

*Università degli Studi di Torino*  
*Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne*



# *Hora fecunda*

Scritti in onore di Giancarlo Depretis

*a cura di*

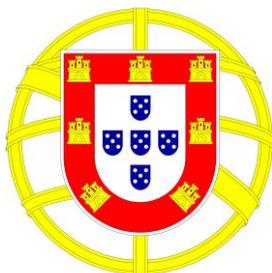
*Paola Calef, Francisco Estévez, António Fournier*

NUOVA TRAUBEN

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento  
d Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne  
dell'Università degli Studi di Torino*



**Universitat**  
de les Illes Balears



Ambasciata del Portogallo a Roma



Fundação José Saramago  
[www.josesaramago.org](http://www.josesaramago.org)

In copertina: Pablo Luis Ávila, *Gallo Toledano*, 1984 (smalti acrilici su carta).  
Foto di Michele D'Ottavio.

© 2015 Edizioni Nuova Trauben, Torino  
[www.nuovatrauben.it](http://www.nuovatrauben.it)

ISBN 9788899312091

## Indice

Francesco GUAZZELLI, <i>La fuente y la calle</i>	11
--	----

### ISPANISTICA

*Dall'Italia*

*a cura di Paola Calef*

Paola CALEF, <i>Oggi ti asseta la sete di allora</i>	33
Andrea BAGLIONE, <i>Platero en el zoo de espejos. Viaje en el corazón de un poeta</i>	37
Marina BIANCHI, <i>Notas sobre siete cartas inéditas de Vicente Núñez a Fernando Ortíz</i>	49
Paola CALEF, <i>Intorno all'omaggio a Pedro Salinas di Abelardo Linares</i>	61
Laura DOLFI, <i>José María Valverde a Roberto Paoli (materiale a margine di poesie e raccolte)</i>	77
Loretta FRATTALE, <i>Variazioni su un'egloga di Rafael Alberti</i>	103
Barbara GRECO, <i>La Escuela de Barcelona: genesi di un progetto letterario</i>	115
Francesco GUAZZELLI, <i>Il maleficio degli antipodi</i>	125
Elena MADRUSSAN, <i>L'educazione radicale di Miguel De Unamuno. Appunti su un'ipotesi inedita per Come si fa un romanzo</i>	133
Gianna Carla MARRAS, <i>Lecture di Góngora</i>	147
Matteo MILANI, <i>Riordinando le carte del Secreto de los secretos</i>	171
Maria Isabella MININNI, <i>Gadda traduttore del barocco spagnolo: una Verità sospetta</i>	193
Gabriele MORELLI, <i>Mi recuerdo de la morte de Vicente Aleixandre (Recordando a Pablo Luis Ávila)</i>	209
Riccardo MORELLO, <i>Der Traum, ein Leben di Franz Grillparzer</i>	215
Marco NOVARINO, <i>Libertarios contra el régimen de Franco. Un ejemplo de solidaridad internacional</i>	227
Alessandro OBINU, <i>"Veramente non ho avuto tempo di studiare queste cose". Roberto Arlt: il disordine, uno stile</i>	245
Veronica ORAZI, <i>"Siglo de oro, siglo de ahora (folía)": Ron Lalá actualiza la fiesta barroca de piezas breves'</i>	251
Elisabetta PALTRINIERI, <i>"¿Quién le pone el cascabel al gato?": percorsi e diffusione di un'espressione idiomática</i>	265

GIANNI PERONA, <i>Un giudizio di Giacomo Leopardi sulla nazione spagnola</i>	287
Alda ROSSEBASTIANO, <i>Memorie di Spagna sotto la Mole</i>	307
Caterina RUTA, <i>Meditazioni in filigrana</i>	335
Paola TRIVERO, <i>La vida es sueño nella riscrittura di Luigi Riccoboni</i>	339

*Dalla Spagna*  
a cura di Francisco Estévez

Francisco ESTÉVEZ, <i>Filología y poesía en buena hora. Letra y conocimiento del mundo hispano</i>	351
Sergio ARLANDIS, <i>El símbolo del agua en Las brasas de Francisco Brines. Algunas interpretaciones</i>	355
Ángel BAHAMONDE MAGRO y Juan Carlos SÁNCHEZ ILLÁN, <i>El despertar de la libertad de prensa en la España contemporánea (1808-1814): un homenaje dos siglos después</i>	367
Felisa BERMEJO CALLEJA, <i>Aproximación a la cita indirecta en infinitivo</i>	379
Antonio BERNAT VISTARINI, <i>“Gratitud y obligaciones”. A propósito de un soneto de Francisco Manuel de Melo y la literatura de emblemas</i>	397
Dorde CUVARDIC GARCÍA, <i>La función metapoética del tópico de ‘las hojas secas’ en la literatura occidental</i>	409
Rosa de DIEGO, <i>Italia desde Francia</i>	423
Francisco Javier Díez DE REVENGA, <i>Aleixandre y la tradición áurea: Lope de Vega</i>	433
Francisco ESTÉVEZ, <i>Necesidad de la crítica literaria</i>	445
Pablo LOMBÓ, <i>“Preludio” a “La Poesía” de la poética de José Gorostiza a la de Octavio Paz</i>	453
José-Carlos MAINER, <i>Diario de un poeta reciencasado (1916): El descubrimiento de otra España</i>	469
Francisco MATTE BON, <i>Lo que los diccionarios no dicen</i>	481
Jaime SILES, <i>Diario torinés</i>	503
Dolores Thion SORIANO-MOLLÁ, <i>La mélancolie, l’âme et la vie aux sources de l’écriture dans Alma y vida de Galdós</i>	505
Jorge URRUTIA, <i>Afonso Henriques, primer rey de Portugal, se mira en el espejo</i>	515

SIGLO DE ORO, SIGLO DE AHORA (FOLÍA):  
RON LALÁ ACTUALIZA  
LA ‘FIESTA BARROCA DE PIEZAS BREVES’

Veronica Orazi  
*Università degli Studi di Torino*

Ron Lalá es una compañía de creación colectiva de teatro de humor con música en directo que nace en Madrid en 1996. Actualmente la integran cinco actores y un director<sup>1</sup> que colaboran para concretar su peculiar dramaturgia<sup>2</sup>. Al principio el grupo actúa en los cafés concierto de la capital y estrena su primera producción *Si dentro de un limón metes un gorrión el limón vuela* en 2002. Su propuesta artística consiste en una combinación de música y textos originales trabajados con un lenguaje crítico-humorístico. Sus espectáculos *Ojos da agua* (2014, reescritura de *La Celestina* de Rojas), *En un lugar del Quijote* (2013), *TIME al tiempo*<sup>3</sup> (2011), *Mundo y final*<sup>4</sup> (2008) y *Mi misterio del interior* (2006) han recorrido en gira España y varios países de América Latina, registrando un enorme éxito de crítica y público.

*Siglo de oro, siglo de ahora (folía)*<sup>5</sup>, con textos originales, composición musical y arreglos de Ron Lalá, se estrena el 21 de junio de 2012 en el Corral

<sup>1</sup> Álvaro Tato, Daniel Rovaller, Íñigo Echevarría, Juan Cañas y Miguel Magdalena –actores– junto con Yayo Cáceres –director–.

<sup>2</sup> J. VILLÁN, *El Mundo*, 28-X-2012: “Una ingeniosa forma de buscar identidades entre pasado y presente. Pero esto es puro teatro”; J. VALLEJO, *El País*, 24-X-2012: “Ron Lalá satiriza la España de hoy a través de una fiesta cómico-musical escrita a la manera barroca, tan feliz como insólito es oír mentar la banca en décimas y redondillas”; I. GARCÍA GARZÓN, *ABC*, 31-XI-2012: “Un trabajo desternillante, depuración del ingenio y las artes cómicas de los “ronláleros”. Jocosos envite satírico-sociológico-filosófico y más allá. Un puente de versos empedrado con paralelismos entre las penurias, los problemas y los figurones de una época y otra”; etc.

<sup>3</sup> Premio al Mejor Director y Premio del Público de los Premios Garnacha 2011.

<sup>4</sup> Ciudad Real, Ñaque, 2009.

<sup>5</sup> Madrid, Ediciones Clásicas, 2012. Ganadora del Premio Max 2013 Mejor Empresa/Producción Privada en Artes Escénicas y del Premio del Público Festival de Olmedo Clásico.

de Comedias de Alcalá de Henares en ocasión del XII Festival “Clásicos en Alcalá”. Es una adaptación moderna de la *foliá*<sup>6</sup>, suma de piezas breves típica de la dramaturgia barroca (loa, jácara, mojiganga, baile y entremés)<sup>7</sup>, revitalizada a partir de sus mismas peculiaridades (temas, tipos dramáticos, situaciones, ritmos y métrica), inspirándose en el *Arte Nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega.

La obra reflexiona sobre la realidad contemporánea desde una persecutiva a la vez tradicional y moderna, seria y cómica, basándose en la tradición literaria pero también en rasgos populares y folklóricos. El grupo traza un recorrido por esta *foliá* de piezas teatrales en que la métrica áurea marca la pauta de los nuevos textos, demostrando de manera eficaz la vitalidad de un género que se creía agotado y reafirmando su esencia intemporal: el teatro del Siglo de oro sigue vigente, puede estimular las conciencias y a través del humor permitir escudriñar la realidad de hoy con una mirada lúcida y penetrante.

En la pieza una compañía de cómicos de la legua<sup>8</sup> se presenta en

<sup>6</sup> O *folia*: “La folia es una modalidad de teatro breve, propia del siglo de oro español, relacionada con el ámbito carnavalesco, de carácter efímero y marginal. Se compone de elementos varios de piezas breves a modo de centón heterogéneo de disparates dramáticos”, cfr. I. ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 677; cfr. también L. ESTEPA, *Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII. Estudios sobre los géneros dramáticos del baile y la folia*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1994.

<sup>7</sup> *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983; *Los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro. Jornadas del teatro clásico de Almagro 1987*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988; *Teatro breve del Siglo de Oro*, monografía de “Críticón”, XXXVII (1987), bibliografía en la pp. 227-246; más referencias bibliográficas en “Críticón”, LX (1990), pp. 113-124; J. HUERTA CALVO, *El teatro breve de la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001; *En torno al teatro breve*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2011; A. MADROÑAL, *Estado actual de los estudios sobre teatro breve del Siglo de Oro*, en “Arbor”, 699-700 (2004), pp. 455-474. Véase también M.G. PROFETI, *Condensación y desplazamiento: la comicidad de los géneros menores en la comicidad del Siglo de Oro*, en *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 57-69; M.L. LOBATO, *Historiografía de los géneros teatrales áureos: hacia la concepción de la fiesta teatral en su conjunto*, en “Studia Aurea”, VI (2012), pp. 153-173; M.L. LOBATO, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid-Frankfurt a.M., Iberoamericana-Vervuert, 2013.

<sup>8</sup> El cómico de la legua era el comediante nómada que en el Renacimiento y en el Siglo de Oro, solo o formando pequeñas compañías, actuaba en los pueblos rurales, que recorría andando, montado en alguna caballería o en carros. Su nombre procede de la obligación por ley de acampar a una legua de la población donde iba a actuar. Los cómicos de la legua son la variante pícaro y castiza de la “Commedia dell’Arte” italiana. Agustín de Rojas Villandrando en su obra semi-autobiográfica *El viaje entretenido* (1603)

escena (produciendo pues un efecto metateatral) para montar una *folia* muy peculiar: su propia fiesta de “nuevos entremeses” o piezas cómicas breves que aprovecha la tradición clásica para expresar una crítica “cítrica” del presente. Los materiales textuales seleccionados como base para la re-creación dramática y las citas de *Fuente Ovejuna* son cantados por bulerías y refundidos con el monólogo de Segismundo de *La vida es sueño*, para que el público pueda comprobar que la realidad individual y social del hombre del Siglo de oro es la misma del de ahora y lo será también en el porvenir. Oscilando entre Siglo de oro y contemporaneidad, esta *folia* pone en contacto lo clásico y lo actual, gracias al humor, la música en directo y el verso.

Al hibridar teatro, música y humor, el grupo logra sintetizar la sensibilidad iconoclasta y mordaz de la dramaturgia barroca, sirviéndose del viaje al pasado de estos “cómicos de la legua” del siglo XXI. El espectáculo se perfila pues como puente entre dos épocas: el imperio español del siglo XVII a punto de desmoronarse y la crisis global del nuevo milenio.

En el desarrollo de la acción alternan varios estilos dramáticos, textuales y musicales propios de la escena española del XVII, que permiten a los actores reanudar desde el presente el diálogo con los clásicos, reescribiendo la tradición: los versos de la obra son originales pero moldeados aprovechando las estrofas clásicas (redondillas, romances, décimas, octavas reales, etc.) según los preceptos del *Arte Nuevo*. El lenguaje también desempeña un papel clave: es un medio de comunicación para expresar sentimientos, hacer arte, pero al mismo tiempo se enfatizan sus empleos lúdicos y humorísticos: es sencillo, eficaz, sugerente, amplificado por los ricos matices expresivos de la palabra y el gesto.

El decorado, en cambio, es prácticamente nulo: el grupo busca la sencillez, eficacia y expresividad, fundándose en lo esencial. La escena está casi vacía y se emplean objetos muy simples, que se pueden adaptar fácilmente a cada espectáculo o cada reposición. Los cinco actores están casi siempre en escena; evocan el pasado y el presente en un espacio escueto, aprovechando elementos simbólicos (una silla es un balcón, una chaqueta es una capa, etc.), según su “poética del espacio y del objeto”. También hay unas tarimas (que remedan el corral) con las que los actores

describe hasta ocho tipos de comediantes ambulantes de la época: bululú, ñaque, gangarilla, carnaleo, gambacha, bojiganga, farándula y compañía. Véase también J. DELEITO PIÑUELA, *También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 257-260; F. FERNÁN GÓMEZ, *El viaje a ninguna parte*, Madrid, Cátedra, 2002.

evocan todo tipo de espacios escénicos, de que forman parte aun los instrumentos musicales. Este escenario tan dúctil por minimalista, junto con unos objetos también transformables, la música en vivo y el vestuario esencial, van simulando los distintos espacios teatrales.

A pesar de la esencialidad del decorado, el diseño de luces le confiere al espacio escénico versatilidad, gracias a una iluminación poética y cambiante, homenaje a la iluminación clásica, como demuestran las candilejas, los faroles, las lámparas de araña o la evocación de luz de velas y el hecho de que el patio de butacas no quede nunca del todo a oscuras (como en el siglo XVII); sin embargo, además de estos efectos hay otros vanguardistas, como los globos y las texturas. En fin, los matices lumino-técnicos convierten la luz en un personaje más.

El vestuario lo conforman unos trajes de chaqueta actuales, que se van modificando para sugerir prendas de época de todas las condiciones y clases sociales. Los cambios de personaje, tiempo o escena que se realizan a través del vestuario son muy frecuentes y rápidos: unos trajes de escena hermosos y hasta plásticos –tanto en los pormenores como por el conjunto– cuyo cromatismo juega un papel fundamental.

La música en directo es otro rasgo peculiar del estilo ronlallero, desde las primeras experiencias del grupo: en *Siglo de oro, siglo de ahora (folia)* también ésta desempeña el papel de coprotagonista, con una gran variedad que abarca jazz, musical, pop, balada, pasodoble, canción protesta, candombe y flamenco. La composición, los arreglos, las letras son originales, porque para Ron Lalá la música es consustancial a su misma idea de espectáculo y comparte el mismo nivel comunicativo y expresivo con el texto y la interpretación actoral. Además los actores al cantar desarrollan una narrativa musical que evoca el concepto de coro clásico –figuras que actúan danzando y cantando o recitando y que intervienen con sus reflexiones o juicios en el drama.

La forma de aprovechar el espacio escénico y el decorado, la actuación musical e interpretativa, el uso del verso, transforman la obra en un diálogo constante con los espectadores. Pero la descodificación de tal esencialidad debe realizarla el público, activando su imaginación y participando en el espectáculo para colmar los vacíos informativos de una puesta en escena minimalista.

Finalmente, y según testimonia el mismo Siglo de oro, que fue tal en las artes a pesar del crítico contexto socio-político e histórico, el arte se esmera durante las crisis: en una época de honda inestabilidad y precarie-

dad, conflictos sociales e involución política, permitió a los artistas estimular y provocar las conciencias. *Siglo de oro, siglo de ahora (folía)* toca todos estos temas, tanto desde la perspectiva del pasado, de los clásicos, como del presente, de nuestro siglo XXI. Y es precisamente el humor, un humor que se debe tomar muy en serio, combinado con poesía y música, que permite atravesar el tiempo y conocer cada época y sus hombres, que son siempre el mismo hombre. La pieza no intenta ofrecer respuestas, sino plantear interrogantes: cada uno dé su interpretación, favorecida por el humor y la comicidad.

Concretamente, la obra ensarta once piezas breves tradicionales actualizadas.

1. *Mojiganga*<sup>9</sup>. Como la fiesta teatral barroca, la representación se abre con un paréntesis introductorio esencialmente musical. En este subgénero teatral aparecen figuras ridículas y extravagantes. La música y el texto resultan igualmente expresivos: se trata del *candombe*, un estilo musical popular afro-uruguayo, basado en la percusión y relacionado con las tradiciones de las Comparsas y el Carnaval. El farero anuncia la llegada de los comediantes, que revitalizarán el Siglo de oro:

Una noche cada siglo, / según cuenta la leyenda, / un barco de comediantes / abordará nuestra tierra. / Su ancla es el Carnaval, / su mascarón es la fiesta, / sus velas las carcajadas / y su cañón la comedia. / Sobre las olas del tiempo / los cómicos de la legua / harán que el Siglo de Oro / siglo de ahora se vuelva.

2. *Loa a Talía, musa del teatro*. El capitán del barco, un autor de comedias, se dirige al público para iniciar la *loa*<sup>10</sup>, otro género dramático breve con que empezaban las funciones en los corrales:

<sup>9</sup> T.L.L. BERGMAN, *The art of humour in the Teatro breve and Comedias of Calderón de la Barca*, Woodbridge-New York, Tamesis, 2003; C. BUEZO, *Prácticas festivas en el Teatro breve del siglo XVII*, Kassel, Reichenberger, 2004; *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger, 2005; T.L.L. BERGMAN, *Entremés and other forms of Teatro breve*, in *A companion of early modern hispanic theater*, Leiden-Boston, Brill, 2014, pp. 145-161.

<sup>10</sup> J.L. FLECNIAKOSKA, *La loa*, Madrid, SGEL, 1975; J. FARRÉ VIDAL, *Dramaturgia y espectáculo del elogio*, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols., especialmente vol. I; M. ZUGASTI, *Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca*, en "eHumanista", VI (2006), pp. 100-113.

Madrileños de Madrid, / Villa y Corte por más señas, / os damos la bienvenida / a este corral de comedias. / Caballeros de los palcos / y damas de la cazuela, / reyes, nobles y alto clero / tras celosías discretas, / mosqueteros en el patio, / gentes de toda ralea: / leguleyos, bravucones, / picapleitos, alcahuetas, / galenos, jaques, galanes, / meretrices y doncellas.

Gracias a las palabras del autor es posible situar a los espectadores de los corrales en los lugares que les correspondían. Al terminar su parlamento, éste llama a escena al licenciado don Filólogo Lumbreras, figura habitual en la literatura de la época, a menudo connotada por rasgos cómicos reafirmados en la pieza, donde actúa de guía intelectual de la *fo-llía*. Salen luego los comediantes, cómicos de la legua que realizan una divertida sátira de la situación actual del teatro (y de la sociedad) junto con el autor. El diálogo se desarrolla a base de juegos de palabras, equívocos divertidos y termina con el apóstrofe final al público para que se disponga a captar el sentido de lo que verá.

3. *Entremés del sastré*<sup>11</sup>. Por la sastrería de don Dedal y Pompón –un espacio simbólico– desfilan tipos dramáticos que quieren mejorar su imagen: un hidalgo aragonés, la musa Talía y Torquemada, que en el final se convierten en sendas figuras actuales. El tópico del mundo como teatro, donde todo es aparente y engañoso, se amplifica gracias al recurso del aparte, que revela las dos realidades –la evidente y la encubierta– de cada personaje. Así lo demuestra el diálogo entre don Dedal y Pompón, perfiles actorales de cariz valleinclaniano, y la referencia al tema del espejo. El coro final ofrece la síntesis del pesimismo –tanto barroco como contemporáneo– del entremés:

Bello galán como Brad Pitt, / más elegante que James Bond, / más adorado que un cantante pop / y más forrao que un jugador del Barça. / Moderno como el nuevo i phone, / querido como don Pimpón, / con menos curro que cualquier Borbón. / Tener poder, sexo y parné, / es todo nuestro interés. / Eso queremos ver al vernos en el espejo / y en el reflejo somos pobres, feos y viejos. / Ya no hay verdad, todo es fugaz / y cuando hay que quitarse el disfraz / no hay nada debajo del antifaz.

<sup>11</sup> J. HUERTA CALVO, *Arlequín español. Entremés y "Commedia dell'Arte"*, en "Crotalón", I (1983), pp. 785-799; M.J. MARTÍNEZ LÓPEZ, *El entremés. Radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Anejos de "Criticón" IX (1997).

4. *Entremés de los autores*. El licenciado, en unas décimas iniciales, ensalza la excelencia de la cultura del Siglo de oro y en el final afirma querer hacer de don Quijote. El texto, homenaje al hidalgo manchego y Amleto, enfoca uno de los conflictos –y de los temas– más hondos de la época, el de la identidad (relacionado con los de la libertad y la duda), concepto clave de la cultura del tiempo. En este momento se asiste a la transformación de los actores en Cervantes, Shakespeare, don Quijote, Amleto y el criado. La actuación de autores y personajes en el mismo nivel de ficción es otro motivo literario que aparece ya en el *Quijote* –por ejemplo cuando el barbero afirma ser amigo de Cervantes–. Don Quijote y Amleto se vuelven autónomos y dudan de la consistencia de los escritores como tales: no son ellos quienes eligen a sus criaturas sino éstas que los eligen a ellos y hasta se llega a dudar de su poder sobre la creación y destrucción de sus personajes, al afirmar que éstos se revelan dueños de la vida, la muerte y la fama de sus autores, clara alusión a Unamuno y Pirandello. El mismo Borges había planteado ya la cuestión desde una perspectiva filosófica en su *Magias parciales del Quijote*: “si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios”<sup>12</sup>.

5. *Jácara sacramental de la partida final*<sup>13</sup>. Este subgénero integra dos dimensiones distintas y contrapuestas: lo cómico, es decir la propia jácara, cuyos protagonistas son gente maleante de quienes se remeda la jerga o lengua de germanía, y lo elevado a través de la alusión a los autos sacramentales. Los cuatro personajes que juegan la partida final para jugarse el mundo representan ideas abstractas: la Guerra, la Justicia, el Sexo, el Dinero. Sus nombres son elocuentes: don Parné, el general Peleón, doña Justina y don Sexote. Cada uno de ellos lleva consigo un instrumento musical que lo caracteriza: unos crócalos, un tambor, unos platillos, un

<sup>12</sup> J.L. BORGES, *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 52-55.

<sup>13</sup> E. RODRÍGUEZ CUADROS, *Ligaduras y retórica de la libertad: la jácara*, en *El teatro menor*, cit., pp. 121-136; E. RODRÍGUEZ CUADROS, *Del teatro tosco al melodrama: la jácara*, en *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 227-247; J.L. ALONSO HERNÁNDEZ, *Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis*, en “Diálogos Hispánicos de Amsterdam”, VIII/2 (1989), pp. 603-622; T.L.L. BERGMAN, *The art*, cit.; C. BUEZO, *Prácticas*, cit.; T.L.L. BERGMAN, *Entremés*, cit.; M.L. LOBATO, *La jácara en el Siglo de Oro español. Literatura de los márgenes*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2014; M.L. LOBATO, *Violencia y fatalismo en la literatura áurea: la jácara*, New York, IDEA, en prensa.

shaker. El intento satírico es evidente: reflejar un mundo y un país en descomposición. La escena final de don Parné con el orbe-euro es un homenaje a la película de Chaplin, *El gran dictador*, una sátira contra el fascismo donde el protagonista, que desempeña el papel del dictador Hynzel (Hitler), realiza su peculiar danza con el mundo.

Don Parné - Tesoro, esta canción es para ti. Juntos podemos superar esta crisis de pareja porque lo nuestro fue un amor a primera VISA. (Canta.) Estamos juntos hace siglos, vaya negocio, qué gran inversión. Tu amor entró en mi caja fuerte y se me olvidó la combinación. Eras tan joven y tan rupia, y yo era un duro sin un michelín. Dijiste: yo te doy mi escudo si tú me lo cambias por tu florín. Seamos francos, hace tiempo hay una crisis en la relación, si don Parné metió la plata se peseta y te pide perdón. No hagamos un dracma de esto, acuérdate cuando nos iba yen, me da penique que lo nuestro dependa de un pagaré. Ahora voy a ser sinceuro: sólo te quieuro por el interés. Qué poderoso caballeuro es tu amante don Parné.

6. *Discurso*. Brevísima composición que interrumpe la continuidad de las piezas. Se divide en dos partes: la introducción del licenciado en décimas octosilábicas y la escena propiamente dicha en que aparecen los dos políticos, el de antes y el de ahora, que se expresan en octavas reales y versos endecasílabos. En la introducción que hace el licenciado, la sucesión de cargos públicos actuales (décima tercera) parodia la realidad contemporánea. Las octavas reales resultan del cruce de las palabras de los dos políticos, el del Siglo de oro y el del Siglo de ahora, evidenciándose así la futilidad de afirmaciones parecidas e iteradas que han sumido el país en la crisis.

Político del Siglo de oro - Venerable Consejo de Castilla...

Político actual - Estimados amigos y votantes

Político S. de oro - ...vasto Imperio español de ambas orillas...

Político a. - ... españoles nativos e inmigrantes desde San Sebastián hasta Melilla...

Político S. de oro - ...desde el Golfo de México hasta Gante.

Los dos - Se hace saber a España en general que hay una grave crisis nacional.

Político a. - Toda la culpa es de la economía...

Político S. de oro - ... reparto irregular de la riqueza...

Político a. - ... créditos inseguros ...  
 Político S. de oro - ...regalías...  
 Los dos - ...Europa como pollo sin cabeza...  
 Político S. de oro - ...guerras al rojo vivo...  
 Político a. - ...guerra fría...  
 Político S. de oro - ...poco trabajo...  
 Político a. - ...corrupción...  
 Político S. de oro - ...pobreza...  
 Los dos - Para afrontar la grave situación España ha de apretarse el cinturón.  
 Político S. de oro - Podemos...  
 Político a. - ...confiar...  
 Político S. de oro - ...a este gobierno...  
 Político a. - ...el destino...  
 Político S. de oro - ...final...  
 Político a. - ...de la nación.  
 Político S. de oro - Los dirigentes ...  
 Político a. - ...saben...  
 Político S. de oro - ...protegernos...  
 Los dos - ...y con nuestro monarca en el timón...  
 Político a. - ...nunca más...  
 Político S. de oro - ...viviremos...  
 Político a. - ...este infierno...  
 Político S. de oro - ...y servirá...  
 Político a. - ...de histórica...  
 Político S. de oro - ...lección.  
 Los dos - Por eso desde aquí les aseguro que España irá mejor en el futuro.  
 Político S. de oro - Muy pronto en toda España no habrá ayuno; hay que esperar al siglo XXI.  
 Político a. - España muy temprano dará un brinco; hay que esperar al siglo XXV.

7. *Nihil obstat*. En esta parte la música se reafirma como elemento imprescindible. El estilo va cambiando según las intervenciones del censor. La primera se parece a la llamada “canción protesta” o “canción de autor”, en voga en los años ‘60-‘70 en diversos países. En España, una de las figuras de mayor envergadura fue Paco Ibáñez, cuya música fue cen-

surada durante el franquismo. En la segunda intervención, más moderada, se propone un estilo más pop. Se aprovecha también el anacronismo para comunicar la identidad entre Siglo de oro y Siglo de ahora: el censor en el final se transforma y el texto alude a la relación entre la censura ideológico-cultural de la Inquisición y las medidas económicas de los gobiernos actuales ante la crisis. Los cantores y el propio espectáculo ronladero representan la “voz del pueblo que busca la luz” y su arte une lo estético y lo ético: la verdadera esencia de su teatro estriba en el papel social concretado a través de la sátira y el humor. Es más: a pesar de que, por lo general, lo cómico y lo trágico se perciben como dos perspectivas antitéticas al tratar los temas humanos, sin embargo Ron Lalá toma el humor muy en serio y como los grandes comediantes denuncia la gravedad aprovechando la risa. Humor y tragedia se revelan, pues, dos caras de la misma moneda.

8. *Entremés del siglo del moro*. Estamos en Argel, en unos baños (clara alusión a *Los baños de Argel* cervantinos), para expresar la crítica más dura contra la trayectoria histórica de España, a pesar de la estereotipada aparición del Moro –el personaje de Muley Alí–, enemigo “tradicional” durante el Siglo de oro (y no sólo). Se trata de un pretexto para denunciar los males pasados y presentes del país, cuyo responsable es precisamente el moro (Muley Alí pregunta a España “¿Eres tú aquella traidora / que fuiste ocho siglos mora / y nos echaste con saña?”). Es evidente que uno de los temas del entremés es la inmigración: “Los países inmigrantes / apestan, son maleantes / y alérgicos al trabajo”, dice Muley Alí, para hacernos reflexionar sobre el hecho de que no siempre los que emigran son los otros. Luego el licenciado habla del concepto del honor en la España del Siglo de oro y del desprecio que la aristocracia sentía por el trabajo manual: fenómeno no exclusivo de los siglos XVI y XVII. Finalmente España hace su entrañable auto-defensa:

Soy cristiana y también mora, / soy de razas un crisol, / en mis venas  
hay sangría, tapas, cañas, playa y sol. / Mis políticos y reyes / se con-  
servan en formol, / no hay nadie que me soborne, / mi alma es un toro  
de Osborne / y mi sueño es cantar gol

y Muley Alí acaba el entremés con un recorrido por la historia negra de la nación:

Por falsa y por asesina / tu imperio se irá a la ruina. / En dos siglos y dos meses / te invadirán los franceses. / Por diezmar nuestra cultura / te caerá una dictadura. / Primero dictará Franco, / después dictarán los bancos. / Aunque ganes el Mundial / la crisis será bestial. / Aunque ganes en deportes / te freirán a recortes.

9. *Entremés del menditero*. Esta parte de la pieza presenta el contexto histórico del Siglo de oro en que surge esta institución social tan peculiar: un lugar donde se citaban los madrileños para hablar y discutir en tertulias improvisadas. En Madrid había tres: el de los Representantes (en el Barrio de las Letras, donde se reunían las gentes de teatro y los literatos), el de las Losas de Palacio (cerca del Alcázar, adonde se iba en busca de favores o concesiones), el de las Gradas de San Felipe (en la Puerta del Sol, del que Vélez de Guevara dijo que “de él salen las nuevas antes que los sucesos”). La canción con que inicia y termina el entremés remeda los primeros versos del *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz: “y déjame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo”.

10. *Entremés del eco, eco*. Empieza con una cita de *La cultura del barroco*, de José Antonio Maravall:

La economía en crisis, los trastornos monetarios, la inseguridad del crédito, la vigorización de la propiedad señorial y el empobrecimiento de las masas crean un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal del siglo XVII que son la base del Barroco<sup>14</sup>.

El licenciado se dirige a los espectadores y les pregunta: “¿Les suena?”. La cita y los versos siguientes encierran el sentido de la pieza. El entremés consolida el juego metateatral y pone de manifiesto que el intento de los autores es también hablar de teatro: texto, personajes, espacio escénico, vestuario y decorado realizan la apología de la dramaturgia. Este tema también es muy barroco, como demuestra la metáfora del mundo como teatro, relacionada con la idea del choque entre realidad y apariencia. El personaje que expresa mejor esta reflexión es la madre de la dama, cuyas rigurosas palabras contrastan con la verdad que la mujer revela en sus apartes. La escena en que se presentan los personajes se desarrolla en un teatro y brinda la oportunidad de reflexionar sobre la consideración so-

<sup>14</sup> J.A. MARAVALL, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 2012, p. 29.

cial de los actores, que tampoco ha cambiado (según se había afirmado ya en la sátira de la situación actual del teatro en la *Loa a Talía*).

11. *Flamenco de Flandes (fin de fiesta)*<sup>15</sup>. La fiesta teatral barroca se cerraba con un “fin de fiesta”, en que predominaban cantos y bailes. Todo ello se refleja en este “rincón flamenco”, una de las características peculiares del grupo, que reaparece en todas sus producciones. En este caso, el tercio flamenco empieza con tres palos –o sea, cada una de las variedades tradicionales del cante flamenco– de carácter popular: fandangos (tanto *verdiales*, es decir típicos de Málaga, como *del Alosno*, un pueblo de Huelva), tangos y bulerías. Los personajes que aparecen en escena, parodian un tipo literario: el veterano de los tercios, quien, abandonada la guerra por circunstancias varias, intenta ganarse la vida como puede, se vuelve mendigo e incluso se integra en la picaresca –recuérdense los veteranos fingidos–. En este paréntesis flamenco se combinan la terminología bélica y musical, las referencias religiosas y los tópicos castizos: una vez más, hay que descubrir la crítica bajo el humor. Luego, la escena del libro-bomba vuelve a enlazar con el talante anticultural de la Contrarreforma, por miedo a que las ideas protestantes alcanzasen a través de libros e intelectuales una difusión “peligrosa”. Hoy la cultura tiene vías de difusión más difíciles de controlar (como por ejemplo la red), aunque esto no sea siempre cierto. El libro se salva por ser una de las obras maestras de Lope de Vega (*Fuente Ovejuna*) y, a pesar de que la comedia barroca defiende los valores tradicionales (la religión, la monarquía absoluta, la sociedad estamental), el mensaje de la obra de Lope (el “todos a una”) es aprovechado como declaración de intenciones por parte de esos comediantes que vienen del pueblo en la primera escena y se dirigen a él en el epílogo. Después de confrontarse durante el desarrollo de la pieza con los clásicos, el público se entera de que su mensaje y sus valores siguen vigentes. La literatura funciona como hilo conductor, cuya intemporalidad acaba resultando evidente: las referencias literarias del Siglo de oro se mezclan con las actuales y es gracias a esta coexistencia que el texto logra enlazar

<sup>15</sup> T.L.L. BERGMAN, *The art*, cit.; *La mojiganga*, cit., pp.1-6; T.L.L. BERGMAN, *Entremés*, cit.; G. MERINO QUIJANO, *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1981, 2 voll.; G. MERINO QUIJANO, *El baile dramático: sus cuatro integrantes*, en “Segismundo”, XVIII/39-40 (1984), pp. 51-71; M.N. GUTIÉRREZ DE LA CONCEPCIÓN, B. MONTES, *El entremés cantado o baile: música, danza y literatura en el teatro menor del Siglo de Oro*, en *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1988, pp. 377-383.

Barroco y contemporaneidad, haciendo posible escudriñar la realidad de hoy a través de los paralelismos entre las dos épocas, cuya comparación permite entender mejor la propia.

El grupo una vez más lleva a escena la poética de lo clásico convirtiéndola en teatro vivo, contemporáneo y crítico, con un lenguaje único y una idea de dramaturgia renovada (la búsqueda de lo esencial a través del ritmo, la imaginación, el espacio y el cuerpo), presentando el teatro como un arte contundente, que aprovechando la poesía, el humor y la música representa el instrumento más eficaz para investigar la condición humana y la realidad.