aplausos del público, la compañía aparecerá y en lugar de recibir al público con reverencias, toman los instrumentos pertinentes y comienzan a cantar *Nota al pie*.¹⁰

En un lugar del Quijote podría acabar con la muerte de Don Quijote, un momento muy emotivo e incluso lacrimógeno del *Quijote*. En cambio, continúa con una escena cómica y una canción que nos invita a leer la novela para descubrir a los

¹⁰ Ver Anexo III imagen N°7 para ver la puesta en escena y Anexo VI para la letra de la canción.

personajes y aventuras que no cabían en la representación, un mayor tributo a la memoria de Alonso Quijano y de Cervantes que las lágrimas.

2.2.2.4. Notas al pie

También encontraremos otro elemento estructural propio de Ron Lalá, sus «ya clásicas y marca de la casa» (Urzáiz, 2015, p.2), notas al pie. Las notas al pie nacieron de *Folla*¹¹ a Calderón (2000), el antecedente de *Siglo de Oro, siglo de ahora* (Folía), primera obra de la *Trilogía clásica* a la que pertenece *En un lugar del Quijote*, que necesitó una nota a pie con la definición del DRAE¹² por su título malsonante para el espectador actual. En *Siglo de Oro, siglo de ahora* aparece Don Filólogo Lumbreras para definir con notas al pie todo aquello que el público pudiese desconocer o mal interpretar.

En *El Quijote ronladero* tendremos las notas al pie en la canción final, donde nos explicarán porqué *En un lugar del Quijote* es como es:

Doncellas y caballeros,
el telón se va a cerrar,
pero hay un punto primero
que quiero puntualizar.
No faltará quien reproche
que siguiendo la lectura
en la función de esta noche
le falta alguna aventura.
[...]
Y por si alguien nos regaña
aquí le responderé
con la quijotesca hazaña
de cantar notas al pie.
¡Nota al pie número uno!
Como hay tantos personajes
y no entran los que uno quiere,

¹¹ Folla y folía son lo mismo, Ron Lalá empezaría a usar folía para evitar escándalos, como dirá el propio Don Filólogo Lumbreras: «LICENCIADO. La folla, señores míos,/ es una forma muy vieja/ de juntar pequeñas obras/ con canciones y ocurrencias./ La llamaremos folía/ para que nadie se ofenda.» (Tato, et al., 2012, p. 31)

¹² Diversión teatral compuesta de varios pasos de comedia inconexos, mezclados con otros de música.

aunque nos daba coraje
tuvimos que hacer un ERE.

[...]

TODOS: Y etecé, y etecé, y etecé...

¡fin de la nota al pie! (Tato, et al., 2014, p. 51-52)

También nos encontraremos una nota al pie, sin estar anunciada como tal, en la escena ocho, cuando se nos describe qué es una bacía¹³, palabra en muchas ocasiones desconocida por el espectador actual y que tiene gran importancia para entender porqué es tan irrisorio ver a Don Quijote llevando una bacía por yelmo:

SANCHO: Mi señor, parece una bacía de barbero.

DON QUIJOTE: ¿Una bacía de barbero? ¿Y qué es una bacía de barbero?

TODOS: (Cantan.)

Una bacía es una palangana con una abertura semicircular,
con una bacía, de noche y de día, en la barbería te puedo afeitar.

Se pone la barba de alguna persona,

se moja la barba, después se enjabona,

se quita la barba, se quita el bigote,

con mucho cuidado, no afeite el cogote. (Tato, et al., 2014, p. 16)

2.3. ELEMENTOS DE LA CULTURA POPULAR ACTUAL

La adición de elementos de la cultura popular actual a la hora de adaptar textos clásicos es una práctica muy común. Esta puede ser hecha a través de analogías, actualizando lenguaje, vestuario y época, o de manera más evidente, tratando temas, elementos y hechos actuales.

En el caso de Ron Lalá, podemos ver que son muy dados a hacer guiños a la cultura actual, con mayor o menor sutileza, pero con referencias evidentes. El *Quijote ronlaler* no se escapa a esta norma y, además, gracias a la conexión entre mundos de la que hemos hablado, esta inclusión de los elementos de la cultura actual es una de las formas en que los mundos de Cervantes y Don Quijote se comunican con el mundo del público. Los elementos que veremos son: la actualización de personajes, el aprovechamiento de las confusiones de Sancho para usar términos actuales, incluir referencias al *Quijote* en la actualidad, la mención a sucesos recientes, el uso de

¹³ Ver Anexo III imagen N°8 para ver esta escena.

estructuras actuales, las referencias a la cultura popular actual y el establecimiento del paralelismo entre el siglo XVII y el XIX.

2.3.1. Actualización de personajes

Al público actual es difícil que le resulte familiar un personaje estereotípico del Siglo de Oro, por ello hay dos personajes que reciben una actualización en la versión de Ron Lalá: el vizcaíno y Cide Hamete¹⁴.

El vizcaíno cervantino está basado en un hidalgo vasco que va escoltando el carruaje de una mujer noble o rica:

A los vizcaínos se les atribuía un lenguaje convencional, que Quevedo caricaturiza en el *Libro de todas las cosas*; eran además objeto de sátira en la literatura de la época, sobre todo en el teatro, por sus ínfulas de nobleza, su inocencia o simpleza y su valor, junto con su facilidad para ofenderse y encolerizarse. [...] Era proverbial el aferramiento de los vascos a su hidalguía [...]; ponerla en duda constituía para ellos la mayor de las ofensas. (Cervantes, 2015, p.111)

Podemos ver que esto concuerda perfectamente con lo que ocurre en la escena cinco, pero este estereotipo de vizcaíno no puede ser aprovechado al máximo ya que el aferramiento a la hidalguía y la forma convencional de hablar no está tan a la orden del día como el resto de elementos.

Por esto, Ron Lalá lleva a escena un vizcaíno estereotípico más actual: lleva *txapela* roja, habla con acento vasco moderno, baila danza tradicional vasca y anima al *Athletic Club* de Bilbao. También dirá una frase en euskera y soltará palabras que se relacionan con el País Vasco y la cultura vasca, todo en clave de comedia: *eroski*, ocho apellidos vascos, *lendakari*, etc.

En el caso de Cide Hamete Benengeli, es su canción de presentación la que presenta estos cambios y no tanto el personaje, que vendrá vestido como un sabio árabe con turbante en la cabeza que tiene forma de tintero con pluma, debido a que es el autor ficticio del *Quijote*. La canción, en lugar de hablarnos del estereotipo de “moro” de la época de Cervantes, habla de uno más actual: un marroquí que vive en Lavapiés y se dedica a liberar móviles (Tato, et al., 2014).

¹⁴ Ver Anexo III imagen N° 9 para ver a estos personajes.

2.3.2. Confusiones de Sancho

En la novela cervantina, Sancho Panza sufre para entender las palabras arcaicas y refinadas que usan los personajes con más cultura que él y las repite transformadas en un disparate, cosa que ocurre también con palabras que conoce de oídas y las dice ante estos personajes para hablar de una manera más fina. En el *Quijote ronlalerio* esto también ocurre, pero a veces estos disparates son referencias a la cultura popular actual. Por ejemplo, cuando Sancho presenta a su amo a la reina Micomicona no acierta a decir su nombre y la llama Metadona, Maradona y Mercadona.

Además de esta confusión, la más aprovechada en la obra ocurre cuando Don Quijote cuenta a su escudero qué le ha ocurrido en la Cueva de Montesinos: «DON QUIJOTE: [...] ¡Oh desdichado Montesinos! ¡Oh Merlín, rey francés de los magos, el rey Merlín, *le roi Merlín*...! SANCCHO: ¿Leroy Merlín? ¿Hay un Leroy Merlín allí abajo? ¿Y no comprasteis más sogas para seguir bajando?» (Tato, et al., 2014, p. 36). Aquí la referencia no se limita a la sonoridad de la palabra de referencia que Sancho deforma, sino que para Sancho Leroy Merlin es lo mismo que para el público que le escucha, una tienda de bricolaje. Tanto le impresiona a Sancho que haya un Leroy Merlin en la cueva que el gag cómico se repetirá todas las veces que el escudero cuente la historia o se hable del encantador Merlín.

2.3.3. Referencias al *Quijote* en la actualidad

Habrán momentos en la obra en que se haga referencias al *Quijote* en la actualidad, buscando animar al público a la lectura y criticando a los que fingen haberlo leído o utilizan citas que no pertenecen a la novela. El ejemplo más claro de lo último tiene lugar al final de la escena del vizcaíno. Mientras se va el derrotado vizcaíno dice «*Gaizki esaka danzkagu, bizirik gauden seinale*. (Si están hablando mal de nosotros es señal de que estamos vivos)» (Tato, et al., 2014, p. 11) que Sancho traducirá como el dicho «Ladran, luego cabalgamos.» (ídem), entonces Cervantes y Cide señalarán que ese dicho no pertenece al *Quijote*. Este dicho fue popularizado por Rubén Darío, posteriormente se le atribuyó a la novela cervantina y Eva Perón popularizó esta falsa cita. Cide Hamete advierte a Cervantes de que en el futuro creerán que este dicho lo escribió él y por eso el escritor español se apropia del dicho, convirtiéndolo en «Ladran, luego escribimos.» (ídem).

Otra referencia al *Quijote* en la actualidad la encontramos en la canción de la Duquesa: «DUQUESA: (Canta.)/ ¡Qué libro tan ameno y deleitoso! Con él aprendo,

pienso, sueño y río./ Seguro que este libro, esposo mío,/ supera de los siglos el acoso.» (Tato, et al., 2014, p. 39) El público actual sabrá que la premonición del personaje es real o se pretende en aquellos que no lo hayan leído que, al ver esta versión teatral, se animen a comprobarlo.

2.3.4. Sucesos recientes

En la versión ronlamera del *Quijote* nos encontraremos referencias directas a sucesos de actualidad, es más, si comparamos el libreto y la puesta en escena, descubriremos que algunos de estos sucesos han sido modificados. Teniendo esto en cuenta es posible que si se vuelve a poner en gira *En un lugar del Quijote*, estas partes recibirán una nueva actualización.

Ejemplo de esto es el episodio de la quema de libros, durante la que el Cura y el Barbero encuentran, según figura en el libreto, los papeles de Bárcenas, los cuáles mandan al juez en vez de al fuego. En la puesta en escena encontrarán el libro de Belén Esteban y lo mandarán al cirujano plástico, aquí también encontrarán *wikileaks*, haciendo alusión a otro suceso reciente.

En la canción de la Duquesa en que desea encontrarse con Don Quijote y Sancho para divertirse a su costa también dirá: «Y así podré vencer el descontento/ de no heredar la finca sevillana/ ¿por qué nos olvidó en su testamento/ mi prima la duquesa Cayetana?» (Tato, et al., 2014, p. 39) Haciendo de esta manera referencia al reciente fallecimiento de la duquesa de Alba.

2.3.5. Uso de estructuras actuales

Mientras trabajaban en la versión, los componentes de Ron Lalá se dieron cuenta de que el *Quijote* era una especie de *road movie*, pero a caballo y rucio. De hecho, si atendemos a la puesta en escena, vemos que una buena cantidad de las transiciones entre escenas constan de Don Quijote y Sancho cabalgando al ritmo de una banda sonora que indica el viaje. A cada una de las escenas las denominan fragmentos de acción. De esto nació la idea de hacer una escena a modo de tráiler, la escena ocho, la cual se compone de cuatro fragmentos de acción que nos muestran, tal y como lo haría un tráiler de película, lo que nos podemos esperar encontrar en el *Quijote* (López, 2016).

Además del tráiler, nos encontramos también una estructura actual en la escena dieciocho, donde Sancho gana el gobierno de Barataria. Esta ascensión al poder es

mostrada como una campaña electoral, compuesta de mítines, de promesas, de eslóganes, en concreto el de Obama en la campaña electoral de 2008:

TODOS: (Cantan.) ¡Vota Sancho Panza!

SANCHO: (Canta.) Que a nadie falte comida,

nadie se quede sin techo,

en mi estado de derecho

viviréis la buena vida.

Y aunque sé que a alguien le irrita,

en esta legislatura

la enseñanza y la cultura

será libre y gratuita.

TODOS: ¡Vota Sancho Panza!

[...]

TODOS: ¡Vota Sancho Panza!

Can, yes we can. (Tato, et al., p. 43-44)

2.3.6. ¿Siglo de Oro o siglo de ahora?

Ron Lalá lleva estableciendo durante toda la *Trilogía Clásica* un paralelismo entre el Siglo de Oro y el siglo XXI. Las referencias a la actualidad hacen este paralelismo muy evidente, pero hay momentos de *En un lugar del Quijote* en la que esta semejanza es expresada de forma mucho más sutil. Por ejemplo, a la hora de hablar Cervantes de su encierro, critica lo duro que es vivir en España siendo intelectual y artista, perviviendo esta crítica de la visión de la cultura en este país en la actualidad:

En Argel y en Sevilla anduve preso

y allí, amigos, confieso

que deseé perder vida y honor,

mas después fue peor

vivir en mi país que en mi prisión,

pues en esta nación

quien sueña, enseña, escribe, crea o piensa

suele tener vacía la despensa. (Tato, et al., p. 25)

Como destacará Urzáiz (2015, p. 5), hay varios momentos en los que Ron Lalá aporta dosis de crítica social sin desligar al *Quijote* de su tiempo, debido al fácil paralelismo que se establece entre ambos siglos:

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 baratarías” con su musiquilla de campaña electoral [...]. 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) [...], ahora deslizan aquí los ronlaleros sus mayores dosis de crítica social, desde el antibelicismo (“Malditas sean las guerras”, se proclama [...]) hasta la reivindicación quijotesca de la libertad como “uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos”.

2.3.7. Otras referencias a la cultura popular

Nos encontraremos también con referencias a la cultura popular actual. Si volvemos a la escena tres, durante la quema de la biblioteca aparecerán: el *Boletín Oficial del Estado*, *Harry Potter* y un *e-book* con tres mil libros, que son incluidos en el género de fantasía, como algo peligroso para Alonso Quijano o como algo prescindible y, por tanto, acaban en el fuego. Entre los libros también aparece el *Kama Sutra* que, potenciando la comedia, se lo queda el Cura.

En la escena dieciocho, cuando Sancho decide renunciar al gobierno de Barataria, se hace una referencia crítica a la problemática de la corrupción en la política española: «SANCHO: [...] quiero decir que sin blanca entré en este gobierno y sin ella salgo, al revés de cómo suelen salir los gobernadores de otras ínsulas.» (Tato, et al., p. 45).

En esta línea, encontramos la crítica a la crisis y los recortes que aparece en la canción final. En ella se nos dice que, aunque les daba coraje, para hacer viable *En un lugar del Quijote*, hubo que hacer un ERE a los personajes y meter tijera a las aventuras. Aún así, como a la compañía le causa esto mucho pesar, se hace un homenaje citando a continuación todos esos personajes en paro y hazañas recortadas.

2.4. EL USO DEL VERSO

Entre las cartas de presentación de Ron Lalá se encuentran la música, las canciones y, desde *Mundo y final* (2008), el verso. *En un lugar del Quijote* también contiene cada uno de estos elementos y cumplen, además, funciones muy importantes a la hora de presentar el clásico al público actual.

2.4.1. La renovación del verso

En España, el verso en el teatro viene quedando en desuso desde finales del Siglo XIX. Esto ha llevado a la gran mayoría del público a desconocer las convenciones métricas, rítmicas y sonoras que enriquecían al teatro en verso en siglos pasados, dejando además al verso en el teatro como señal de estar asistiendo a teatro clásico o algo arcaizante.

Ron Lalá ha orientado en el último lustro su carrera hacia el verso y lo clásico, explorando su riqueza y la manera de hacérselo llegar al público del siglo XXI. Yayo Cáceres dirá «en realidad, pocas cosas mejor que el verso para llegar hasta la gente porque lo tienes todo en el verso. Y con solo hacerle caso a lo que está escrito y a la puntuación, tienes solucionado la mitad del problema» (López, 2016, p.122). Esto es una realidad indiscutible en Ron Lalá, que normalmente trabaja con un verso propio, nacido de la pluma de Álvaro Tato, hecho a medida para la obra y los actores, y en el caso de usar verso ya escrito, lo hacen suyo a partir de la meticulosa adaptación, hasta el punto en que surte un efecto parecido. Atendiendo a *En un lugar del Quijote*, el verso tiene dos vertientes, por una parte tenemos el verso dialogado y por otra tenemos el verso de las canciones.

2.4.2. Verso dialogado

En el *Quijote ronlhalero* podemos ver que el verso cumple una función muy clara, la diferencia entre mundos: en el mundo de Don Quijote se habla en prosa cervantina y los personajes del mundo de Cervantes hablan en verso barroco. Este uso del verso para diferenciar un mundo de ficción del mundo real tiene un claro antecedente en *Mundo y final* (2008), en la escena *Ordenador personal*, una parodia de un entremés barroco en la que un niño habla con su familia usando prosa, para luego encender el ordenador y meterse en un mundo de videojuego, donde se habla en verso.

Así, veremos que Cervantes, el Cura y el Barbero, cuando no están interactuando con personajes del mundo de Don Quijote, hablan en verso. Esto permite efectos como establecer apartes cuando estos personajes hablan con el público o el resto de sus compañeros y no pueden ser oídos por los personajes del mundo de Don Quijote. Gracias a esa pérdida de costumbre del público de oír verso en el teatro, la musicalidad especial del verso les permitirá notar esta diferencia de mundos sin necesidad de cambios de luz o de música.

2.4.3. Las canciones

Las canciones de *En un lugar del Quijote* aparecen como recurso estilístico, recurso para explicar algo o como ambos. Son un elemento propio de la compañía, pero también son una técnica muy interesante para conectar con el público del Siglo XXI, el cual está acostumbrado a escuchar canciones a diario, a la renovación continua del repertorio de canciones más escuchadas, a que le envíen información en forma de canciones en la publicidad de la televisión, de la radio, del hilo musical del supermercado.

Las primeras canciones que aparecen en la obra son la de Sancho y la de Dulcinea. La canción del escudero es una sarta de refranes dichos sin ton ni son, acompañados de una música jovial. Además de permitirnos un acompañamiento musical en las escenas dedicadas a Sancho o en los que este haga una aparición importante, nos informa del carácter cómico del personaje y de su costumbre de expresarse con refranes.

Por otra parte, la canción de Dulcinea es onírica y encantadora, en la que se canta de forma coral el nombre de la dama. Aunque esta canción pueda parecer un recurso estilístico para enriquecer las escenas en que se habla del amor platónico de Don Quijote, tiene la potencia de evocar al público lo que es Dulcinea, una ilusión fruto de la imaginación del hidalgo: «yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad» (Cervantes, 2015, p. 312). De esta manera vemos la grandeza de la ideal Dulcinea en los momentos de suspensión y ensueño que crea su canción.

La canción de Dulcinea tendrá dos modificaciones a destacar. En la escena cinco, cuando Cide Hamete es creado, Cervantes consigue su crónica sobre Don Quijote cuando la anuncia un mozo en la plaza, reconociéndola debido a un pasaje que habla sobre Dulcinea. En este momento, el coro se lanza a cantar su canción y Cide Hamete dice el nombre de Dulcinea de una forma muy extraña, que llevará al resto del coro a preguntarle qué ha dicho, respondiendo el historiador que ha dicho Dulcinea, pero en árabe. En la escena catorce, Don Quijote y el Caballero del Bosque tienen una riña por ver qué dama es más bella, la canción sonará diciendo Dulcinea o Casildea según el caballero que esté hablando en cada momento.

En la escena cinco aparece otra canción de un personaje, la de Cide Hamete. Cervantes ordenará «Buen Sancho, por vida mía,/ coge tu rabel ahora/ y toca una melodía/ que suene a música mora.» (Tato, et al., 2014, p. 10). Estas palabras darán

comienzo a la canción que, como describimos anteriormente, nos muestra un perfil más actual de quien podría ser Cide Hamete. Tiene una función más cómica que explicativa, debido al contenido de la letra, pero la música que la acompaña crea el ambiente necesario para presentar al autor ficticio del *Quijote*.

La siguiente canción aparece en la escena siete, donde el lamento de Gardenio es convertido en la canción que un cabrero canta en una hoguera. Aquí vemos unos ovillejos de Cervantes, que en la novela aparecen escritos en cartas, convertidos en canciones, así que en este caso nos encontramos principalmente ante un recurso estilístico. Este recurso es explotado más, ya que Tato usará la estructura de estas estrofas para componer otro ovillejo, en el que Cervantes «entra en la hoguera y canta su coplilla, que encima es una coña con las razas» (López, 2016, p. 137), así esta canción también será un recurso para explicar la vida de Cervantes y su enfrentamiento con los moros en Lepanto, sus problemas de préstamos con los judíos y sus sacrificios por su patria cristiana.

A continuación nos encontramos, tal y como mencionamos anteriormente, con una nota al pie, en forma de canción, para explicar al público que lo desconozca, qué es una bacía de barbero. Javier Vallejo (2013, 8), que asistió a la representación en el Teatro Pavón, donde *En un lugar del Quijote* aparecía recomendada como para todos los públicos y contó con una alta cantidad del público infantil, habló la canción de la bacía de la siguiente manera:

Su destinatario último es el jovencísimo público que abarrota el teatro, pero también el espectador adulto que de inmediato recuerda la perplejidad con que de niño descubrió ese vocablo, la explicación que hubieron de darle y las 1.000 palabras de sentido oscuro con las que sigue encontrándose al zambullirse en los clásicos.

En la escena de la Cueva de Montesinos, donde en la puesta en escena podemos disfrutar de cómo el espacio sonoro genera una atmósfera onírica exquisita, nos encontramos la siguiente canción. En ella se nos cuenta el mito quijotesco de la formación de las lagunas de Ruidera y del río Guadiana. Esta información se dio inmediatamente antes en forma de verso, por lo que la canción es un recurso estilístico que acaba de enriquecer el preciosismo de esta escena.

La siguiente escena nos trae la canción de la Duquesa, que tendrá la función de presentar a este personaje y explicar sus motivaciones. Podríamos compararla con la de Sancho en cuanto a su jovialidad, pero esta es más sofisticada, caracterizando mejor a la

noble que quiere aprovecharse de Don Quijote y de Sancho para conseguir un momento de diversión.

La siguiente canción que aparece es un fragmento de *La Galatea*: «Si quieres que de mi vida/ no se acabe la carrera/ no la lleves tan corrida/ ni subas do no se espera/ sino muerte en la caída.» (Tato, et al., 2014, p. 41). La canción se utiliza durante el ascenso en Clavileño para poder comunicar el temor que sienten los protagonistas al creer que están yendo hasta el Sol. Además, es un recurso estilístico que permite dar un toque poético a la escena.

A continuación nos encontramos con la escena dieciocho. La canción de Barataria cuenta con varias partes, la primera es la campaña electoral de Sancho, donde se nos habla de que el escudero es un buen gobernante y también se nos cuentan los consejos que le ha dado Don Quijote. La segunda parte es el último juicio que Sancho relata en una carta a su amo, donde deja libre a la doncella que luego envenena la comida de la ínsula para evitar que el gobernador coma. La última parte es la dimisión y despedida de Sancho como gobernador de Barataria, teniendo esta parte la misma música que la canción de Clavileño. De esta manera, vemos que la función principal de esta canción es explicar la inmensa cantidad de acontecimientos que vive Sancho durante su gobierno.

Por último, nos encontramos, como se ha mencionado anteriormente, con *Nota al pie*, la canción final de la última escena. Esta cumple la función de explicar las aventuras y personajes que le faltan a la obra y por qué ocurre esto: que el *Quijote* entero duraría veinte horas. También es un recurso estilístico, debido a la renovación del fin de fiesta del Siglo de Oro, con el que se busca un final divertido. Se aprovecha además para animar al público a leer el *Quijote*, ya sea porque echen en falta alguna aventura o porque se hayan quedado con ganas de más. Además una de las estrofas es una copla de cabo roto, creadas por Cervantes, en las que se quita la sílaba final de la última palabra del verso y se hace la rima con las sílabas restantes: «De un noble hidalgo manche-/ contaré las aventu-/, a quien ociosas lectu-/ trastornaron la cabe-.» (Tato, et al., 2014, p. 53)¹⁵.

¹⁵ Para saber más sobre los detalles de la banda sonora de *En un lugar del Quijote* ver Anexo V, en dicho anexo se puede ver la carátula posterior del CD oficial de la obra. Para saber más de la canción *Nota al pie*, ver Anexo VI, donde se puede leer la letra completa.

2.5. METONIMIA

Destaca Beatriz López (2016) que el recurso característico e imprescindible de la dramaturgia ronlamera es la metonimia, en la que la compañía encuentra la clave para transformar las dificultades que presenta el teatro. Para entender este recurso, es necesario tener en el análisis presente tanto el libreto como la puesta en escena, ya que, como señala Yayo Cáceres, «la dramaturgia es dramaturgia, la dirección es dramaturgia y la música es dramaturgia» (López, 2016, p. 139) y más en el caso de Ron Lalá, cuyo método de trabajo tiene mucho de creación colectiva. Por tanto, el análisis de la metonimia de *En un lugar del Quijote* estaría incompleto teniendo solo en cuenta el libreto.

Podemos considerar a la metonimia un mecanismo de actualización además de un recurso estilístico. Si pensamos en el público del siglo XXI, sobre todo si recordamos que *En un lugar del Quijote* se propuso como obra para todos los públicos, nos imaginamos un público acostumbrado al realismo del cine y la televisión. Ron Lalá defiende que estos medios son los ideales para el tratamiento realista, pero que el teatro tiene que seguir otro camino, pero este camino tiene que ser rápido y satisfactorio. Por esto se decantan por la metonimia, que frente a la necesidad de procesar una metáfora, tiene como punto positivo «que no hay proceso, como es un salto diagonal las neuronas lo identifican inmediatamente» (López, 2016, p. 138).

Esta rápida capacidad de identificación hace de la metonimia el recurso ideal para transmitir lo mágico, onírico y poético del *Quijote* y de Cervantes al público actual de todas las edades. Además, esto da la oportunidad de disfrutar del clásico independientemente del nivel de profundización que tenga el espectador en la propuesta, permitiendo a la familia que fue a la representación como plan de fin de semana salir con ganas de leer a Cervantes.

2.5.1. La biblioteca de Cervantes y los libros

Como hemos ya comentado al hablar del mundo de Cervantes, *En un lugar del Quijote* transcurre en la biblioteca del escritor y, como dirá Tato, «una biblioteca podía ser cualquier cosa [...] esta biblioteca es un monte, es la Sierra Morena, es la casa, es la cueva de Montesinos» (López, 2016, p. 138).

La biblioteca es un recurso metonímico que permite al público transportarse al espacio donde ocurre la escena, sea cual sea, sin necesidad de a penas elementos. Su imaginación se mantiene activa sin grandes problemas porque para el espectador es muy

fácil entender que una biblioteca puede ser cualquier lugar, ya que un libro te abre las puertas a un nuevo mundo, un lugar donde se guardan libros puede ser cualquier parte.

Por esto veremos que la escenografía, la utilería y el vestuario están hechos (o adornados) a base de libros, hojas escritas, tinta y plumas. Así, con unos cuantos elementos es fácil ver a los personajes al completo, manteniendo el minimalismo necesario debido a la gran cantidad de cambios de espacio y personajes.

En cambio, cualquier cosa puede ser un libro menos los libros, ya que esto dificultaría entender el resto de metonimias, y en el *Quijote* aparecen muchos libros, cartas y demás escritos. Para solucionar este problema, los libros aparecen en forma de luz, como dice Tato «La luz de la sabiduría está evocándote eso [...] Es una metonimia de doble sentido: los libros son todo y la luz son los libros.» (Tato, et al., p 138).

De esta manera, en la escena tres, durante la quema de libros, vemos cómo rayos de luz caen del cielo y el Cura y el Barbero ponen las manos bajo esa luz haciendo el gesto de tener un libro en las manos o miran la luz para saber el título del libro, mientras Alonso Quijano se pone bajo los rayos de luz, comiéndose los libros¹⁶. En las escenas ocho y diez veremos que los haces de luz que simbolizan los libros también pueden simbolizar todo, por ejemplo los rebaños¹⁷ que Don Quijote confunde con ejércitos o la jaula donde es transportado de vuelta a su aldea. En la escena diecisiete el lomo de Clavileño es una pila de libros y su cabeza es un libro abierto por la mitad, que hace el efecto óptico de una boca abierta¹⁸ y nos hace imaginarnos al caballo de madera listo para relinchar ante el maravilloso ascenso hasta el Sol que realiza con Don Quijote y Sancho.

2.5.2. Otros recursos metonímicos

Aunque los recursos metonímicos antes descritos son los más importantes en el desarrollo de *En un lugar del Quijote*, aparecerán otros con cierta importancia. En la biblioteca de Cervantes veremos un ventilador moderno que el escritor utiliza para secar la tinta de las hojas que va escribiendo. Este ventilador se convertirá en el molino de viento que confundirá con un gigante Don Quijote, la metonimia acabará de confirmarse

¹⁶ Ver Anexo III imagen N°10.

¹⁷ Ver Anexo III imagen N°11.

¹⁸ Ver Anexo III imagen N° 12.

cuando Cervantes, al mostrar al Cura y al Barbero la escena de los molinos, pedirá que enciendan su molinillo de viento¹⁹.

Tato destacará que el uso de la metonimia en el teatro permite alejarnos del tratamiento realista, que puede ser igual o menos potente que el metonímico. De esta manera, en lugar de usar un burro en escena, se busca algo que signifique burro (López, 2016). En la versión de Ron Lalá, el rucio y Rocinante son unas riendas que Sancho y Don Quijote llevan sujetas a la rodilla, la montura reducida al mínimo posible²⁰.

En el paso de la primera parte a la segunda parte del *Quijote*, como pasan diez años entre la publicación de ambos libros, se incluye en el puesta en escena un intermedio en el que se usa el ventilador para hacer volar hojas secas, nevar y llover, para así enseñar el paso del tiempo. Mientras, Cervantes deja a Don Quijote dormir entre las hojas de un libro²¹ y cuida de su personaje hasta que llega el momento de volver a escribir sus aventuras, siendo su salida en verano, la siguiente estación a las que vimos en el interludio.

Escenas más adelante, como comentamos anteriormente, Sansón Carrasco se disfraza de caballero andante y pierde un duelo contra Don Quijote, pide venganza a Cervantes, cuya pluma no pinta y por tanto es incapaz de poner rumbo a las aventuras de su personaje. Para solucionar este problema, Sansón arroja un frasco de tinta, con el que mancha una hoja. Cervantes colocará la hoja en el centro del escenario y esta será la Cueva de Montesinos. Para descender por ella, el yelmo de Mambrino simbolizará a Don Quijote y será lo que descienda en la sog²². Luego, el Don Quijote suspendido al que habla el sabio Montesinos es un muñeco de papel. Cambiar un personaje por un muñeco de papel será recuperado para que la Duquesa tenga un Duque, que será un muñeco con un pequeño libro en la mano de la primera parte del *Quijote*²³.

Cuando se desata la guerra en Barataria, los sirvientes de Sancho le dan una armadura, que consiste en una espumadera metálica, unas cadenas y una fuente de metal. Todo esto quedará en el suelo y en la escena de la Playa de Barcelona se

¹⁹ Ver Anexo III imagen N° 13.

²⁰ Ver Anexo III imagen N°14.

²¹ Ver Anexo III imagen N°15.

²² Ver Anexo III imagen N° 16.

²³ Ver Anexo III imagen N° 17.

convertirán las cadenas en un instrumento para hacer el ruido de las olas y la espumadera se convertirá en el arma y armadura del Caballero de la Blanca Luna²⁴.

En la escena de la muerte de Don Quijote, vemos cómo el personaje se va despojando de sus elementos icónicos de hidalgo dejándolos en una silla, simbolizando esto cómo el caballero andante ha muerto y Alonso Quijano ha ido muriendo con él²⁵. También este despoje permite ver al actor como el espíritu de Alonso Quijano que marcha a la otra vida, dejando en la silla su cuerpo inerte. Sancho queda llorando su muerte, pero vemos cómo Alonso Quijano se niega a dejar en la silla la prenda de Dulcinea, dándonos a entender que no quiere deshacerse de todo lo que fue como Don Quijote o no quiere deshacerse de Aldonza Lorenzo, de la que estuvo enamorado antes de caer en la locura por los libros de caballerías.

²⁴ Ver Anexo III imagen N° 18.

²⁵ Ver Anexo III imagen N° 19.

3. MECANISMOS DE ACTUALIZACIÓN EN LA TRILOGÍA CLÁSICA

La *Trilogía clásica* de Ron Lalá aborda distintos modos de adaptación de formas y piezas del Siglo de Oro, esto lleva a que las tres obras contengan mecanismos de actualización similares. A continuación, se analiza de forma general la presencia en el resto de la trilogía de algunos de los mecanismos que hemos encontrado *En un lugar del Quijote*.

3.1. SIGLO DE ORO, SIGLO DE AHORA (FOLÍA)

Se trata de una adaptación de formas clásicas y no una adaptación de una obra concreta, por ello *Folía* es muy distinta en el aspecto de la actualización en comparación con el resto de la trilogía. Aún así, tal y como dice Beatriz López (2016, p. 9) es «una colección de piezas breves originales, fieles a la tradición clásica que abre un diálogo entre lo clásico y lo contemporáneo, un espejo donde el siglo XVII se mira en el siglo XXI», espejo que necesita de un proceso de actualización del siglo XVII para que el público entienda el juego de comparación.

De esta manera, esta obra es la encarnación del mecanismo de actualización en el que se realizan paralelismos entre el siglo XVII y el XXI. Se usan formas clásicas y se le pone un traje barroco a los problemas del siglo actual, permitiendo hablar de ellos sin miedo y hacer reflexionar al público con lo poco que ha cambiado España a lo largo del paso del tiempo. Como nos dirá Don Filólogo Lumbreras, personaje conductor de la acción en esta obra,: «LICENCIADO. Al loro, señor,/ al loro, señora,/ ¿Siglo de Oro/ o siglo de ahora?» (Tato, et al., 2012, p. 74)

3.1.1. Metateatralidad

En *Siglo de Oro, siglo de ahora* se nos presenta la metateatralidad con una compañía que viene a representar una folía. En la primera escena, *Mojiganga carnavalesca*, los comediantes llegarán como unos marineros que desembarcan en el escenario, pero en ellos ya vemos su relación con el teatro con versos como: «¡Escenario a la vista!/ Que Tespis nos asista.» (Tato, et al., 2012, p. 26).

En la escena segunda, *Loa a Talía, musa del teatro*, el Autor de comedias, antes de dar comienzo a la loa, nos presenta a Don Filólogo Lumbreras, el encargado de dar fe del rigor de esta folía y encargado de dar notas al pie y apartes. De esta manera, el

personaje del pedante licenciado solucionará todos los problemas que tenga el público para entender, por ejemplo, que un aparte permite que «si no quieres ser oído/ mas deseas expresarte,/ puedes abrir un aparte y decimos lo que crees» (Tato, et al., 2012, p. 34) sin que el resto de personajes se enteren. También evitará malentendidos con el léxico del siglo XVII como, por ejemplo, «VENDEDOR. Vendo churros, vendo porras,/ acércate y no te corras./ LICENCIADO. Nota al pie. Correrse significa avergonzarse en la España del Siglo de Oro.» (Tato, et al., 2012, p. 76) Además de hacer notas al pie, Don Filólogo Lumbreras hará también citas. Por ejemplo, cita *La cultura del Barroco*, de José Antonio Maravall.

3.1.2. El uso del verso

Al igual que vimos en el *Quijote* de Ron Lalá, el contraste entre verso y prosa se utiliza para diferenciar los niveles de ficción. Cuando Don Filólogo Lumbreras habla con los comediantes o con el público para dar explicaciones, habla en prosa, cuando forma parte de alguna de las piezas habla en verso, como el resto de personajes. Esto lo veremos claramente en el *Entremés del eco, eco*, donde al ser el prometido de la dama que un caballero quiere conquistar, aparece también como personaje: «LICENCIADO. ¿Me llamáis, nobles señores?/ VENDEDOR. Recitadnos los mejores/ versos clásicos de amor./ LICENCIADO. ¡Bendita Virgen María,/ un español pidiendo poesía!» (Tato, et al., 2012, p. 79).

3.1.3. Metonimia

En *Nihil obstat*²⁶, una pieza que habla sobre la censura, veremos un claro ejemplo de metonimia. Cuando el Cantor y su Compañero hacen canciones que no agradan al censor, interpretado por Don Filólogo Lumbreras, este usa sus tijeras de podar. Al usarlas, los artistas pierden un miembro del cuerpo (lo esconden) y en su lugar cae y queda colgando un lazo de raso rojo, simbolizando la sangre. Como podemos ver, esta pieza es una metonimia de cómo la censura no solo mutila la cultura, sino también al artista que la trasmite.

²⁶ « LICENCIADO: [...] Nota al pie: *Nihil obstat* significa: no hay impedimento. Aprobación del censor para que una obra se haga pública.» (Tato, et al., 2012, p. 61)

3.1.4. Intertextualidad

Tenemos dos grandes momentos de intertextualidad en *Siglo de Oro, siglo de ahora*, además de las citas de Don Filólogo Lumbreras. El primero es el *Entremés de los autores*, donde Cervantes es el padre de Hamlet y Shakespeare el de Don Quijote, pero los personajes no están a gusto con sus autores, debido a que no les dejan decir sus frases con libertad, así que se confabulan con el sirviente de ambos para que cambie los manuscritos e irse con su autor favorito. Aquí, los personajes ficticios dirán el monólogo de *Hamlet* y la alabanza a la libertad del *Quijote*.

En la escena final de *Siglo de Oro, siglo de ahora*, el Tercio de ronlaleros encontrará *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega y, a pesar de lo peligroso de los libros, ya que te hacen pensar, lo leerán. Entonces leerán el interrogatorio a Fuenteovejuna, acabando así la obra con una reivindicación del pueblo unido contra la adversidad, siendo en ese momento de la actualidad, la crisis económica.

3.2. CERVANTINA

Al igual que *Siglo de Oro, siglo de ahora*, *Cervantina* es una folla o folía. Solo que en esta la compañía se centra más en jugar a ser «cervantinos, un malabarismo con sus palabras y las nuestras, una esfera entre las tuyas, música nacida entre sus palabras y humor ronlalero.» (Cáceres, 2016, p.11). En esta obra se adaptan varios entremeses y novelas ejemplares de Cervantes. Para poder relacionarlos todos, Ron Lalá parte de la siguiente premisa: hay una seria cepa de cervantina, una enfermedad que te hace leer para poder pensar por uno mismo y si el autor del libro es Cervantes mejor. Lo más serio es que «no hay vacuna ni aspirina/ que cure la cervantina» (Tato, et al., 2016, p. 65), por ello Ron Lalá comienza una gira para contagiar a todo el mundo.

La folla comenzará con una mojiganga en la que cantando Cervantes y varios de los personajes de los entremeses que forman *Cervantina* nos presentan la función. También nos hablarán de la enfermedad de la cervantina, que hace que quien lea a Cervantes tenga sed de libertad.

A continuación está la escena *Cervantes y la musa*, que nos relata cómo la musa del Príncipe de los Ingenios le pedía un sacrificio por cada gran obra que escribía: su mano por ocho comedias y ocho entremeses, su éxito teatral por *La Galatea*, el oro de un mes de recaudaciones por *El Quijote*, viajar a América por las *Novelas Ejemplares* y *Persiles y Segismunda* por su maldición: ser el mejor, ser venerado y celebrado por todos, pero que, aunque sus obras adornen las estanterías de todas las casas españolas,

muy pocos las lean al completo. Cervantes entonces maldice su destino, se queja del desprecio de España a su cultura, se despide de su familia y se muere.

A continuación empezarán los entremeses cervantinos a modo de escenas, entre las que encuentran: *El viejo celoso extremeño*, *La gitanilla*, *El hospital de los podridos*, *Rinconete y Cortadillo*, *El retablo de las maravillas*, *Citas cervantinas* (comentarios de varias obras y frases de Cervantes) y *Viaje del Parnaso*. Para finalizar tendremos el fin de fiesta, una canción que habla de cómo la cervantina ha contagiado a toda España.

3.2.1. Metateatralidad

De nuevo nos encontraremos ante este recurso en la *Trilogía clásica*. Escenas como la de *La gitanilla* serán presentadas por los músicos de la compañía que interpreta la folía. Al final de este entremés, la Vieja gitana compartirá con el público unos versos de cabo roto que aprendió cuando sufrió cervantina.

En el comienzo del *Viaje del Parnaso*, los comediantes que están representando la folla se sorprenderán de ver vivo a Cervantes, quien murió al principio de la obra, que está buscando a su musa, entonces le mandarán a preguntar al actor que interpreta a la musa del escritor, que la volverá a encarnar para él.

3.2.2. Intertextualidad

Durante la escena *Cervantes y la musa*, que viene a ser la loa de esta folía, se nos muestra cómo Cervantes tiene que sacrificar algo a su musa para poder recibir sus obras. Por ejemplo, la musa reclama su mano en Lepanto a cambio de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Mientras está preso en Argel, la musa le visita para llevarse su éxito teatral a cambio de *La Galatea*, y se lo encuentra lamentándose de la siguiente manera, citando accidentalmente *La vida es sueño*, siendo esto un recurso intertextual con Calderón de la Barca:

CERVANTES

¡Ay, mísero de mí, y ay, infeliz!

Apurar, cielos, pretendo.

MÚSICO

Eh, Miguel, ¿qué estás diciendo?

CERVANTES

¡Qué patético deslizo!

Preso, sin honra y sin mano,

bajo el yugo la cerviz,

dirán que Cervantes diz

un verso calderoniano. (Tato, et al., 2016, p. 39)

No solo *Cervantina* está compuesta al completo por obras y novelas variadas de Cervantes, sino que también se habla de la intratextualidad que existe en la propia obra cervantina. La escena *El viejo celoso extremeño* trata tanto el entremés como la novela ejemplar que cuentan esta historia. La diferencia entre estas obras cervantinas reside en el final, en el entremés Carrizales castiga a su joven esposa por coquetear con un hombre, en la novela el anciano se da cuenta de que está arruinando la vida de su mujer al mantenerla atada a un hombre viejo y le deja una abundante dote para que se pueda casar con quien quiera cuando enviude en un futuro cercano. De esta manera, Ron Lalá, al llegar al final de la historia, advierte al público de las dos opciones y representa las dos, primero el final del entremés y luego el de la novela ejemplar.

Observamos también intratextualidad en la escena llamada *Citas cervantinas*, donde se habla de citas de Cervantes y se tratan fugazmente las siguientes obras: *El coloquio de los perros*, *El retablo de las maravillas*, *El licenciado Vidriera*, *El juez de los divorcios*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *La pastora de Marcela* y *Viaje al Parnaso*. Esta escena nos habla de lo universal y actual que es el Príncipe de los Ingenios, además de admirar el mundo que creó con sus obras.

3.2.3. Nota al pie

Aunque esta vez no son presentadas de manera literal, las notas al pie aparecerán de nuevo. Esta vez explican características de los entremeses. Por ejemplo, en el entremés de *El celoso extremeño*, cuando se acerca el final, Carrizales hará una nota al pie para contarnos que esta historia tiene dos versiones y que ambas se nos enseñarán: la del entremés, cómica, en la que el esposo castiga a su mujer por querer serle infiel, y la de la novela ejemplar, trágica, en la que Carrizales se da cuenta del mal que le hace a Leonora al estar casado con ella y la perdona y deja una buena dote para que se case con quien desee a su muerte.

También habrá notas al pie en *El hospital de los podridos*, donde se nos explica qué es la podredumbre:

DOCTOR (Sale y olfatea al público.)

Es tanta la pudrición que hay en este lugar que se corre el peligro de que muera más gente que en el año de las liendres; [...] Según el *Vademecum Cervantinum*, estar podrido significa estar harto, cansado,

consumido de un hastío inaguantable que cursa con desesperación y
rabia intrínseca hasta formar una llaga recocida en el corazón.

Por eso decirles quiero
que veo el teatro entero
podrido por dentro y fuera;
palcos, patio y gallinero
son una sala de espera. (Tato, et al., 2016, p. 53)

3.3. FIN DE FIESTA

Como hemos comentado anteriormente, los fines de fiesta aparecen en toda la *Trilogía clásica*. De hecho, también aparecerá en *Mundo y final*, el precedente de la trilogía en el uso del verso y las fuentes clásicas.

En *Siglo de Oro...* el fin de fiesta vendrá del Tercio de ronladero, del que quedan solo cinco soldados de los cien que eran al principio, gracias a que saben hacerse los muertos cuando hay peligro. El Tercio nos cantará sus aventuras amorosas en Flandes y acabará leyendo en voz alta *Fuenteovejuna*, regalándonos una canción trufada de crítica cultural y social.

En *Cervantina*, el fin de fiesta habla de la extensión de la enfermedad que da nombre a la obra. Se presenta un mundo en que todo el mundo lee a Cervantes para poder pensar por sí mismo, en que los bancos han cerrado y en su lugar hay librerías, en el que ya no hay guerras ni hambre. Un mundo, que aunque implique el fin del mundo que conocemos, es recibido con brazos abiertos.

4. CONCLUSIONES

En un lugar del Quijote nos situó ante la búsqueda de los mecanismos de actualización necesarios para poner sobre las tablas en el siglo XXI la primera novela moderna. A lo largo de este Trabajo de Fin de Máster, nos hemos sumergido en el fruto de una creación colectiva que ha pasado por un proceso de investigación muy elaborado: desde el uso de varias ediciones del *Quijote*, hasta hacer una ruta por los lugares reales en los que ocurren las aventuras del Caballero de la Triste Figura y en los que Cervantes escribe sus obras.

Ron Lalá es una compañía que comparte con el Príncipe de los Ingenios su visión del teatro: «La comedia [...] ha de ser espejo de la vida [...], ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad» (Cervantes, 2015, 605). Esto hace de ellos unos creadores comprometidos con la realidad que les rodea y el público que asiste a sus representaciones. Saben lo que les mueve, saben lo que les preocupa y saben lo que les encanta. Ron Lalá cumple, a su manera divertida y gamberra, pero respetuosa con aquellos a los que deben respeto: al público, a los clásicos que les han dejado un legado que explotar y compartir y al equipo que ha hecho posible sus producciones. Este respeto y este cuidado a lo pasado y a lo presente les han dado las capacidades para encontrar en los clásicos la actualidad más absoluta. Como dice Tato (2016), un clásico «es presente continuo, es lo que está completamente vivo y lo que nos habla al corazón», algo que Ron Lalá demuestra con cada nueva producción en cada representación.

La decisión clave en la concepción de *En un lugar del Quijote* es adaptar la novela, no el argumento, lo que lleva a la compañía a explorar más a fondo por qué el *Quijote* sigue hablando de manera fresca y viva al público actual de todas las edades. Entre los mecanismos de actualización de la obra encontramos:

- El juego metateatral: la obra es presentada al público mediante varios niveles de ficción, uno centrado en el autor del *Quijote* y otro en las aventuras del caballero andante, planteando una relación metateatral entre estos niveles y el público. Así, la acción puede detenerse en explicar todo aquello que el espectador pueda desconocer del contexto que rodea a la novela: los hitos de la vida de Cervantes, su humanismo y sus problemas económicos. Esto permite, al que desconozca esta

información, aprenderla y, al que no la ignore, reflexionar de manera más profunda.

- El fin de fiesta: la renovación de este elemento final de las representaciones del Siglo de Oro lleva a que la obra acabe de manera cómica, llenando de energía al público. Aunque el uso del fin de fiesta es común a toda la *Trilogía clásica*, en el caso de *En un lugar del Quijote* busca que el espectador, en lugar de salir del teatro triste por la muerte de Don Quijote, lo haga eufórico y animado a leer la novela.
- Las notas al pie: recurso estilístico propio de Ron Lalá, genera un aparte en el que se explica algo directamente al público. Este recurso permite, sin tener que actualizar directamente el léxico, comunicar el significado de palabras ya en desuso y exponer cualquier idea que sea más funcional expresada de esta manera que incluida en la acción.
- La actualización de personajes: a través de la cual los estereotipos desfasados que definan a un personaje pueden ser renovados. Así, el personaje no necesita perder completamente su esencia original para ser comprendido por el público.
- La inclusión de términos actuales: se usan estos términos conocidos en lugar de otras palabras para los desatinos de Sancho, de esta manera el público actual conecta fácilmente con la comicidad de lenguaje.
- Las referencias al *Quijote* en la actualidad: que ayudan al público a comparar la visión y conocimientos que tiene de la obra fuente con lo que le aporta la puesta en escena. Este mecanismo permite una reflexión crítica por parte del espectador y puede reforzar sus ansias de leer el texto fuente.
- La mención de sucesos recientes y referencias a la cultura popular actual: permite la conexión directa de la realidad del público con lo que se le está mostrando en la puesta en escena.
- El establecimiento de paralelismos entre el siglo de la obra y el actual: además de favorecer una conexión directa con el espectador, le permite realizar una reflexión crítica sobre la sociedad y la cultura en el siglo XVII y el actual.

- El uso de estructuras actuales: como son las *road movies*, los tráiler o los mítines electorales. Esto facilita la comprensión del espectador al utilizar estructuras que le son familiares.
- La renovación del verso: se recurre a la musicalidad del verso para conseguir efectos en el público poco familiarizado con él, como permitirle distinguir fácilmente entre cambios del nivel de ficción.
- El uso de canciones: permite transmitir información al público con una herramienta que conecta perfectamente con el espectador actual.
- El uso de la metonimia: debido a la inmediatez de relacionar lo mostrado con lo que significa, permite alejarse de las formas realistas, que tienen poca cabida en el teatro de Ron Lalá, sin sacrificar la satisfacción del público actual.

La presencia de estos mecanismos de actualización o equivalentes a ellos en el resto de *Trilogía clásica* hacen que este análisis de *En un lugar del Quijote* abra puertas a nuevas formas de analizar a Ron Lalá o, al menos, a tener en cuenta nuevos elementos hacia los que dirigir la atención. También se podría intentar trasladar estos elementos al análisis de otras adaptaciones de clásicos, realizadas por otras compañías, para probar su validez más allá de esta compañía. Realizar esto último puede llevar a construir el camino para establecer un marco teórico concreto para la adaptación con éxito de clásicos a la época actual.

Lo que podemos destacar de Ron Lalá, que les ha llevado a un éxito rotundo desde el momento en que desviaron su camino hacia los clásicos, es que el mejor camino para adaptar un clásico es poder mirar a su autor a los ojos, tratarlo con respeto, pero sin reverencia. Cuando se trabaja con las obras de grandes figuras es común tener miedo a arriesgar, debido a todo lo que esta persona y su legado significa, pero este temor nos puede llevar a traicionar al clásico y presentarlo de una forma en que no va a ser disfrutado. Ron Lalá arriesga mucho con *En un lugar del Quijote*, pero, sin duda, acierta con su propuesta del gigante cervantino gracias a esa manera de trabajar, respetuosa, pero no temerosa, y completamente pensada para aquel que va a recibir el resultado, el público.

BIBLIOGRAFÍA

- Blasco, J. (2015). Escena XI. En F. Rico, *Don Quijote de La Mancha. Volumen complementario* (págs. 72-74). Madrid: Instituto Cervantes.
- Cáceres, Y. (2016) La esfera de Cervantes. En Tato, Á., Cáceres, Y., Cañas, J., Echevarría, I., Magdalena, M., y Rovalher, D, (1ª ed.). *Cervantina*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- Centro de Documentación Teatral. (2015). *Cervantes en la escena de los siglos XX y XXI, Don Galán* (5).
Recuperado de <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/index.php>
- de Cervantes Saavedra, M. (2015). *El hidalgo don Quijote de la Mancha*. S.A. CIRCULO DE LECTORES.
- Feijoo, L. I. (2015). Capítulo IX. En F. Rico, *Don Quijote de La Mancha. Volumen complementario* (págs. 67-69). Madrid: Instituto Cervantes.
- Huerta Calvo, J. y Fernández J. R. (2015) Introducción. Cervantes a Escena. *Cervantes en la escena de los siglos XX y XXI, Don Galán* (5). Recuperado de:
http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=1_5&la-narrativa-de-cervantes-reescrituras-espanolas-para-la-escena-1950-2014&jeronimo-lopez-mozo
- Jurado Santos, A. (2005). *Obras teatrales derivadas de las novelas cervantinas (siglo XVII)*. Kassel: Reichenberger.
- López López, B. (2016). *Ron Lalá: Los nuevos clásicos del teatro actual*.(Trabajo Fin de Grado). Universidad de Valladolid, Valladolid.
- López Mozo, J. (2015). La narrativa de Cervantes. Reescrituras españolas para la escena (1950-2014). *Cervantes en la escena de los siglos XX y XXI, Don Galán* (5).
Recuperado de:
http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=1_5&la-narrativa-de-cervantes-reescrituras-espanolas-para-la-escena-1950-2014&jeronimo-lopez-mozo
- Rodríguez Alonso, M. Á. (2016). Del Quijote a las Novelas ejemplares en las propuestas escénicas de Ron Lalá. En J. Maestro (Ed.), *Cervantes en escena. Nuevas interpretaciones del teatro cervantino* (págs. 249-264). Editorial Academia del Hispanismo.

- Rodríguez Alonso, M. Á. (2016). La música en la poética escénica de Ron Lalá. En J. Romera Castillo (Ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (págs. 318-327). Madrid: Editorial Verbum.
- Ron Lalá. (2013). *En un lugar del Quijote*. [Puesta en escena] Madrid: Teatro Pavón. Recuperado de <https://vimeo.com/137354544>
- Ron Lalá (s.f.) *Ron Lalá*. <http://ronlala.com/>
- Ron Lalá (2013) *En un lugar del Quijote. Banda sonora*. [Disco de música] España: Ron Lalá
- Ron Lalá y Ruiz, D. (2013) *En un lugar del Quijote. Cómo se hizo*. [Documental] España: Ron Lalá
- Tato, Á. (2016, 26 de octubre). Álvaro Tato, dramaturgo. *Atención Obras*. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/atencion-obras/obras-entrevista/3775239/>
- Tato, Á., Cáceres, Y., Cañas, J., Echevarría, I., Magdalena, M., y Rovalher, D. (2014). *En un lugar del Quijote. Material no publicado*.
- Tato, Á., Cáceres, Y., Cañas, J., Echevarría, I., Magdalena, M., y Rovalher, D. (2012). *Siglo de Oro, siglo de ahora*. Madrid: Ediciones Clásicas, S.A.
- Tato, Á., Cáceres, Y., Cañas, J., Echevarría, I., Magdalena, M., y Rovalher, D. (2016). *Cervantina*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico
- Urzáiz, H. (2015) Grabación y análisis de un espectáculo. En un lugar del verso: el Quijote de Ron Lalá. *Cervantes en la escena de los siglos XX y XXI, Don Galán* (5). Recuperado de: <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=51&pag=1>
- Vallejo, Javier (2013, 23 de diciembre), Allandando el Siglo de Oro, *El País*. Edición Madrid.

ANEXOS

ANEXO I

LA TRILOGÍA CLÁSICA

SIGLO DE ORO SIGLO DE AHORA (FOLÍA)



Una compañía de cómicos de la legua desembarca en el escenario para ofrecer su folía: una fiesta de “nuevos entremeses”, piezas cómicas breves originales que juegan con la tradición clásica para arrojar una mirada crítica y mordaz sobre nuestro presente. Ha llegado *Siglo de Oro, siglo de ahora*.

En este viaje de ida y vuelta desde el Siglo de Oro hasta la actualidad, la folía (“locura”) abre un diálogo entre lo clásico y lo contemporáneo con toda la libertad del humor, la emoción de la música en directo y la belleza del verso.

Los textos y la música original se entrelazan con fragmentos, referencias, personajes y versos de la tradición del teatro clásico español e universal. *Siglo de Oro, siglo de ahora* es un homenaje, un juego, un desafío... y un cóctel de carcajadas para todo tipo de espectadores.

Teatro, música en directo y humor: Ron Lalá presenta una visión profunda, iconoclasta y viva de nuestro teatro clásico. El viaje al pasado de unos “cómicos de la legua” del siglo XXI.

EN UN LUGAR DEL QUIJOTE



La Compañía Nacional de Teatro Clásico y Ron Lalá presenta su visión contemporánea de uno de los grandes mitos de la literatura universal: *Don Quijote de la Mancha*. Un canto a la imaginación, al libre albedrío y a la rebeldía necesaria. Un viaje del XVII al XXI a lomos de Rocinante.

Con espíritu dialéctico entre tradición y modernidad, los ronlaleros recrean las correrías del caballero andante y su escudero y, simultáneamente, el proceso de escritura de la novela por parte de un Cervantes desencantado, lúcido espejo de la España del Siglo de Oro.

Las carcajadas se funden con la reflexión, las canciones con las escenas y la participación del público con los textos adaptados de la obra.

Una mirada moderna, sin complejos, con música en directo, de un mito siempre vivo. Un espectáculo abierto en que se suceden a ritmo vertiginoso los momentos más divertidos de la novela, los diálogos más brillantes, las reflexiones cervantinas y un puñado de canciones hilarantes, para revivir el mito del *Quijote* repensando el presente.

CERVANTINA



Cervantina es una nueva aproximación de Ron Lalá al universo creativo del mayor autor de nuestras letras. Textos diversos, versos, versiones y diversiones en torno a uno de los genios indiscutibles de la literatura universal.

Un homenaje y un encuentro con el arte lúcido, lúdico, hilarante y profundamente humano del autor del *Quijote*... entre otras obras maestras que urge redescubrir.

Una celebración del mejor Cervantes, eterno y cercano, con sabor al inconfundible sello de Ron Lalá, junto a la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Recuperado de www.ronlala.com el 19 de septiembre de 2017

ANEXO II

RON LALÁ

Ron Lalá es una compañía de humor, teatro y música. Produce espectáculos de creación colectiva con texto y música original y un lenguaje escénico propio.

Ron Lalá nace en 1996 con la idea de unir poesía y música en formato de recital-concierto. A los dos miembros fundadores (Álvaro Tato, poemas y voz; Cristian Garma, guitarra) se unen Juan Cañas (guitarra), Rodrigo Díaz (violoncelo) y Miguel Magdalena (guitarra, voz, percusión), en el ambiente de jóvenes artistas del IES Ramiro de Maeztu (Madrid).

Desde 1998 los ronlaleros (Juan, Rodrigo, Miguel, Álvaro) comienzan su ciclo de actuaciones en el Café Libertad 8. El grupo busca nuevos formatos escénicos creando el cabaret de títeres *Los Titirínatas* (2001) y la primera versión del musical pedagógico infantil *¡Shhh! La amenaza del Rey del Silencio* (2001).

En 2001 Yayo Cáceres se incorpora como director. Estreno de *Si dentro de un limón metes un gorrión el limón vuela* (2002) y la versión definitiva de *¡Shhh!* (2003). Rodrigo Díaz abandona la compañía y se incorporan al elenco Iñigo Echevarría y Daniel Rovalher. El *Limón* obtiene diversos premios de café-teatro.

El espectáculo *Mi misterio del interior* (2005), finalista del Premio de Teatro Mayte, supone el salto a la profesionalización, fruto del encuentro entre Ron Lalá y Emilia Yagüe (coproductora, distribuidora, manager) además de la incorporación de María Díaz como jefa de prensa. Desde entonces, Ron Lalá colabora y coproduce con Emilia Yagüe producciones. Tres temporadas en el teatro Alfil de Madrid, gira nacional y casi 300 funciones entre 2006 y 2008. Primeras giras internacionales (Chile y Argentina).

Los ronlaleros crean *Mundo y final* (2008), finalista Premio Max Espectáculo Revelación con diversas temporadas y giras por España, Argentina, Chile, Perú y República Dominicana. Se publica el librodisco del espectáculo (Ñaque Editores). En 2010 se estrena *Ron Lalá Directo*, un concierto que repasa las canciones de la compañía.

El espectáculo *TIME al tiempo* (2011) supone un nuevo gran éxito de público y crítica y obtiene el Premio al Mejor Director (Yayo Cáceres), el Premio del Público y la Mención Especial del Jurado en el Certamen Garnacha (La Rioja). Se incorporan al

equipo artístico estable Miguel Ángel Camacho (diseño de iluminación), Tatiana de Sarabia (diseño de vestuario) y David Ruiz (diseño gráfico y audiovisuales).

Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía) (2012) obtiene el Premio Max 2013 Mejor Empresa/Producción Privada de Artes Escénicas, entre otras muchas distinciones. Ron Lalá realiza gira por España, Miami (EE UU), Nicaragua y Honduras y temporada en Teatros del Canal (Madrid) y Teatre Poliorama (Barcelona). Publicación del librodisco (Ediciones Clásicas/ITEM).

En un lugar del Quijote (2013), coproducida por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, triunfa en gira nacional e internacional (Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Alemania, Colombia, México, India...) y obtiene numerosos premios y distinciones.

Cervantina (2016) prolonga la coproducción con la CNTC y comienza su larga gira internacional entre éxito unánime de crítica y público. Se edita el libro *Cervantina* en la Colección Textos Clásicos CNTC-INAEM.

LOS RONLALEROS

YAYO CÁCERES

Yayo Cáceres es director de la compañía de teatro, humor y música Ron Lalá. Nacido en Curuzú Cuatiá (Corrientes, Argentina), estudió Teatro con Roberto Stábile, Ernesto Retamero, Hugo Midón y Alejandra Boero y en el Conservatorio Manuel de Falla (Teatro San Martín, Buenos Aires). Ha recibido cursos de Hassan Couyaté (staff de Peter Brook), entre otros. Fue director de *Holly is good* de Javix Bakman y *Equívoca* de Daniel Veronese.

Como actor, ha sido miembro de la compañía Imprebís (dir. Santiago Sánchez); con el mismo director participó en *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, *Quijote* y *Galileo* de Bertolt Brecht. En Argentina trabajó con Mabel Manzotti y Virginia Lago, entre otros.

Como músico, ha editado cuatro álbumes en solitario y ofrece numerosos conciertos en América y España. Ha compuesto, adaptado, interpretado y dirigido música para espectáculos de las compañías Yllana y L'Om-Imprebís, entre otras, y música para películas, y ha sido músico de estudio y en directo para Teresa Parodi y Antonio Tarragó Ros, entre otros.

Ha recibido más de 15 premios en su carrera, entre ellos el Premio al Mejor Actor y a la Mejor Música de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires

por *La revolución que no fue* (dir. E. Lamoglia, 2000) y el Premio Estrella de Mar (Mar del Plata, Argentina) al Mejor Actor de Reparto por *Los diez días de Erdosain* (dir. Daniel Baldó, Grupo Sísifo, 2000). Es profesor de Interpretación.

JUAN CAÑAS

Juan Cañas (Lomas de Zamora, Buenos Aires, 1976) es músico, compositor y actor. Forma parte desde sus inicios de la compañía de teatro, humor y música Ron Lalá, y ha participado como actor, músico, compositor y dramaturgo en todos sus espectáculos desde entonces. Realiza asimismo labores de producción, gestión y administración dentro de la compañía.

Con Ron Lalá ha realizado numerosas giras por todo el territorio nacional y otros 14 países, con gran éxito de crítica y público, y ha obtenido, entre otros muchos galardones, el Premio Max a la Mejor Empresa o Producción Privada de Artes Escénicas 2013 por el espectáculo *Siglo de Oro, siglo de ahora*. Actualmente, presenta *Cervantina* y *En un lugar del Quijote*, ambos en coproducción con la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Junto con otros miembros de Ron Lalá, ha realizado la composición y dirección musical para el espectáculo *Trágala, trágala*, presentado en el Teatro Español en marzo de 2015.

Entre 2004 y 2007 participó como actor en el espectáculo *Los mejores sketches de Monty Python*, de las compañías Yllana e Imprebís, para el cual también realizó la grabación de la música en off.

Ha colaborado como músico y compositor en diversos trabajos discográficos de otros artistas, así como en cortometrajes y obras de teatro.

Ha estudiado guitarra clásica, guitarra flamenca, Solfeo, Armonía, Composición, Técnicas actorales y teatrales y es Licenciado en Pedagogía por la Universidad Complutense de Madrid. Es profesor de guitarra clásica y flamenca.

IÑIGO ECHEVARRÍA

Íñigo Echevarría (Bilbao, 1975) es actor y productor. Estudió en el Taller de Creación, Improvisación y Movimiento de Mar Navarro (Jacques LeCoq) y Andrés Hernández (Roy Hart Theater).

Trabajó bajo la dirección de Antonio Díaz-Florián (director del Théâtre de l'Épée de Bois de Paris) y estudió la Licenciatura de Economía.

Es socio de la compañía de teatro, humor y música Ron Lalá donde participa en la creación y producción de sus espectáculos: las coproducciones con la CNTC *Cervantina* (2016) y *En un lugar del Quijote* (2013), *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)* (2012), *TIME al Tiempo* (2011), *Mundo y final* (2008) y *Mi misterio del interior* (2005), bajo la dirección artística de Yayo Cáceres, en permanente gira nacional e internacional.

Productor ejecutivo junto a Emilia Yagüe en el espectáculo *Ojos de agua* (2014) protagonizado por Charo López (basado en *La Celestina* de F. De Rojas, dir. Yayo Cáceres, 2014) coproducción de Ron Lalá, Galo Film, Seda y Emilia Yagüe Producciones.

Selección oficial BOKEH 2015 y finalista Best Hair & Make up en el Fashion Film Festival de Cape Town con *Holloway*.

En 2012 trabaja con el realizador Sebastien Grousset para la productora The Gang en el publifilm *Vuelve la leyenda* y participa en la creación y conducción de la XXI Gala de Entrega de los Premios de La Unión De Actores.

Con su compañía, Ron Lalá, ha sido finalista y ganador de diversos premios y galardones entre los que destaca el Premio Max Mejor Empresa Privada de Artes Escénicas 2013.

Como actor, ha trabajado también en diversos montajes de teatro clásico con directores como Adrián Daumas (Moliérex2) o Luis D'Ors y ha participado en varias ediciones del Festival de Almagro, Olmedo, Olite, Alcalá, etc. En 2001 protagonizó *Calígula*.

Realiza trabajos de producción, locución y diseño, ha colaborado en cortometrajes, publicidad y filmes y ocasionalmente como coproductor y manager musical.

MIGUEL MADGALENA

Miguel Magdalena (Julio 1978) es músico, compositor, arreglista, productor musical y actor. Es miembro fundador y director musical de la compañía Ron Lalá. Con la compañía ha realizado numerosas giras nacionales e internacionales, obteniendo unánimemente éxito de crítica y pública, además de numerosos premios y distinciones. De entre todas ellas cabe destacar el Premio Max a la Mejor Empresa Privada de Artes Escénicas 2013.

Con Ron Lalá ha estrenado seis espectáculos, en los cuales se ha encargado tanto de la dirección musical, como de la composición (colectiva), arreglos y producción de la

música en escena. Asimismo ha sido productor de todos los discos de los espectáculos producidos por la compañía.

Estudia guitarra clásica y moderna, Educación del Oído, Armonía Clásica y Moderna, Lenguaje Musical y Composición y Arreglos con maestros como Hebe Onesti, Félix Santos Guindel (Ateneo Jazz), José María López de la Osa o Tony Heimer. También estudia durante dos años en la Escuela de Música Creativa de Madrid. Ha estudiado la relación entre armonía moderna y flamenco con el maestro Víctor Monge “Serranito”.

Es Licenciado en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid.

Ha compuesto la música y se ha hecho cargo de la dirección musical en varios espectáculos de teatro, entre los que cabe destacar *Sueños y visiones del Rey Ricardo III* (Teatro Español, 2014. Dir: Carlos Martín), *Trágala, trágala* (Teatro Español, 2015. Dir: Juan Ramos Toro, Yllana), *Segismundo sueña* (Cía. Ensamble Bufo. Dir: Hugo Nieto) o *Don Gil de las Calzas Verdes* (Cía. Ensamble Bufo; 2015. Dir: Hugo Nieto), entre otros.

Como músico de sesión ha participado en numerosas grabaciones con músicos nacionales e internacionales.

Como productor musical, compone, arregla, graba y produce discos desde hace unos años hasta la actualidad.

DANIEL ROVALHER

Daniel Rovalher (1979, Aranjuez. Madrid) ha estudiado Interpretación en la Escuela Bululú 2120 (dir. Antonio Malonda), Música y Canto con Pedro Azpiri y Laura Liss, Teatro de Calle con el Teatro Estable de Cáceres (dir. Francisco Carrillo).

Actor de formación, músico y cantante autodidacta y miembro de la compañía de teatro, humor y música Ron Lalá.

También es productor de la misma en un total de 7 espectáculos girados tanto a nivel nacional como internacional (Argentina, Chile, USA, India, Europa...), incluidas las dos últimas producciones junto con la CNTC; *En un lugar del Quijote* en el papel de Sancho Panza y *Cervantina*.

Ha trabajado en otros proyectos como el cine o la publicidad. En lo musical, ha compuesto piezas para teatro, radio y webseries durante los últimos 15 años, así como en su propia carrera como cantautor (www.rovalher.com). Muy activo, también, en la

gestión de proyectos culturales en su ciudad, Aranjuez, generando eventos culturales de toda índole así como talleres de iniciación teatral para niños y adultos.

Como actor, ha participado en numerosos espectáculos, cortometrajes y spots publicitarios.

Participó como actor desde 1987 en *El Motín de Aranjuez* (dir. Francisco Carrillo). Como director realizó el espectáculo de calle *Guerramorfosis* (fiestas de *El Motín de Aranjuez*, 2007).

ÁLVARO TATO

Álvaro Tato (Madrid, 1978) es escritor, actor y dramaturgo. Es miembro fundador de la compañía Ron Lalá; sus espectáculos han realizado giras nacionales con unánime éxito de crítica y público y docenas de premios y distinciones; entre otros el Premio Max Mejor Empresa de Artes Escénicas 2013.

Es responsable de las versiones de *El perro del hortelano* (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2016; dir. Helena Pimenta) y *El alcalde de Zalamea* (CNTC, 2015; dir. Helena Pimenta; candidato al Premio Max 2015 Mejor Versión/Adaptación Teatral) y ha escrito espectáculos como *Comedia multimedia* (2016; dir. Yayo Cáceres), *Ojos de agua* (2014, con Charo López; dir. Yayo Cáceres) y *El intérprete* (2013, con Asier Etxeandía).

Ha publicado los libros de poesía *Zarazas* (2015), *Gira* (Premio Internacional de Poesía Miguel Hernández 2011) y *Cara máscara* (Premio Hiperión de Poesía 2007), entre otros.

Es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, ha estudiado cursos de doctorado en Teatro Español y ha estudiado tres años de Dirección de Escena en la RESAD.

Ha impartido clases, cursos y talleres de Dramaturgia y Poesía en el Máster en Creación Teatral (dir. Juan Mayorga) de la Universidad Carlos III de Madrid, en el Título Propio Especialista en Teatro Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid (dir. Javier Huerta Calvo), en la EMAD, en la Academia del Verso de Alcalá de Henares, en la Escuela Universitaria TAI y en la Cátedra Leonard Cohen de la Universidad de Oviedo, entre otros centros educativos.

Recuperado de www.ronlala.com el 19 de septiembre de 2017

ANEXO III

IMÁGENES DE LA PUESTA EN ESCENA DE *EN UN LUGAR DEL QUIJOTE*



Imagen N°1. Maqueta de la escenografía de En un lugar del Quijote



Imagen N°2. Escenografía de En un lugar del Quijote, en el centro vemos el mundo de Don Quijote y en los laterales y fondo la biblioteca, el mundo de Cervantes

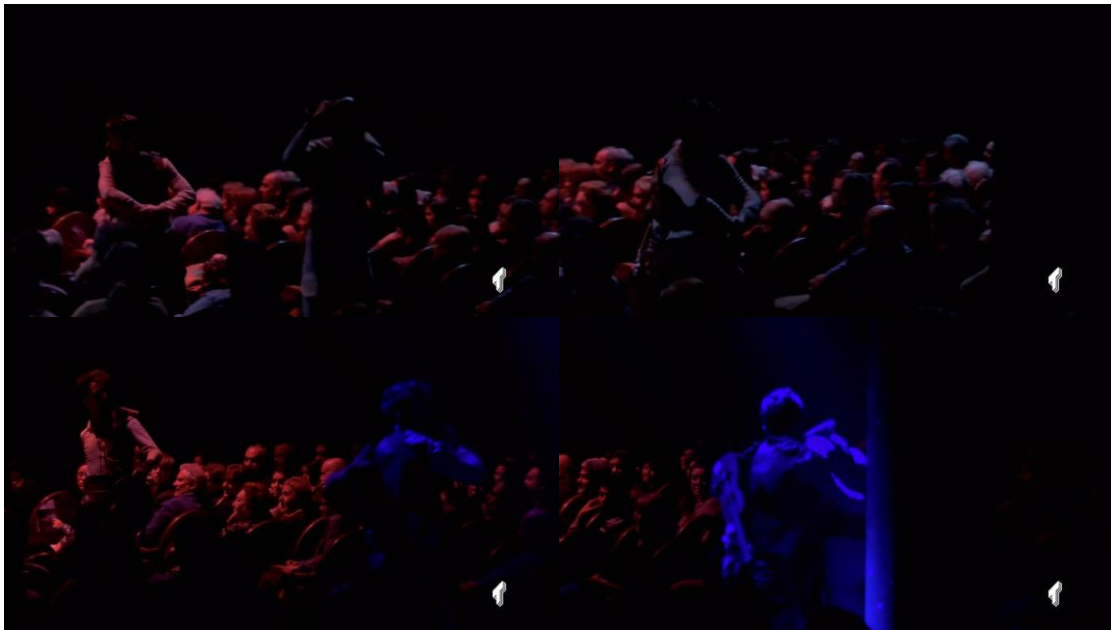


Imagen Nº 3 Secuencia de Don Quijote y Sancho avanzando por el patio de butacas hasta El Toboso, el caballero se da contra la puerta de la iglesia.



Imagen Nº 4 Cervantes y Don Quijote enjaulados.



Imagen N°5 Sancho da a Cervantes la clave para dar comienzo a su novela.

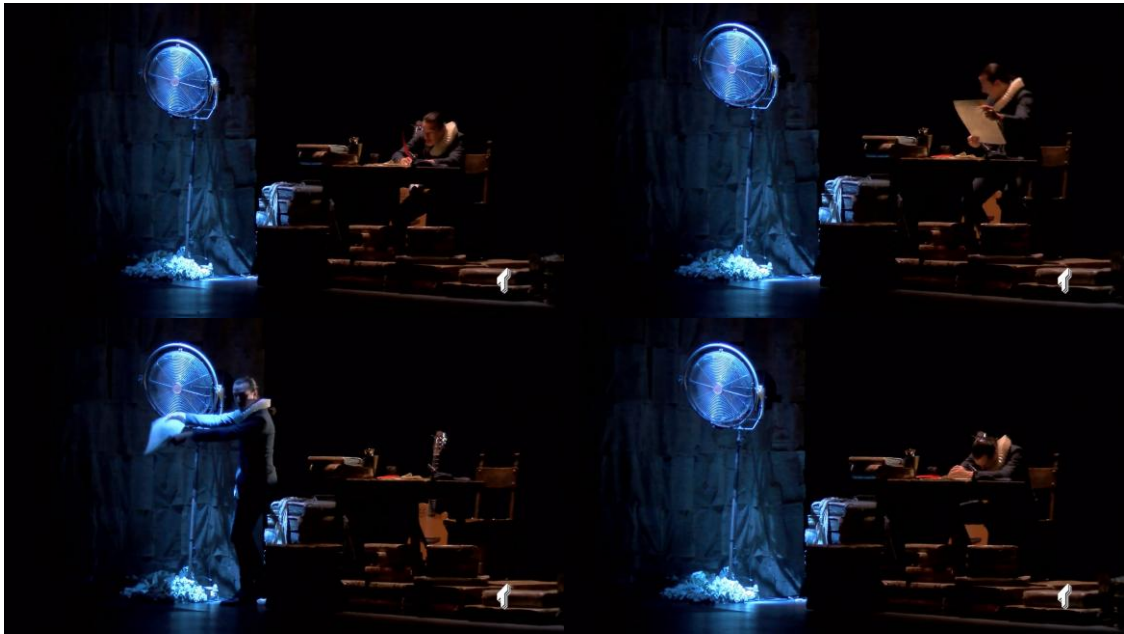


Imagen N°6 Cervantes escribe antes de que empiece la escena uno.



Imagen N°7. Escenario durante Nota al pie, la canción final.



Imagen N° 8 Canción de la bacía de barbero.

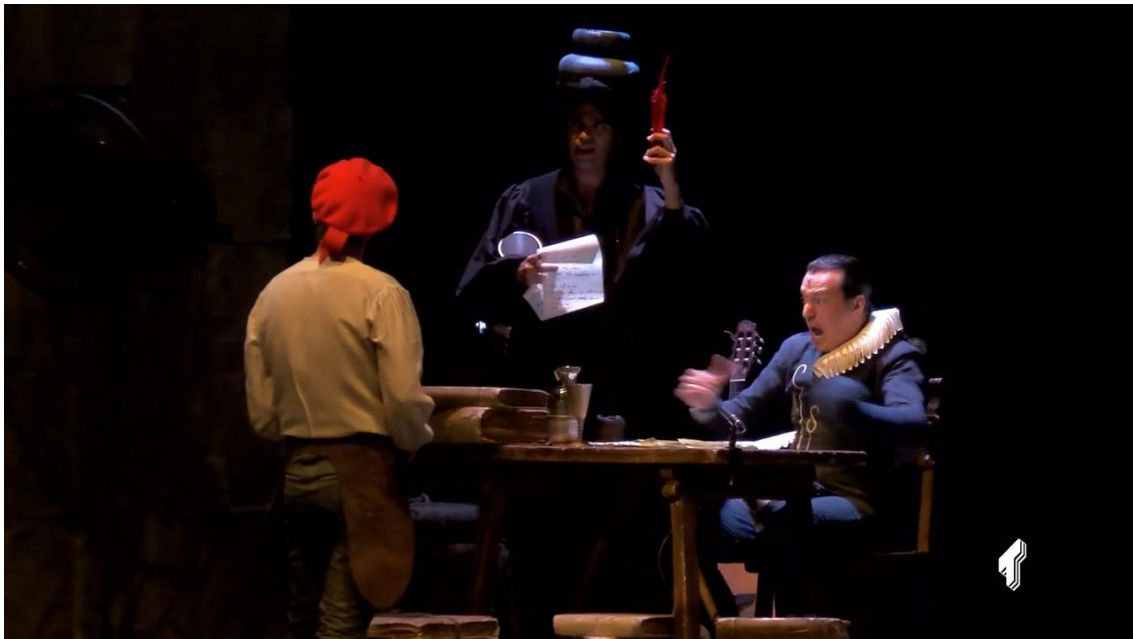


Imagen N°9 Cide y Cervantes escribiendo el final de la hazaña del vizcaíno.



Imagen N°10 El Cura y el Barbero hacen el donoso escrutinio mientras Don Quijote se come sus libros.



Imagen Nº11. Los rebaños enfrentados, Don Quijote los confunde con ejércitos.



Imagen Nº12. Don Quijote y Sancho montados en Clavileño.



Imagen Nº13. Don Quijote atacando al molino de viento.



Imagen N°14. Don Quijote y Sancho con (las riendas de) Rocinante y Rucio.



Imagen N° 15. Pasa el otoño mientras Don Quijote duerme entre las hojas de un libro



Imagen N°16. Sansón mancha una hoja, Cervantes hace con ella una cueva y Don Quijote (su yelmo) desciende por ella.



Imagen N° 17. Muñecos de papel representando a Don Quijote y al Duque.



ImagenNº18. La armadura de Sancho se convierte en el instrumento que hace sonar las olas y en la armadura del Caballero de la Blanca Luna.



Imagen Nº 19. Muerte de Don Quijote, sus elementos característicos se quedan en su lecho de muerte.

ANEXO IV

EN UN LUGAR DEL QUIJOTE. DRAMATIS PERSONAE

Juan Cañas es:	Cervantes Mozo Pastor Ama Duquesa
Íñigo Echevarría es:	Don Quijote de la Mancha
Daniel Rovalher es:	Sancho Panza
Álvaro Tato es:	Cura Cide Hamete Benengeli Pastor Sansón Carrasco Caballero del Bosque o de los Espejos Montesinos Maese Pedro Soldado Caballero de la Blanca Luna
Miguel Magdalena es:	Barbero Vizcaíno Cabrero Micomicona Teresa Panza Tomé Celial Mono

ANEXO V

EN UN LUGAR DEL QUIJOTE. BANDA SONORA

1. ROCINANTE

(Juan Cañas)

Bajo, bombo, octapad, shaker, sintetizadores: M. Magdalena.
Cajón: Á. Tato. Guitarras: J. Cañas, M. Magdalena.

2. SANCHO

(Yayo Cáceres)

Bajo, octapad: M. Magdalena. Cajón, pandereta: Á. Tato.
Guitarras: D. Rovalther, M. Magdalena. Voz: Daniel Rovalther.

3. DULCINEA

(Miguel Magdalena)

Bajo, guitarras, octapad, sintetizadores: M. Magdalena.
Voces: Ron Lalá.

4. CIDE HAMETE

(Ron Lalá)

Bajo, bombo, guitarras, octapad, sintetizadores: M. Magdalena.
Darbuka: Á. Tato. Voces: Ron Lalá.

5. OVILLEJO

(Yayo Cáceres)

Coros: Ron Lalá. Darbuka: Á. Tato. Bajo, bombo, guitarras,
octapad, shaker: M. Magdalena. Voz: M. Magdalena.

6. EDAD DE ORO

(Juan Cañas)

Bajo, sintetizadores: M. Magdalena. Guitarras: J. Cañas.
Voces: Ron Lalá.

7. BACÍA

(Ron Lalá)

Bajo, caja, sintetizadores: M. Magdalena.
Guitarras: J. Cañas, M. Magdalena. Voces: Ron Lalá.

8. 1605-1615

(Daniel Rovalther)

Bajo, octapad, sintetizadores: M. Magdalena. Bendir: Á. Tato.
Guitarras: D. Rovalther, M. Magdalena.

9. RUIDERA

(Yayo Cáceres)

Bajo, guitarras, sintetizadores, vocoder: M. Magdalena.
Voces: Ron Lalá.

10. DUQUESA

(Yayo Cáceres)

Bajo, caja, clarinete, guitarras, octapad: M. Magdalena.
Cajón: Á. Tato. Voz: J. Cañas.

11. CHACONA DE DON GAIFEROS

(Miguel Magdalena)

Bajo, guitarras: M. Magdalena. Pandereta: Á. Tato.
Voces: Ron Lalá.

12. CLAVILEÑO

(Juan Cañas)

Bajo, guitarras, kalimba, sintetizadores: M. Magdalena.
Voz: M. Magdalena. Coros: Ron Lalá.

13. BARATARIA

(Ron Lalá)

Bajo, cajón, octapad, shaker, sintetizadores: M. Magdalena.
Coros: Ron Lalá. Guitarras: J. Cañas, M. Magdalena.
Pandereta: Á. Tato. Voz: D. Rovalther.

14. NOTA AL PIE

(Yayo Cáceres, Juan Cañas, Daniel Rovalther, Miguel Magdalena)
Bajo, bombo, guitarras, octapad, shaker: M. Magdalena.
Caja: D. Rovalther. Pandereta, cajón: Á. Tato. Voces: Ron Lalá.
Voz principal: M. Magdalena.



Creación colectiva: Ron Lalá.

Letras: Álvaro Tato, excepto Cide Hamete (Ron Lalá), Ovillejo (M. de Cervantes, Á. Tato), Clavileño (M. de Cervantes).

Arreglos: Miguel Magdalena.

Grabado en Proyectos Musicales (Las Palmas de Gran Canaria) y Proyecto Muffin (Madrid).

Mezclado y masterizado por E. Gandulfo y M. Magdalena en Estudio Proyecto Muffin (Madrid), noviembre-diciembre 2013.

Diseño, maquetación y fotografías: David Ruiz.

Producción: Ron Lalá.

Copyright: Ron Lalá Teatro, S. L. 2013.

www.ronlala.com

ANEXO VI

ESCENA 22 CANCIÓN FINAL

Doncellas y caballeros,
el telón se va a cerrar,
pero hay un punto primero
que quiero puntualizar.

No faltará quien reproche
que siguiendo la lectura
en la función de esta noche
le falta alguna aventura.

Y si alguien tiene el empeño
de poner reclamación
le mando con Clavileño
a ver al mago Frestón.

Pues es tan grueso el volumen
del gran caballero andante
hubo que hacer un resumen
con permiso de Cervantes.

Les diremos un secreto
a lectores y lectoras:
todo el *Quijote* completo
duraría veinte horas.

Que nadie me llame infiel,
que nadie nos tire piedras,
pues la culpa es de Miguel
de Cervantes Saavedra.

Que nadie nos ponga un pero,
que nadie busque pelea;
quien quiera el *Quijote* entero
que lo compre y se lo lea.

Que nadie nos ponga un pero
y que nadie se alborote;
quien quiera el *Quijote* entero
que se lea *Don Quijote*.

Y por si alguien nos regaña
aquí le responderé
con la quijotesca hazaña
de cantar notas al pie.

¡Nota al pie número uno!

Como hay tantos personajes
y no entran los que uno quiere,
aunque nos daba coraje
tuvimos que hacer un ERE.

Quedó fuera Maritornes y el ventero,
también Roque con sus fieros bandoleros,
Cardenio y Luscinda, Fernando y Dorotea,
Anselmo y Lotario, Grisóstomo y Marcela.

Quedó fuera el rey de Argel llamado Agá Azán,
también el buen caballero del verde gabán.
Ruy Pérez el cautivo, Zoraida, bella mora,
el ama doña Rodríguez, la hermosa Altisidora,
Juan Haldudo el forzado, el pobre niño Andrés,
Ginés de Pasamonte, Ginesillo después...

TODOS: Y etecé, y etecé, y etecé...
¡fin de la nota al pie!

SOLISTA: ¡Nota al pie número dos!

Aunque odiamos la censura
hubo que meter tijera;
éstas son las aventuras
que nos han quedado fuera:

TODOS: El épico combate con los cueros de vino,
la venta del camino que unió nuestros destinos,

las bodas de Camacho, la extraña montería,
del falso sabio mago Merlín la profecía,

la vela de las armas del señor don Quijote,
el manteo de Sancho, los trescientos azotes,

la historia del cautivo, la del barco encantado,
el pueblo del rebuzno y los encamisados,

la Arcadia fingida, las Cortes de la Muerte,
la novela ejemplar del curioso impertinente,

los cuentos, los refranes, los versos, las canciones,
y los grandes bostezos de dos fieros leones.

Y etecé, y etecé, y etecé...
¡fin de la nota al pie!
¡fin de la nota al pie!

SOLISTAS: De un noble hidalgo manche-
contaré las aventu-
a quien ociosas lectu-
trastornaron la cabe-.

El hidalgo tuvo en poco,
morir cuerdo y vivir loco.

Soy un Rocinante
de tomo y lomo;
metafísico estoy,
será porque no como.

TODOS: Y etecé, y etecé, y etecé...
¡fin de la nota al pie!