

Algunas recreaciones quijotescas en el teatro para jóvenes

MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO
Universidad de Oviedo

Resumen

Este artículo presenta un análisis de tres obras teatrales para el público infantil y juvenil basadas en el *Quijote*: *Don Quijote de la Mancha* de Carlos Álvarez-Nóvoa (2005), *Las andanzas de Don Quijote 2* de M.^a Belén Camacho (2005) y *Y don Quijote se hace actor...* de Juan Manuel Freire (2008). Tomando estos tres textos como representativos de las puestas en escena de la novela cervantina para público infantil y juvenil en la España contemporánea, se corrobora que en ellas se mantienen los rasgos generales comunes a las adaptaciones del *Quijote* para este tipo de público receptor.

Quijote's Recreations in Spanish Youth Theater

Abstract

This article presents an analysis of three plays for children and young people based on *Don Quixote: Don Quijote de la Mancha* by Carlos Álvarez-Nóvoa (2005), *Las andanzas de Don Quijote 2* by María Belén Camacho (2005) and *Y don Quijote se hace actor...* by Juan Manuel Freire (2008). Considering these three texts as representative of the stagings of the Cervantes' novel for young audiences in contemporary Spain, it is possible to affirm that they maintain the general features common to the adaptations of *Don Quixote* for this kind of audience.



1. INTRODUCCIÓN

1. 1. Breve panorama del estudio del *Quijote* en el teatro

Las adaptaciones del *Quijote* en el teatro español han sido estudiadas, normalmente, desde perspectivas históricas concretas y, en ocasiones, centrando el análisis en algún breve conjunto de obras destacadas¹. Para una aproximación más global a la presencia del *Quijote* en el teatro

¹ Torres Nebrera (1992) diferencia entre primeras adaptaciones, adaptaciones foráneas, adaptaciones parciales, adaptaciones globales y menciona algunas de ellas. Azcue Castellón (2011) presenta una interesante introducción en la que divide las adaptaciones contemporáneas del *Quijote* en recreaciones completas y recreaciones con una acusada tendencia metaficcional, para luego pasar a analizar *Defensa de Sancho Panza* (2002) de Fernando Fernández-Gómez y *En aquel lugar de La Mancha* (2005) de Jerónimo López Mozo. No obstante, un par de años antes la misma investigadora había publicado un estudio con una mayor pretensión globalizadora (Azcue Castellón, 2008). El propio López Mozo (2005), autor de dos adaptaciones quijotescas, reflexiona sobre la validez del trasvase del *Quijote* al género teatral y comenta, brevemente, una veintena de obras contemporáneas — españolas e iberoamericanas — basadas en la novela cervantina. También García Lorenzo (2005) realiza una aproximación al tema, concluyendo que ha habido una constante presencia de Cervantes y el *Quijote* en los escenarios del siglo xx, motivada en muchos casos por las ayudas económicas correspondientes, en diferentes géneros (algunos no convencionales) y con un protagonista fundamental: el hidalgo. Por su parte, Peláez Martín (2005) señala varias adaptaciones españolas de principio de siglo para después pasar a comentar aquellos montajes que le han resultado más atractivos. También sobre el inicio del siglo, Vega Rodríguez (2006a y 2006b) realiza un repaso por los actos conmemorativos del tercer

español contemporáneo, el punto de partida es Gough LaGrone (1937) y Pérez Capo (1947). Más actual es el estudio de Fernández Ferreiro (2016), también con una intención más general de catalogación de adaptaciones quijotescas. Igualmente, se encuentran algunos trabajos cuya pretensión es presentar un panorama global de la recepción de la novela cervantina en las artes, aunque – como se puede intuir – estas propuestas no pueden pasar de ser aproximaciones generales que, si bien permiten una comprensión del contexto de la recepción del *Quijote*, quedan lejos de ser exhaustivas².

Por otra parte, en relación con cómo llevar el *Quijote* a escena, existen diversas formas de afrontar esta transposición³. En este trabajo partiremos de la sencilla – aunque eficiente – diferenciación entre *adaptaciones* y *recreaciones*, considerando las primeras como aquellas obras cuya pretensión es trasvasar la novela a la escena, de forma más o menos fiel, y las segundas, como obras que toman inspiración explícita en el *Quijote*, pero se distancian considerablemente de él (Fernández Ferreiro, 2016: 113-114). De este modo, las tres obras que analizaremos más abajo pertenecen a la primera categoría, la de adaptaciones.

Los recursos dramáticos del *Quijote*⁴ facilitan considerablemente el trasvase de esta novela a la escena ya desde el siglo XVII. Si bien al inicio de su recepción los adaptadores tomaban habitualmente episodios concretos que acomodaban a los moldes teatrales correspondientes, en el teatro español contemporáneo las adaptaciones quijotescas hibridan con frecuencia diversos géneros, habitualmente pretenden mostrar una versión global de la novela y subrayan aspectos como la reflexión metateatral, el juego autorial o reflexiones trascendentes relacionadas con la complejidad del personaje protagonista, su locura transfiguradora o la confusión entre realidad y punto de vista personal (Azcue Castellón, 2008; Orazi, 2016)⁵.

centenario y cómo el teatro fue uno de los ejes de divulgación en esas fiestas, no solo adaptaciones del *Quijote* sino también de las *Novelas ejemplares* y obras teatrales cervantinas. Más de un siglo más tarde, Romera Castillo (2017) comenta, muy brevemente, las puestas en escena de obras cervantinas en teatros públicos de Madrid en los primeros meses de 2016. Por su parte, Orazi (2016) analiza, con bastante detalle, cinco obras de los siglos XX y XXI. Más general es el estudio de Hormigón (2005), un recorrido desde las primeras adaptaciones quijotescas hasta la actualidad en toda Europa, incluyendo ballets; las calas que realiza el investigador sirven para presentar un comprensible panorama del cambio en la recepción del *Quijote* en la escena.

² Por ejemplo, Alonso (2003) se centra en las adaptaciones del *Quijote* en las artes espectaculares, el cine, la radio y la televisión en el siglo XX, aunque la suya no sea una recopilación exhaustiva ni demasiado crítica. Por su parte, Ochoa Penroz (1997) repasa varias reescrituras del *Quijote*, desde la continuación de Avellaneda hasta las obras teatrales quijotescas más destacables en todo el mundo, pasando por la recepción en Hispanoamérica o la obra *Vida de don Quijote y Sancho* de Unamuno, dejando la puerta abierta a las adaptaciones del *Quijote* que vengan en un futuro: “¿Un Quijote cibernético? ¿Un Quijote astronauta? ¿O las aventuras de don Quijote, experimentadas como «realidad virtual»? Como hemos visto, las posibilidades son infinitas. El futuro tiene la palabra” (Ochoa Penroz, 1997: 138).

³ Véase al respecto Sedó Peris-Mencheta (1947), García Martín (1980), López Navia (1991, 1996 y 2005) Hormigón (1992 y 2005), Lafuente y Aguerri (2005), Mancing (2006), Huerta Calvo (2006), López Mozo (2008), Vaiopoulos (2010). En relación con las relaciones transtextuales, de forma más general, resulta imprescindible partir de Genette (1982) y su explicación acerca de la relación entre un texto con otros; en la terminología del teórico francés, la relación que se plantea en este artículo es la de hipertextualidad, entre un hipotexto (el *Quijote*) y tres hipertextos (las respectivas adaptaciones teatrales juveniles).

⁴ Véase al respecto: Díaz-Plaja (1977), Syverson-Stork (1986), Labère (1998), Ricapito (2003), Urzáiz Tortajada (2007), García Barrientos (2008).

⁵ Las diferentes aproximaciones de los dramaturgos al *Quijote* a lo largo de los siglos tienen mucho que ver, obviamente, con la evolución de la recepción de la novela cervantina. Para un panorama general al respecto, sigue resultando fundamental la obra *Don Quichotte du libre au mythe. Quatre siècles d'errance*, de Canavaggio (2005). También Montero Reguera (2005), quien comenta las interpretaciones y líneas críticas cervantinas entre los siglos XVII-XX.

1. 2. Adaptaciones del *Quijote* en la literatura infantil y juvenil

El *Quijote* es una pieza clave del patrimonio cultural español, pero no aparece como materia de estudio para los niños españoles hasta el siglo XIX, porque hasta el siglo anterior no existían esas inquietudes: “El problema de la educación de los niños se plantea en el siglo XVIII cuando el concepto de infancia como una etapa diferenciada de la vida humana impregna la sociedad” (*Don Quijote para niños, ayer y hoy...*, p. 9)⁶. De hecho, la literatura infantil era inexistente antes de finales del siglo XVIII o XIX y, aunque los niños leían, lo hacían con el mismo material disponible para los adultos (Sánchez Mendieta, 2004). Sin embargo, desde entonces hasta el primer tercio del siglo XX, el libro de lectura fue considerado un eje primordial en los sistemas educativos de primaria, y no solo en España: “La lectura debería ser el vehículo que permitiese la adquisición de muchos otros conocimientos que la escuela no podría suministrar de manera sistemática, dada la exigüidad de su currículo” (Tiana Ferrer, 2004: 209), y esta importancia estuvo en el origen de la expansión de la edición escolar del siglo XIX.

La primera edición del *Quijote* para niños data de 1856: *El Quijote de los niños y para el pueblo, abreviado por un entusiasta de su autor, Miguel de Cervantes*, de Fernando de Castro, y la primera edición para niños ilustrada tendrá que esperar hasta 1870. Una Real Orden de 1906 recomendaba que los maestros empleasen ediciones adaptadas del *Quijote*, y otra de 1912 declara indispensable la lectura de fragmentos de obras cervantinas en la escuela⁷, lo que explica que la finalidad educativa es la principal en las ediciones de la época, pero también comienzan a surgir otros planteamientos que permiten hablar ya de *Quijotes* infantiles, una línea inaugurada por la edición de Araluce en 1914, que intenta transmitir la novela por la vía del entretenimiento⁸.

En 1920 un Real Decreto establece la lectura obligatoria del *Quijote* en la escuela, algo que Ortega y Gasset (1983: 273) consideró “un desatino”, y en 1931, con la entrada de la República, la tarea de transmitir la novela cervantina sigue esta línea educativa. “Pero también los años treinta son años de desarrollo y consolidación de la literatura infantil en nuestro país” (*Don Quijote para niños, ayer y hoy...*, p. 28), lo que impulsa la edición de otras versiones del *Quijote* para disfrute fuera del ámbito escolar.

En el periodo franquista, la educación escolar se fundamenta en la base de la ideología nacional-católica, y las obras de Cervantes acusan esta circunstancia, en ediciones “que subrayan su condición de héroe nacional y representación de los valores patrios” (*Don Quijote para niños, ayer y hoy...*, p. 32). No obstante, en la última etapa del franquismo, la lectura escolar comienza a abordarse desde otros parámetros y a plantear la enseñanza de la literatura a la par del desarrollo de la lectura. “Ya en los setenta, con una literatura infantil en franca expansión y nuevos parámetros sociales y educativos, las adaptaciones y versiones del *Quijote* para los niños se reubican, y encuentran su lugar en las bibliotecas, familias y contextos de lectura

⁶ Este fantástico catálogo de la exposición que tuvo lugar en la 42.^a Feria del Libro Infantil de Bolonia, donde España fue país invitado, recoge las adaptaciones infantiles del *Quijote* en dos apartados: primero, de 1856 a 2000 y segundo, las correspondientes al siglo XXI. Hace, además, una diferencia por edad del lector, desde los más pequeños, a quienes van dirigidas las versiones más sencillas y gráficas, hasta los jóvenes, a quienes se dirigen las versiones íntegras y las antologías con información complementaria.

⁷ Los planteamientos teóricos sobre el estudio del *Quijote* en la infancia son, por supuesto, anteriores. Véase García de Castro (1906) como ejemplo, aunque resulte un texto chocante para la concepción actual de la pedagogía: “En el ingenioso hidalgo se nos presenta un ejemplo de exclusivismo, no sólo mental, sino imaginativo. Esta observación es aplicable a la educación humana, y muy especialmente a la educación de la mujer”, que encuentra dónde saciar su anhelo intelectual en las novelas, ya que no tiene acceso a los “estudios serios” (García de Castro, 1906: 32).

⁸ Sigo en este repaso histórico, fundamentalmente, a M.^a Victoria de Sotomayor en su capítulo «Cien años de Quijotes para niños y jóvenes» recogido en el mencionado catálogo (pp. 15-48) y en la completa obra sobre el tema que coordinó en 2009: *El Quijote para niños y jóvenes. 1905-2008*.

no escolares, en busca de nuevas formas para transmitir la historia del héroe manchego" (*Don Quijote para niños, ayer y hoy...*, p. 42).

A finales del siglo XX, "el acercamiento al *Quijote* se aborda desde el doble enfoque que se había anticipado en los últimos años del periodo anterior: como clásico que hay que estudiar y como lectura capaz de entretener y divertir" (*Don Quijote para niños, ayer y hoy...*, p. 45).

El *Quijote* en la educación escolar continúa siendo tema de estudio en la actualidad⁹, y la discusión sobre la mejor manera de acercar la novela a los estudiantes sigue sin tener una respuesta inequívoca. Existen dos perspectivas en consideración de la relación entre texto literario y lector: una que da prioridad al texto y que considera al primero como algo intocable, según la cual el *Quijote* ha de transmitirse a los niños por medio de un adulto, a través de la selección de fragmentos; y otra que da prioridad al lector y que considera que, si una obra no es adecuada para un lector infantil, este no debería leerla sino a través de una adaptación (Pascual Díez, 2006). No obstante, parece que hay acuerdo en que acomodar el *Quijote* a los lectores infantiles y juveniles requiere ciertas modificaciones que tengan en cuenta al lector meta, como una posible intención pedagógica y la adecuación al género de destino (Rodríguez Rodríguez, 2014: 191)¹⁰ – aunque haya quien afirme que la novela cervantina es, en realidad, un libro juvenil (Hake, 1960)¹¹ – :

Las ediciones infantiles y juveniles se dirigen a un lector especial, con un nivel lingüístico y cultural limitado y con unos intereses particulares. De este modo, es lógico que, de una obra tan amplia como es el *Quijote*, los adaptadores eliminen ciertos aspectos que resulten demasiado complicados o inconvenientes y primen otros que puedan resultar al receptor más divertidos, educativos o – simplemente – más sencillos. El objetivo que se pretende con esta práctica de reescritura es que quede un buen recuerdo de la lectura juvenil para que el adulto se anime a leer la obra íntegra. (Sánchez Mendieta, 2004: 87)¹²

⁹ En 2004, el Ministerio de Educación y Ciencia publicó un número extraordinario de *Revista de Educación* titulado *El Quijote y la educación*. Aunque varios de los artículos analizan aspectos relacionados con este tema dentro del propio texto cervantino, otros tantos reflexionan sobre la aplicación de la novela en la educación. Dos años más tarde, Cano Vela y Pastor Comín (2006) coordinaron un volumen sobre el *Quijote* en el aula que recoge las comunicaciones presentadas en el I Congreso Nacional de Reflexión Pedagógica: "*Don Quijote en el aula*". Estos textos comentan la aplicación del *Quijote* en la didáctica, desde infantil hasta bachillerato, y en asignaturas diferentes a la literatura española, desde la plástica hasta las matemáticas, pasando por el español como lengua extranjera o las artes dramáticas.

¹⁰ Rodríguez Rodríguez (2014) estudia el papel del narrador en las adaptaciones del *Quijote* al inglés y varias de sus apreciaciones son aplicables también a las adaptaciones teatrales para público juvenil, como, por ejemplo, que estas deben "tener en cuenta qué quieren leer [escuchar/ver] los niños, cuáles son las capacidades lingüísticas y cognitivas y qué es apropiado para ellos" (2014: 192). Asimismo, afirma que en las obras que ella estudia: "Se reducen tramas secundarias, monólogos y diálogos largos y complejos sin modificar el argumento principal ni los personajes, siguiendo la tendencia de evitar una compleja caracterización" (Rodríguez Rodríguez, 2014: 193), algo que también se repite en las adaptaciones dramáticas.

¹¹ Hake (1960: 62) compara la evolución en la recepción de la novela cervantina en Europa con la aproximación del niño a ella: "Constituye la primera fase el siglo XVII, que persigue sin crítica el entretenimiento y los rasgos coloristas y juguetones. / El siglo XVIII es la segunda fase, que, junto con el contenido aventuresco, percibe los personajes humanos con características individuales. / La fase psicológica del siglo XIX comenzó con la interpretación romántica, que se esforzó por reconocer la imagen total del *Quijote* profundizando en los valores eternos del libro. Trata de llegar a una valoración a la vez humana y estética".

¹² En esta tesis, la autora realiza un análisis tan detallado como claro de varias adaptaciones seleccionadas y cómo afrontan los siguientes aspectos: preservar la moral del niño, el excesivo nivel cultural y literario de la novela y el mantenimiento de la atención del lector infantil a través de la reescritura de fragmentos que impiden la continuidad de la obra, como las historias intercaladas.

Las adaptaciones infantiles del *Quijote*, siguiendo a Pascual Díez (2006), podrían dividirse hasta en seis categorías: 1) adaptaciones con intención de fidelidad, que suprimen ciertas partes e introducen nuevas reescrituras; 2) versiones adaptadas con muchas modificaciones, que pretenden resumir la novela; 3) álbumes ilustrados, que suelen centrarse en las aventuras más significativas; 4) versiones que trasladan algún elemento quijotesco a otros argumentos protagonizados por personajes ya conocidos; 5) publicaciones en las que el *Quijote* es la excusa para otros objetivos más o menos didácticos, desde colorear hasta extraer enseñanzas morales; 6) recreaciones libres a partir de un personaje o un suceso quijotesco¹³. No obstante, el mismo Pascual Díez afirma que la utilización de estas adaptaciones “no resulta de ningún modo incompatible con la selección de pasajes concretos del texto original que puedan ser elegidos por el profesorado” (Pascual Díez, 2006: 99).

Otra división es la de Sánchez Mendieta (2004: 760), que propone cuatro categorías: ediciones íntegras, “ediciones que «entresacan» pensamientos del *Quijote*” (ideas morales), antologías y adaptaciones (reescrituras).

En relación con los mecanismos literarios de adaptación, estos pueden resumirse en los siguientes: escisión, expurgación, concisión, condensación y extensión¹⁴. Las adaptaciones que estamos comentando, lógicamente, acortan siempre el texto original cervantino y, por lo general, buscan una aproximación a él a través de los episodios más cómicos, aventureros o divertidos (Charfi, 2014).

Precisamente, las adaptaciones infantiles o juveniles de la novela cervantina parecen erigirse como modelos del tópico *prodesse et delectare* y, junto a una visión mayoritariamente cómica de la obra (aunque una comicidad mucho más benevolente que la original cervantina), los autores no dejan de apuntar los valores extraíbles del texto que son aplicables a la formación del niño¹⁵. Unas ideas que se pueden resumir en la siguiente cita de Pérez y Enciso (2004: 154):

La realidad es demasiado sórdida y el hombre necesita, de vez en cuando, levantar los pies de la tierra para buscar un camino, aunque menos seguro, más sugerente y atractivo, más poético, más lleno de ilusión y de ventura, donde la ficción y la realidad se den cita para conseguir que sea posible llevar a cabo la misión que nos proponemos.

Estos autores afirman, asimismo, que el hidalgo y su escudero alcanzan la sabiduría gracias al “cultivo del deseo, la inquietud, la curiosidad, el asombro” (Pérez y Enciso, 2004: 151). Y en relación con cómo se adapta la novela para este público lector, Charfi (2014: 602) concluye que

se observa que la mayoría de las adaptaciones tienden a eliminar los episodios que se distinguen por su carácter filosófico, su voluntad crítica en materia socio-política, y materia más problemática, como el erotismo, la sexualidad, la violencia o la crítica

¹³ Pascual Díez relaciona las categorías 4 y 6 con el tirón comercial del cuarto centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*.

¹⁴ Explicados con detalle en Sotomayor Sáez (2009: 160-170) y desarrollados, de igual forma, en Charfi (2014).

¹⁵ Existen trabajos dedicados, exclusivamente, a analizar los valores del *Quijote* pertinentes para la infancia y juventud, como Duffé Montalván (2005), que propone un trabajo pedagógico sobre principios como la fidelidad, la cortesía, la honestidad, la generosidad, etc. (curiosamente, también incluye tres sentimientos negativos: la cólera, la ira y la rabia), o Martínez-Otero (2016), que dedica un capítulo de su libro a reflexionar sobre cada uno de los siguientes conceptos: amor, espiritualidad, honor, justicia, lealtad, libertad, nobleza, palabra, paz y valentía. Por su parte, Valerio López (2012: 150) observó que los jóvenes mexicanos que había encuestado encontraban en el *Quijote* los siguientes valores: amistad, respeto, amor, tolerancia, valentía, fidelidad, lealtad, honestidad, compañerismo y perseverancia.

de la Iglesia. Se suprimen, de igual forma, los términos malsonantes y atrevidos. / En cuanto al texto reproducido, se suele recurrir a la fusión de los capítulos que forman una sola unidad temática, o a la división de los episodios demasiado largos.

Asimismo, en el capítulo redactado por Nieves Martín Rogero y Alicia Muñoz Álvarez en la obra coordinada por Sotomayor Sáez (2009: 117-225)¹⁶, las autoras mantienen que en las adaptaciones quijotescas son constantes: la parodia de la literatura caballeresca, la deformación de la realidad mediante las fantasías de don Quijote, pero siempre manteniendo la verosimilitud, el diálogo constante entre realismo e idealismo, y el sentido del humor cervantino con el que se conduce hábilmente al lector a la reflexión y se le hace fluctuar por diferentes estados de ánimo.

Volviendo a cómo presentar el texto al público más joven, la lectura del *Quijote* en la actualidad resulta compleja para un lector escolar y tampoco está de moda, a pesar de todas sus ediciones adaptadas (Caro Valverde y González García, 2013: 101), de forma que los docentes tienen que plantear acercamientos más amenos y significativos para sus estudiantes a la obra cervantina¹⁷. De esta forma, las adaptaciones teatrales del *Quijote* se consideran un útil acercamiento a la novela cervantina para los estudiantes y existen ejemplos de prácticas didácticas que trabajan la obra a partir de su escenificación¹⁸. Caro Valverde y González García (2013: 91) critican una visión de la escuela mercantilista, competitiva y dirigida a formar exclusivamente profesionales, dejando de lado la formación vital del estudiante y afirman que la imaginación no es solamente un pasatiempo, sino que es “indispensable para activar la competencia lectora que reporta reflexión creativa y crítica”, y en esta línea se plantean estos acercamientos al *Quijote*.

En este sentido, la tesis doctoral de Martha Esther Valerio López (2012) es un buen ejemplo: su finalidad es motivar a la lectura del *Quijote* a jóvenes de entre 12 y 18 años a través de sus adaptaciones dramáticas:

La focalización en determinadas cualidades del personaje, como el idealismo, el valor, la defensa de los necesitados, su honestidad, su canto a la libertad o a la defensa heroica de la patria ha sido utilizada para ensalzar valores éticos, morales o patrióticos, en diferentes épocas y con diversas ideologías, desde el desastre del 98, pasando por la Segunda República, la guerra civil y la larga posguerra franquista. Ahora, en el momento de la celebración del cuarto centenario, parece que las intenciones de las adaptaciones son más modestas: acercar el personaje a los niños, que éstos se diviertan y se emocionen con sus aventuras y peripecias, para que en el futuro lean el libro original. (Sotomayor Sáez, 2009: 219)

Para conseguir su objetivo, y tras un desarrollo teórico previo, la autora presenta tres piezas teatrales basadas en la novela.

¹⁶ Esta obra es un estudio fundamental para acercarse al tema del *Quijote* y los lectores infantiles y juveniles.

¹⁷ Una propuesta interesante es la de Ortiz Ballesteros (2005), que plantea acercar a los jóvenes al *Quijote* a partir de la lectura de otras novelas, en la creencia de que “los lectores disfrutarán con los textos, apreciarán la literatura, madurarán en sus gustos y, si se acercan finalmente a las aventuras de nuestra pareja manchega, establecerán una serie de conexiones emotivas y racionales con otras obras que les harán disfrutar en mayor grado” (Ortiz Ballesteros, 2005: 12).

¹⁸ En Cano Vela y Pastor Comín (2006) se recogen algunas experiencias, como la llevada a cabo en el I.E.S. Cinxella de Chinchilla de Montearagón sobre los capítulos II, 22 y 23, que planteó una actividad interdisciplinar entre literatura y biología que llevó a los alumnos a escenificar dichos capítulos en la misma cueva de Montesinos, o la adaptación teatral ejecutada en el I.E.S. Escultor José Luis Sánchez de Almansa de Albacete, que implicó a todas las siguientes disciplinas: lengua y literatura española, música, educación plástica, informática, educación física, tecnología y ciencias sociales.

Entre los cientos de adaptaciones teatrales quijotescas en España en los siglos XX y XXI ocupan un lugar especial aquellas dirigidas al público infantil y juvenil, aunque Sotomayor Sáez (2009: 333) concluya que:

las versiones teatrales que hasta 2004 han tratado de transmitir el *Quijote* al público infantil no han logrado, en términos generales, despegarse de la naturaleza narrativa del original, y han reducido la historia a unos cuantos episodios que no dan una idea del personaje sino en su locura y en ser aventurero. Incluso a veces, una imagen totalmente desfigurada en obras de muy escaso sentido dramático. (Sotomayor Sáez, 2009: 333)¹⁹

En este texto comentaremos tres recientes acercamientos teatrales al *Quijote* de este tipo: *Don Quijote de la Mancha* de Carlos Álvarez-Nóvoa (publicada en 2005 aunque escrita un año antes), *Las andanzas de Don Quijote 2* de M.^a Belén Camacho (2005; es la 'segunda parte' de otra obra estrenada en 1997), y, finalmente, *Y don Quijote se hace actor...* de Juan Manuel Freire (2008). El análisis se centrará en el texto literario pero sin olvidar su naturaleza de texto dramático, es decir, con la consideración siempre presente de este como punto de partida de la puesta en escena. A través del examen de estos textos pretendemos ahondar en la recepción de los dramaturgos contemporáneos de una novela tan enraizada en la cultura hispánica como es la cervantina, trazando unas líneas generales comunes a las recreaciones quijotescas para jóvenes.

2. DON QUIJOTE DE LA MANCHA

Carlos Álvarez-Nóvoa nació en La Felguera (Asturias) en 1940. Comenzó su trayectoria como actor en 1958 en el Teatro Español Universitario (T.E.U.)²⁰ y más tarde en Los Goliardos y otros grupos teatrales de Sevilla, Madrid y Barcelona. En 1991 realizó su primera incursión en el cine y en 1999 recibió el Goya al Mejor Actor Revelación por *Solas*, de Benito Zambrano. Paralelamente a su carrera cinematográfica trabajó como profesor de literatura en varios institutos de bachillerato. Fue profesor de Historia del Teatro en la Escuela de Dirección Escénica y Dramaturgia del Instituto del Teatro de Sevilla. Publicó varios artículos sobre teatro, algunos centrados en *Noche de bohemia* de Valle-Inclán y otros en la dramatización en las aulas (publicó un libro titulado *Dramatización: el teatro en el aula*, Octaedro, Barcelona, 1995).

La primera obra a la que nos referiremos en este trabajo fue escrita en 2004 por Álvarez-Nóvoa y publicada un año después en la editorial Everest.

La obra se abre con un "Prólogo a estudiantes atrevidos" donde el autor aclara las intenciones de su adaptación:

Lo primero que quiero deciros es que esta versión, evidentemente, no pretende sustituir la lectura de la novela, sino, al contrario, lo que queremos es animaros a que la leáis. [...] He intentado construir un texto teatral que ilusione y divierta a quien lo ponga en escena y que también logre divertir, hacer pensar y sentir al espectador que lo presencie. (Álvarez-Nóvoa, 2005: 8-9)

Es decir, la obra ha sido escrita con unas motivaciones didácticas y literarias que quedan bien claras y explícitas ya desde el inicio.

¹⁹ En Sotomayor Sáez (2009: 243-255) se realiza un repaso por las adaptaciones del *Quijote* al teatro infantil y juvenil.

²⁰ Repasa sus memorias sobre estos primeros pasos en el teatro universitario ovetense en Álvarez Nóvoa (2008).

Señala también Álvarez-Nóvoa que la duración de la obra es larga, y por ello la ha dividido en dos partes —al igual que la novela— que permiten la representación por separado. Y es cierto que la obra es larga: más de doscientas cincuenta páginas cuya correspondencia en tiempo escenificado no nos atrevemos a calcular.

También como preámbulo al texto dramático encontramos otro apartado, “Don Quijote de la Mancha” (Álvarez-Nóvoa, 2005: 10-11), donde se plantea el argumento inicial de la adaptación: “La acción se desarrolla en la época actual, en un centro de Enseñanza Secundaria. Un grupo de estudiantes, coordinados por su profesor, van a representar una versión teatral de la novela de Cervantes, situada en la España de finales del siglo XVI” (Álvarez-Nóvoa, 2005: 10). No obstante, este planteamiento inicial metatextual no se mantiene, a diferencia de otros, a lo largo de la pieza; esta será la única referencia a la *realidad* del contexto interpretativo. Por otra parte, en nota al pie, el autor comenta que, eliminando todas las “referencias escolares” (Álvarez-Nóvoa, 2005: 10, n. 1), la obra también podría ser puesta en escena por adultos, profesionales o no. La cuestión es que, como acabamos de señalar, esas ‘referencias escolares’ no son visibles más allá de este preámbulo.

Asimismo, las pautas escenográficas de la obra son definidas en este prefacio: el escenario está ocupado por una gran tarima, donde tiene lugar la acción. A los lados de ella, en bancos, esperan los actores el momento de su participación: “Todos los cambios de escenografía y vestuario, así como la entrada y salida de personajes, se realizarán a la vista del público” (Álvarez-Nóvoa, 2005: 11). En nota al pie, indica el autor su intención de proporcionar un juego escénico fácilmente reconocible para el espectador. Los espacios de la obra vendrán señalados por un bastidor al fondo de la escena, intercambiable; estos telones serán precisados más adelante. Este juego de actores permanentemente a la vista del espectador y el intercambio también ostensible del escenario será —este sí— el recurso metadramático más recurrente en la obra, y acercará la situación que tiene lugar en escena al patio de butacas, facilitando la identificación entre el espectador sentado en una de ellas con el actor esperando en el banco el momento de su participación²¹.

Finalmente, la nómina de personajes es bastante extensa, con veintiún personajes individualizados —entre los que están, por supuesto, todos los principales de la novela— más “damas, labradores, arrieros y criados” (Álvarez-Nóvoa, 2005: 12). El autor aclara que existe la posibilidad de que los actores puedan encarnar a más de un personaje que tenga poca presencia.

La obra comienza con los actores concluyendo los preparativos del escenario. El profesor/director, vestido de Cervantes, da inicio al espectáculo, y “suena música de época que servirá como sintonía durante toda la función” (Álvarez-Nóvoa, 2005: 15). Es precisamente Cervantes quien presenta la obra; él ha sido el encomendado para adaptar la novela a la escena. Tenemos aquí otra vuelta de tuerca de las que suelen gustar las recreaciones del *Quijote*: Cervantes no es solamente el autor de la novela, sino que también firma la adaptación teatral de la misma.

Sin embargo, Cervantes solo presentará la obra, no tomará partido en ella:

El teatro es teatro y tiene sus leyes, y entre ellas la más importante es dejar que sean los personajes quienes hablen, pues conviene que advertido quede, que si de géneros literarios hablamos, la dramática distinta es de la épica: sobra en el escenario la voz del autor, sobran narraciones y descripciones, y en cuanto a la reflexión se refiere, ésta sólo ha de llegar cuando los personajes de la historia piensen en voz alta. (Álvarez-Nóvoa, 2005: 17-18)

²¹ También se romperá la cuarta pared en varias ocasiones, en momentos en los que Sancho se dirige al público.

De esta forma, Cervantes hace explícito el cambio de la narración al drama y justifica la ausencia de cualquier palabra que no salga de boca de los personajes.

En el primer acto se representa cómo don Quijote toma la decisión de hacerse caballero andante, la quema de su librería y el primer retorno a la aldea: “Ama: [...] ¡Mi niña, allá vienen! Y si no me equivoco casi en brazos lo traen... Sí, ayudado viene por nuestro vecino Pedro Alonso y vuestro... digo... suyo bachiller... Sansón Carrasco... Y vienen también el señor cura y maese Nicolás, el barbero” (Álvarez-Nóvoa, 2005: 25). Aquí vemos cómo se introduce a Sansón Carrasco ya desde el inicio de la historia. La motivación de ello –y ya se puede intuir en ese “vuestro... digo... suyo”– viene dada porque entre el Bachiller y Antonia hay cierta tensión amorosa que el Ama no dejará de destacar, divertida, a lo largo de la obra.

También en este primer acto Sancho pasa a ser el escudero de don Quijote, seducido por la promesa de una ínsula. En el momento en que se reúne con su amo para tratar los preparativos de su salida, este le encarga proveerse de lo necesario con el dinero que ha conseguido vendiendo o empeñando ciertas cosas:

Pues aunque nunca he leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno dinero trajera, el castellano que me armó caballero me dijo que en las historias no se cuenta, pero que los autores dellas dan por entendido que han de llevarse dineros y camisas limpias y una arqueta pequeña llena de ungüentos. (Álvarez-Nóvoa, 2005: 38)

Como sucederá con frecuencia en la obra, se retoma un hecho que en la novela sucedió con anterioridad y que hace explícito el personaje a través del diálogo rememorativo porque no tuvo lugar en escena.

Se ponen en escena la aventura de los molinos (en cuya representación participan los actores que rodean la tarima con un juego interesante de ruptura de la cuarta pared dentro del escenario mismo: “Al llegar al lateral, fuera de la tarima, golpea con su lanza el aspa; quienes están allí recogen a caballo y caballero, rompen su lanza y los arrojan de nuevo a la tarima”, Álvarez-Nóvoa, 2005: 44) y la aventura del coche de caballos y los frailes de la orden de San Benito. En la disputa con el Vizcaíno, la brusca interrupción de la novela²² se traslada, de forma impactante, al escenario:

Ambos quedan enfrentados, levantadas las dos espadas sobre la cabeza de cada contrincante. Por un momento parece como si el tiempo se hubiera detenido. Quienes presencian la pelea contienen la respiración. Nadie se mueve. Es como una foto fija. (Álvarez-Nóvoa, 2005: 51)

Más adelante, se adaptan el episodio de la venta con la confusión nocturna de Maritornes, la fabricación del bálsamo de Fierabrás, el manteo de Sancho, el yelmo de Mambrino y el encuentro del cofre con el libro, las monedas y las camisas, seguido instantáneamente de la visión de los galeotes, que hace que don Quijote salga a liberarlos al galope por el patio de butacas. Este episodio, en vez de tener lugar en escena, es narrado por el Ventero al Cura y el Barbero en la venta. Llamamos la atención de nuevo sobre este recurso: la noticia de hechos de la novela por boca de los personajes ya que no tienen lugar en escena. Una de las ventajas de este recurso elusivo es la considerable reducción temporal del episodio, que en lugar de suceder ante los ojos del público se despacha en un rápido diálogo que lo informa.

²² Recordemos que la novela se detiene, “disculpándose [el autor] que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote” (I, 8), para luego continuar en el manuscrito encontrado.

En esta primera parte también se adaptan la misión de Sancho de entregar la carta a Dulcinea, los episodios de la princesa Micomicona (donde son exclusivamente el Cura y el Barbero los que representan la farsa, ya que no se produce el encuentro con Dorotea) y la escena de los cueros de vino.

Finalmente, se representa el viaje de vuelta a la aldea con don Quijote enjaulado, el encuentro de Sancho con su burro por el camino y la conversación, ya en el pueblo, de Sancho con su esposa. Mientras ambos se retiran, *“el tono [de Sancho] se va haciendo cada vez más quiijotesco”* (Álvarez-Nóvoa, 2005: 105):



Pero vámonos ya a casa, ayúdame a guardar las bestias, y al calor de la olla, te iré contando sucesos que te van a asombrar y que van a hacer que admires y aún quieras más a tu marido y esposo, a mí, el valeroso escudero Sancho Panza, que tanto os admira y quiere, como dama y señora de mis pensamientos sois y siempre lo seguiréis siendo. (Álvarez-Nóvoa, 2005: 106)

La segunda parte de la obra tiene aún más personajes que la primera: nada menos que treinta y cinco, más *“damas, dueñas, caballeros, pajes, criados, músicos, diablos y salvajes”* (Álvarez-Nóvoa, 2005: 108). La obra comienza (o continúa) como lo hizo en la primera parte: con los actores dando los últimos retoques al escenario mientras el público se acomoda, y el profesor/director, vestido de Cervantes, inicia la representación, haciendo referencia a la segunda parte apócrifa.

En esta segunda parte asistimos, en primer lugar, a la tercera salida del hidalgo, el encuentro con las tres labradoras, el episodio del Caballero de los Espejos y la cueva de Montesinos. Las apariciones de este último episodio se representan en escena, pero con el escenario iluminado *“con una luz irreal, mágica y tenue en azules que, en su momento, se combinarán con rosas. [...] Bajo la pancarta, de esquina a esquina cerrando el fondo, una gasa de seda tras la cual se producirán las apariciones. En el centro y suspendido está don Quijote”* (Álvarez-Nóvoa, 2005: 161). Este juego escénico no hace sino continuar la línea cervantina de plantear la escena sin juzgarla, dejando para el espectador la decisión: ¿ha sido un ensueño de don Quijote o las apariciones han tenido lugar en la realidad?

Posteriormente, asistimos al episodio de Maese Pedro con su mono adivino y el retablo en la venta. El episodio es semejante al original, exceptuando que el retablo que se representa no es el de la novela; como se aclara en nota:

Los textos que uso en el retablo de maese Pedro están tomados del *Quijote* de Avellaneda, para así dar noticia directa de la publicación de la segunda parte apócrifa, frecuentemente aludida en la novela de Cervantes. En mi versión teatral, este episodio sustituye a la historia de Melisendra y don Gaíferos. (Álvarez-Nóvoa, 2005: 177, n. 6)

Sigue la adaptación de los episodios con los duques, incluido el gobierno de Barataria y el envío de las cartas de la Duquesa y Sancho a Teresa Panza. Comentando la noticia que dan estas, tiene lugar una conversación entre el Cura y Sansón Carrasco que sirve para definir mejor a este último personaje, de forma más positiva que en la novela:

CURA: Creo que el bueno de don Alonso y el simple de Sancho están siendo objeto de burla y escarnio. [...] Algo habrá que hacer para traerlos de nuevo e impedir que se nos vuelvan a escapar.

BACHILLER: No crea vuestra merced, señor cura, que no le doy vueltas a la cabeza. Antonia me ha pedido que algo piense y vos sabéis lo que me gustaría agradarla... Y, además, no por venganza ni por revancha, creedme, pero ganas tengo de volver

a intentar lo que el Caballero de los Espejos, por mala fortuna, no consiguió. (Álvarez-Nóvoa, 2005: 239)

También los duques salen mejor parados en esta adaptación que en el texto cervantino. Aunque se burlan de la pareja, muestran algunos detalles que los presentan como menos crueles y más sensibles que los originales. Por ejemplo, cuando despiden a don Quijote de la corte:

DUQUESA: Por cierto, tomad la carta que su mujer le envió. Y decidle lo buenas que eran las bellotas; aunque ella quisiera que hubieran sido tan grandes como “huevos de avestruz”, aunque no lo fueran tanto, sí tenían el tamaño de su cariño y su respeto por nuestras personas. [...] Partid en buena hora y sabed que aquí siempre, vos y vuestro escudero, tendréis vuestra casa. (Álvarez-Nóvoa, 2005: 242-243)

Finalmente, en la playa de Barcelona, tiene lugar el episodio del Caballero de la Blanca Luna, donde, como en la novela, don Quijote es derrotado y ha de volver a la aldea. Allí tendrá lugar su muerte, rodeado de sus amigos. En la realización del testamento, se modifican ligeramente las palabras de don Quijote de tal forma que hacen intuir el final de la relación entre el Bachiller y la sobrina: “Don Quijote: [...] Y a mi sobrina le pido que si quisiera casarse, case con hombre que no guste de los libros de caballerías (*Sansón baja la vista*), aunque por amistad haya sabido de espejos y lunas y yo me entiendo” (Álvarez-Nóvoa, 2005: 263).

Como se ha podido observar, *Don Quijote la Mancha* es una larga adaptación. Aunque la mayor parte de los diálogos es original, hay algunos más cercanos a la novela que otros, e incluso, con esta extensión de adaptación teatral, el dramaturgo se puede permitir insertar muchas de las frases ya míticas del *Quijote*. No obstante, aun en el caso de que los diálogos sean semejantes a la novela, en primer lugar observamos ciertos cambios de léxico y, en segundo lugar, el recurso de la reducción también es frecuentemente utilizado.

En relación con los personajes, nos gustaría señalar el caso de las dos mujeres de la casa del hidalgo. En la obra teatral, el Ama tiene nombre, a diferencia de la novela, donde es anónima: se llama Camila. Aunque se denomina “Ama” en las acotaciones, otros personajes se dirigen a ella en algún momento nombrándola. Además, a pesar de que en el texto original sí que aparece el nombre de la sobrina, solo lo hace un par de veces al final, en el momento del testamento. En la adaptación teatral, consta desde el inicio, ya desde la nómina de personajes. Esto sugiere un mayor protagonismo de ambas mujeres en el texto dramático que en el narrativo.

Sobre la solución a la representación escénica de Rocinante y el rucio, que es algo que casi todas las adaptaciones teatrales quijotescas tienen que encarar, el autor propone en una acotación:

Caballo y asno – con alforjas bien cargadas – pueden ser de cartón con ruedas o vivos animales, si el valor de quienes monten la obra llega hasta este punto, o dos actores disfrazados de caballerías y dispuestos a que se suban a sus lomos, que parece la solución más sencilla y la que más posibilidades ofrece. (Álvarez-Nóvoa, 2005: 40)

3. LAS ANDANZAS DE DON QUIJOTE 2²³

María Belén Camacho Sánchez nació en 1968 en Madrid. Docente en el colegio Santa Rita de Madrid y fundadora y directora de la compañía de títeres Pinochoshow, es autora de varias obras de teatro y cuentos.

²³ De la primera parte de esta obra se afirma en Sotomayor Sáez (2009: 250) que “la falta de rigor, tanto en el desarrollo de la historia quijotesca como en los propios planteamientos escénicos, caracteriza esta edición, hecha

En 1997 estrenó *Las andanzas de Don Quijote*, que se publicó en 2001 y que en 2011 llegó a su tercera edición. En ella se adapta el inicio de la novela, el episodio en que don Quijote es armado caballero, la designación de Sancho Panza como escudero y la muerte del hidalgo (que aquí tiene lugar en una venta).

En 2005, y por el mismo motivo (la celebración de la patrona del Colegio Santa Rita de Madrid²⁴), M.^a Belén Camacho retomó el *Quijote* para el teatro en un texto publicado posteriormente, en 2012, en una colección denominada "Teatro para adolescentes", es decir, con un destinatario marcado explícitamente desde la cubierta. En la contraportada, además, podemos leer que tiene "34 personajes principales y un número variable de secundarios" (entre esos personajes principales también se encuentran Rocinante y el Burro, que son interpretados por actores), con una duración aproximada de una hora.

A pesar de ser la segunda parte de *Las andanzas de Don Quijote*, esto no significa que continúe aquella obra, sino que la autora retoma la adaptación de la novela, con la siguiente intención: "Con el teatro, hemos conseguido transmitir valores fundamentales que el mismo Cervantes quiso plasmar en su obra, valores como la nobleza, la amistad, la inocencia, la fantasía y la ilusión por la vida" (Camacho, 2012: 5). También se insiste en estos valores en la "Introducción": "Con los hechos que acontecen en esta obra, se van descubriendo los valores más importantes encarnados en los personajes (amistad, nobleza, generosidad, ingenuidad, espíritus luchadores...)" (Camacho, 2012: 7).

La obra comienza cuando Sancho va a ver a su señor, que está en la aldea tras la segunda salida (en este sentido, la obra sí es continuación de la primera parte). Los episodios se desarrollan argumentalmente como en la novela, sin demasiadas aportaciones originales, aunque de forma mucho más sinóptica. Se adaptan varios de ellos: la conversación entre Sancho Panza y Teresa, la pelea con los mercaderes toledanos, la aventura con los frailes y la pelea con el vizcaíno, el episodio de los arrieros, el ejército de ovejas, los sacerdotes que custodian el cuerpo, la aventura de los cueros de vino, el Caballero de los Espejos, la aventura de los leones, la condesa Trifaldi y Clavileño. La obra termina con la batalla con el Caballero de la Blanca Luna y un final abierto en el que don Quijote promete volver a sus aventuras al cabo de un año:

QUIJOTE: Calla Sancho, que mi retirada no ha de pasar de un año y luego volveré a mis aventuras y no faltará algún condado que darté.

Sancho: ¡Dios nos oiga!

ROCINANTE: A este loco no hay quien lo cure, pero al menos un año estaremos tranquilos. (Camacho, 2012: 76)

Además de este, hay otro cambio fundamental en esta adaptación con respecto al argumento de la novela; Sancho se queda sin ínsula:

SANCHO: Señor mío, alégrese, que aunque le ha vencido no tiene ninguna costilla rota y Rocinante ha sobrevivido. Volvamos a casa y dejemos las aventuras y los lugares que no conocemos. Además, yo soy el que más pierde, porque ya no tendré ningún título. (Camacho, 2012: 75)

para ser representada por niños; difícilmente podrá dar a conocer nada de la obra cervantina, puesto que nada conserva de ella". No soy de la misma opinión y creo que sí permanece cierta esencia quijotesca en la adaptación de Camacho.

²⁴ Este colegio es religioso, lo cual hace pensar que los valores católicos se identifican con los que se extraen del *Quijote*, un aspecto interesante en el que, por motivos de espacio, no nos podemos extender más allá de la nota.

Por otro lado, aunque las escenas sí estén directamente inspiradas en el *Quijote*, los personajes pronuncian unos diálogos totalmente diferentes a la novela la mayor parte de las veces. Hay incluso alguna introducción de expresiones actuales: “Caminante 3: Vaya, este tío está «majara»...” (Camacho, 2012: 50); “Rocinante: Sí, sí, aquí están a cuál más pirado de los dos” (Camacho, 2012: 67).

En relación con los títulos de los actos, muy explícitos, llama la atención la mención a la acción de lectura en uno de ellos: “La aventura de los cueros de vino y otros sucesos que te contaré si sigues leyendo”. Aunque por una parte es un texto teatral destinado a su puesta en escena, por otra la autora hace evidente que la obra es un texto impreso y publicado. Esto también podría tener relación con la escasez de acotaciones que se aprecia en la obra; en este sentido, podría parecer un texto dirigido a la lectura más que a la representación (aunque, entonces, sobrarían todas las apreciaciones iniciales acerca de la puesta en escena).

Los actos son breves, alguno muy breve, como el tercero, de escasas dos páginas (Camacho, 2012: 24-25). Para resumir las acciones se recurre al personaje del Narrador, quien también informa objetivamente de hechos que la pareja confunde (de la misma forma que hace el narrador de la novela): “Narrador: Estos dos no se rinden y subiéndose a una loma para verlo todo mejor, don Quijote, llevado por su delirio, ve guerreros y castillos donde solo ovejas había” (Camacho, 2012: 38).

Que la adaptación presente los episodios de forma demasiado resumida puede tener el beneficio de conseguir plasmar un número mayor de materiales originales cervantinos, pero también puede caer en el desorden y causar incompreensión. En este sentido, en el acto noveno, de los cueros de vino, la escena inicial se presenta de forma tan resumida que podría resultar confusa para quien no hubiera leído la novela:

NARRADOR: Llegaron nuestros amigos a la venta, agotados, allí todos los presentes los recibieron muy amablemente y don Quijote se acostó enseguida, pues venía molido a palos. Sancho le acompañó.

SANCHO: ¡Acudid, señores, rápido, que mi amo anda en la batalla más reñida que jamás vi, le ha dado una cuchillada al gigante enemigo y le ha cortado la cabeza de cuajo!

CURA: ¿Pero qué dices, cómo diablos puede ser eso, si el gigante está a más de dos mil leguas de aquí? (Camacho, 2012: 47)

Uno se podría preguntar a qué gigante se refieren o qué hace el Cura en escena, porque se omite toda referencia anterior a la princesa Micomicona y al plan para devolver al hidalgo a su aldea. De esta forma, esto queda confuso²⁵.

En este acto también tiene lugar la ‘broma’ de Maritornes al Quijote, dejándolo colgado de su brazo cuando Rocinante deja de ser su apoyo. La recreación de esta escena tiene uno de los episodios más originales del texto, explotando la posibilidad de hablar de los animales:

CABALLO 1: ¿Y tú qué haces ahí atado?

ROCINANTE: Pues ya ves compañero, acompaño a mi amo que sin duda ha perdido el juicio.

CABALLO 2: Ya lo vemos, lo sentimos, pues sabemos que es dura la vida por esos caminos de Dios y máxime de rocín de un pobre loco.

ROCINANTE: Muchas gracias y ahora he de moverme un poco, llevo horas aquí atado y mis pobres patas ya rechinan de dolor.

²⁵ Otro ejemplo: en el acto decimosegundo, el mago Merlín le anuncia al hidalgo el remedio para desencantar a Dulcinea, cuando el espectador no tiene ninguna noticia sobre su encantamiento.

CABALLO 3: Pues adelante, compañero, muévete sin miedo y relájate, que seguro que un duro camino te queda por recorrer. (Camacho, 2012: 50)

Precisamente, el personaje más interesante de esta recreación es Rocinante, que no solo es interpretado por un actor, sino que también habla (incluso a veces rimando). El Burro también habla, aunque mucho menos frecuentemente: "BURRO: Ya me lo temía yo, no me dejan descansar, ¡ay, qué vida de burro la mía!" (Camacho, 2012: 20). Rocinante hace el papel de un segundo Sancho, aunque más incrédulo incluso que el escudero en sus momentos más escépticos. Además, tiene más información que la que maneja Sancho (comparte función, en este sentido, con el Narrador): "ROCINANTE: Pero este hombre no se da cuenta de que son unos pobres frailes y de que en la carreta viaja una señora vizcaína que va al encuentro de su esposo. ¡Qué aventura ni aventura!" (Camacho, 2012: 29).

Finalmente, como última apreciación, es interesante señalar que la obra se completa con música (que suena para marcar acciones determinadas) y efectos sonoros como cascos de caballo (Camacho, 2012: 26, 42), quejidos (Camacho, 2012: 56), etc.

4. Y DON QUIJOTE SE HACE ACTOR...

Juan Manuel Freire fue profesor del I.E.S. Ría del Carmen (Camargo, Cantabria) hasta el curso 2012-2013, cuando se jubiló. Allí fundó el grupo de teatro del instituto hace más de dos décadas, y con él llevó a escena una obra por año. El autor escribió esta obra después de representarla más de una treintena de veces con su grupo escolar²⁶.

El libro publicado, de 2008, se abre con una introducción del autor donde explica y justifica su acercamiento al *Quijote*. La dramatización de la novela cervantina tuvo su origen en la necesidad de un texto para un grupo de actores (estudiantes de bachillerato) de entre treinta y cuarenta personas; además, la obra tiene música y canto (del Siglo de Oro), lo que la hace atrayente para los diversos tipos actorales del grupo: "Parece *El Quijote* hecho de molde para ajustarse a nuestros requerimientos. Sólo presenta un inconveniente: es una novela, no un texto teatral. Pero eso constituía también, a la vez que un problema, un aliciente" (Freire, 2008: 7). El autor comenzó seleccionando aquellos episodios conocidos por todos, como el de los molinos o el rebaño de ovejas; pero también consideró necesario plasmar en la obra algunos de los episodios intercalados, como muestra de la complejidad de la novela cervantina, y otros que hicieran de contrapunto entre el drama y la comicidad. Asimismo, consideró oportuno reflejar las dicotomías de los dos protagonistas, don Quijote cuerdo y loco y Sancho ignorante y sabio. Comenta Freire las técnicas que empleó para escribir los diálogos de los personajes: en ocasiones reproduce exactamente el diálogo quijotesco (y, cuando es este caso, lo marca en nota al pie), en otras fragmenta lo que dijo un personaje en voz de varios, en otras reduce el texto, cortando y ensamblando oraciones originales, y en muy pocas plantea situaciones originales.

La obra se divide en un preámbulo, trece escenas y un epílogo. La duración aproximada de la representación es de hora y media. Comienza cuando dos estudiantes llegan al teatro. Todas las butacas están ocupadas, así que se sientan en dos sillas en el escenario. En este aparecen tres lectoras, una riéndose, otra meditabunda, y otra llorosa. Movida por la curiosidad, una de las estudiantes espía qué leen; sorprendida, descubre que las tres leen el *Quijote*: "MARÍA: Pero... ¿cuántos Quijotes escribió Cervantes?" (Freire, 2008: 27). Vemos cómo desde el inicio se marca la relación con el texto cervantino, se juega a romper la frontera entre público y actores y se representa el *Quijote* como una obra polifacética. La presencia del texto original

²⁶ Lo comenta en su blog personal.

será recurrente, además, gracias a la figura de las Narradoras, que con frecuencia introducen o clarifican las acciones.

La obra adapta, inicialmente, la conversión de Alonso Quijano en don Quijote de la Mancha, el episodio de Andrés y el castigo de su amo y el episodio de los molinos. Cuatro chicas, vestidas de blanco, forman la composición 'molinesca'; al representar los molinos con personas, estos pueden cambiar a gigantes con facilidad, haciendo al público ver por los ojos del hidalgo:

Al son de sus palabras, se levantan y se retuercen en el aire las figuras a las que apunta su delirio. Son ahora dos seres disformes y agresivos, dotados de cuatro brazos que parecen más, por lo descompasado de sus movimientos. Juega la luz a confundirnos. Iluminados desde abajo, se dispara su envergadura, y se multiplica su número, al proyectarse sus sombras sobre el fondo oscuro. (Freire, 2008: 52)

Siguen a esta escena la historia de Grisóstomo y la pastora Marcela y la aventura de los rebaños, sobre la cual, en nota al pie, el autor imagina:

Todavía no he explorado esta posibilidad, pero podrían levantar a los espectadores de sus asientos y moverlos de un lado a otro. Depende, claro está, del tipo de público y de su número. En tal caso, tendrían que permanecer todo el tiempo que durase la escena de pie, y los pastores habrían de cuidarse de ello. (Freire, 2008: 67, n. 12)

La escena de Maritornes siendo confundida por don Quijote con la doncella enamorada es contada por las dos Narradoras; mientras ellas hablan, los personajes realizan las acciones. Es interesante observar cómo traslada el autor al teatro la confusión del episodio entremesil de la 'batalla campal' en la venta:

(El posadero se ha subido al escenario y se ha ido a por Maritornes. El ritmo de los acontecimientos se precipita. Para seguirlo, las Narradoras casi se quitan, febriles, la palabra.)

NARRADORA 2: Daba el arriero a Sancho...

NARRADORA 1: Sancho a la moza...

NARRADORA 2: La moza a él...

NARRADORA 1: El ventero a la moza...

NARRADORA 2: Y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo. (Freire, 2008: 84)

Posteriormente, se representan los episodios del encuentro con los duques, el canto de amor de Altisidora y varias escenas de Sancho como gobernador, que son interrumpidas en la escena XIII cuando el hidalgo pronuncia una evocación de su amada, mientras esta aparece en la figura de una bailarina.

La obra termina con un epílogo en el que todos los personajes están sobre el escenario. En un rápido diálogo, comentan la locura y la muerte de don Quijote:

ANDRÉS: ¿Un héroe al que admirar...

COMADRE: ... o un fracasado del que compadecerse?

[...]

DEUDORA: Alonso Quijano fallece cuando renuncia a ser don Quijote, su ideal.

[...]

DUQUE: Nosotros...


VIOLINISTA: ... y nosotras...

SASTRE: ... hemos dejado vivo a don Quijote.

DULCINEA: Vivo... y enamorado. (Freire, 2008: 144-145)

Para terminar, en relación con las acotaciones, son estas abundantes y precisas. Incluso, en ocasiones, son acotaciones casi literarias: “No vemos el fin de este movimiento. El oscuro nos lo oculta, y esconde al tiempo, tal vez, alguna lágrima furtiva del personaje o, quién sabe, si ya nada se ve, de quien tenemos al lado, o nuestra...” (Freire, 2008: 101).

Estas acotaciones, asimismo, indican unos frecuentes y llamativos juegos de luces:



Por efecto de la iluminación, el escenario se ha dividido en dos partes. Las diferencia la luz, intensa en la zona trasera y muy tenue en todo el resto, donde el espacio se transforma en un ámbito de sombras chinescas. Entre esa penumbra adelantada, únicamente se dejan ver siluetas que dibujan, a contraluz, perfiles de hombres tendidos en el suelo, cuan largos son. (Freire, 2008: 75)

Asimismo, el oscuro entre escena y escena es lo que marca el cambio radical de episodio adaptado.

5. CONCLUSIONES

En estas tres obras teatrales que hemos seleccionado como muestra de las adaptaciones quijotescas para jóvenes se encuentran varios puntos en común. En primer lugar, tienen características básicas coincidentes, como son el público al que van dirigidas, los actores a las que están destinadas (aunque *Don Quijote de la Mancha* proponga también actores adultos), una marcada intención didáctica y cierta moral y valores que pretenden transmitir²⁷. En relación con los actores, podemos señalar que la gran nómina de personajes de las tres obras está condicionada por la cantidad de alumnos de una clase. Asimismo, que los alumnos sean los receptores principales de estas adaptaciones explica su voluntad didáctica y la frecuente aspiración, por parte de los dramaturgos, de plasmar el máximo número de episodios posible para dar a conocer en mayor medida la novela cervantina (el caso extremo es *Don Quijote de la Mancha*). Esta finalidad de dar a conocer la obra es algo que marcan los tres autores en una explícita introducción donde explican sus intenciones, y se corresponde con el propósito habitual de las adaptaciones infantiles y juveniles del *Quijote* que comentábamos al inicio de este trabajo: la consideración de la novela como un hito del patrimonio cultural español produce la necesidad de que este texto sea conocido por los jóvenes.

Otro de los propósitos de los dramaturgos es divertir con la obra, para lo cual los tres recurren a situaciones con frecuencia incluso más cómicas que el original (recordemos el Rocinante de *Las andanzas de Don Quijote 2*), la música está presente en todas ellas y, finalmente, los efectos de iluminación destacan en la primera y la última obra, creando una puesta en escena impactante y atractiva. Además, las adaptaciones son por lo general más amables que el original, e incluso ciertos personajes se caracterizan de forma más benevolente que en la novela (como el Bachiller de *Don Quijote de la Mancha*). De esta forma, la obra se presenta de manera más amena y cercana al espectador infantil o juvenil. Asimismo, con estas versiones, en gran parte más positivas que el texto cervantino, se pretende transmitir ciertos valores a los niños, como vimos en *Las andanzas de Don Quijote 2* y como también es frecuente en las adaptaciones para este público receptor. Amistad, solidaridad e ilusión son unos de los más repetidos en las adaptaciones juveniles.

Por último, estas adaptaciones comparten con las recreaciones dramáticas quijotescas españolas actuales en general los recursos de la metateatralidad y la ruptura de la cuarta

²⁷ En estas cuestiones, exceptuando la de los actores, coinciden con las obras para público infantil y juvenil representadas por adultos, que también han tenido gran profusión en los últimos años, aunque no suelen estar publicadas.

pared²⁸, que por otra parte no son nada novedosos en nuestro teatro contemporáneo. La referencia explícita en escena al texto original también es frecuente, jugando así con algo que Cervantes ya practicó en la segunda parte de su novela.

Bibliografía

- ALONSO, Begoña (2003) "Don Quichotte dans les arts du spectacle au XX^e siècle", en Danielle Perrot, comp., *Don Quichotte au XX^e siècle. Réceptions d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand (France), Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 575-581.
- ÁLVAREZ-NÓVOA, Carlos (2005) *Don Quijote de la Mancha*, León, Everest.
- (2008) "Toma de conciencia", *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, 22, pp. 23-28.
- AZCUE CASTILLÓN, Verónica (2008) "El Quijote en el teatro español contemporáneo", en Desirée Pérez Fernández, coord., *Cervantes y su tiempo*, vol. 1, León, Universidad de León, pp. 337-344.
- (2011) "Ausencias de Don Quijote en el teatro español actual", en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Christoph Strosetzki, Alcalá de Henares, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, pp. 129-138 (en CD).
- CAMACHO, M.^a Belén (2011) *Las andanzas de Don Quijote*, Madrid, Editorial CCS.
- (2012) *Las andanzas de Don Quijote 2*, Madrid, Editorial CCS.
- CANAVAGGIO, Jean (2005) *Don Quichotte du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*, [París], Fayard.
- CANO VELA, Ángel G., y Juan José PASTOR COMÍN, coords. (2006), *Don Quijote en el aula. La aventura pedagógica*, Ciudad Real, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CARO VALVERDE, M.^a Teresa, y María GONZÁLEZ GARCÍA (2013) "De la mano de Cervantes: la lectura moderna de los clásicos", *Ocnos: Revista de estudios sobre lectura*, 9, pp. 89-106.
- CERVANTES, Miguel de (1998) *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote> (2 de febrero de 2018).
- CHARFI, Emna (2014) *Un siglo de "Quijote" para niños*, tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid, <https://eprints.ucm.es/29902/1/T36014.pdf> (21 de diciembre de 2018).
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1977) "El Quijote como situación teatral", en Guillermo Díaz-Plaja, *En torno a Cervantes*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, pp. 81-162.
- Don Quijote para niños, ayer y hoy* (2005), catálogo de la exposición bibliográfica de ediciones del Quijote para niños y jóvenes con motivo de la presencia de España como país invitado

²⁸ Para ampliar las características de las adaptaciones quijotescas en la España contemporánea, veáse Fernández Ferreiro (2016).

- en la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil de Bolonia, 2005, [Madrid], Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura.
- DUFFÉ MONTALVÁN, Aura Luz (2005) "Los valores que nos transmiten Don Quijote y Sancho Panza", *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 17, pp. 49-67.
- FERNÁNDEZ FERREIRO, María (2016) *La influencia del "Quijote" en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá - Servicio de Publicaciones / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes.
- FREIRE, Juan Manuel (2008) *Y don Quijote se hace actor...*, Madrid, Editorial CCS.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, "Las teatralidades del *Quijote* (nuevas meditaciones)" (2008) en Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Alburquerque García, coords., *El «Quijote» y el pensamiento teórico-literario. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio de 2005*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 495-514.
- GARCÍA DE CASTRO, Carmen (1906) *El "Quijote" en la escuela. Desarrollo del tema: Enseñanzas literarias y pedagógicas contenidas en el Quijote*, Écija, Imprenta Reyes, Mas y Prat.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (2008) "Don Quijote en la escena española (2005). De la comicidad al testimonio político", en Alexia Dotras Bravo, coord., *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Ceroantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 15-28.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel (1980) *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GENETTE, Gerard (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- GOUGH LAGRONE, Gregory (1937) *The imitations of Don Quixote in the Spanish Drama*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- HAKE, Helmut (1960) *Don Quijote de la Mancha, libro juvenil. Elementos y evolución de una interpretación literaria*, Madrid, Imprenta Viuda de Galo Sáez.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (1992) "Seducción de la utopía", en Rafael Azcona y Mauricio Scapano, *Don Quijote. Fragmento de un discurso teatral*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1992, pp. 9-13.
- (2005) "El Quijote en el teatro", *Turia*, 73-74 (2005), pp. 228-244 [también publicado en *ADE Teatro*, 107, pp. 98-107].
- HUERTA CALVO, Javier, "Primera Parte. Análisis" (2006) *Clásicos entre los siglos. Un recorrido por las puestas en escena de los clásicos en España a lo largo del siglo XX y principios del XXI, Cuadernos de teatro clásico*, 22, pp. 25-113.
- LABÈRE, M. Claude (1998) *Don Quichotte théâtralisé au XXème siècle*, 3 vols., tesis doctoral presentada en la Université de Toulouse II.
- LAFUENTE, Carmen, y Ascensión AGUERRI, eds. (2005) *En torno al Quijote. Adaptaciones, imitaciones, imágenes y música en la Biblioteca*, Madrid, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2005) "El Quijote en el actual teatro español e iberoamericano contemporáneo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 666, pp. 67-86.

- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2008) "Cuando los personajes de papel suben al escenario: narrativa y teatro", en José Romera Castillo, ed., *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI: Actas del XVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid, Visor Libros, pp. 187-202.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago A. (1991) "«Contra todos los fueros de la muerte»: Las resurrecciones de don Quijote en la narrativa quijotesca hispánica", en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 375-387.
- (1996) *La ficción autorial en el "Quijote" y en sus continuaciones e imitaciones*, Madrid, Universidad Europea de Madrid-CEES Ediciones.
- (2005) *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del «Quijote»*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- MANCING, Howard (2006) *Cervantes' Don Quixote. A reference guide* Westport (Connecticut) / London, Greenwood Press.
- MARTÍNEZ-OTERO, Valentín (2016) *10 criterios para educar en valores con "El Quijote"*, Madrid, CCS.
- MONTERO REGUERA, José (2005) *El "Quijote" durante cuatro siglos: lecturas y lectores*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- Nuevos escenarios*, blog personal de Juan Manuel Freire, <http://blogdefreire.blogspot.com/2012/09/y-don-quijote-sehace-actor-de-juan.html> (21 de diciembre de 2018).
- OCHOA PENROZ, Marcela (1997) *Reescrituras del Quijote*, Santiago de Chile, LOM Ediciones.
- ORAZI, Veronica (2016) "Don Quijote: de la prosa cervantina al teatro contemporáneo", *Rassegna iberistica*, 39, 106, pp. 245-265.
- ORTEGA Y GASSET, José, "El Quijote en la escuela" (1983) en José Ortega y Gasset, *Obras completas*, vol. 2, Madrid, Alianza Editorial / Revista de Occidente, Madrid, pp. 273-306.
- ORTIZ BALLESTEROS, Antonia M.^a (2005) *Preparar para El Quijote. Aportaciones de la narrativa juvenil española*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca.
- PASCUAL DÍEZ, Julián (2006) "El imaginario literario como conformador del patrimonio. El Quijote: una interpretación para el público infantil", en Roser Calaf y Olaia Fontal, coords., *Miradas al patrimonio*, Gijón, Ediciones Trea, pp. 89-106.
- PELÁEZ MARTÍN, Andrés (2005) "Don Quijote y el teatro", *ADE Teatro*, 107, pp. 171-177.
- PÉREZ CAPO, Felipe (1947) *El "Quijote" en el teatro: repertorio cronológico de doscientas noventa producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*, Barcelona, Millá.
- PÉREZ, Miguel José, y Julia Enciso (2004) "Don Quijote, enseñar para la aventura: el diálogo, fundamento de la educación", *Revista de Educación. El Quijote y la educación*, número extraordinario, pp. 149-163.
- Revista de Educación. El Quijote y la educación* (2004) número extraordinario.
- RICAPITO, Joseph V. (2003) "La teatralidad en la prosa del Quijote", *Theatralia: revista de poética del teatro*, 5, pp. 315-330.

- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Beatriz M.^a (2014) "El narrador en la traducción de la literatura infantil y juvenil: las adaptaciones literarias de *El Quijote* al inglés", *Cuadernos de investigación filológica*, 40, pp. 191-209.
- ROMERA CASTILLO, José (2017) "Cervantes en la escena española de 2016 (en el IV Centenario de su muerte)", en Carlos Alvar y Abraham Madroñal, coords., *Diez lecturas cervantinas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá - Servicio de Publicaciones / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, pp. 103-118.
- SÁNCHEZ MENDIETA, Nieves, *Reescritura y adaptación. El caso del "Quijote"*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Alcalá, 2004, <http://hdl.handle.net/10017/5845> (21 de diciembre de 2018).
- SEDÓ PERIS-MENCHETA, Juan (1947) *Ensayo de una bibliografía de miscelánea cervantina. Comedias, historietas, novelas, poemas, zarzuelas, etc. inspiradas en Cervantes o en sus obras*, Barcelona, Casa de la Caridad.
- SOTOMAYOR SÁEZ, M.^a Victoria, coord. (2009) *El Quijote para niños y jóvenes. 1905-2008*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SYVERSON-STORK, Jill (1986) *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of "Don Quixote"*, Valencia, Albatros de Hispanófila.
- TIANA FERRER, Alejandro (2004) "Ediciones infantiles y lectura escolar del *Quijote*. Una mirada histórica", *Revista de educación*, número extraordinario, pp. 207-220.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (1992) "Don Quijote en el teatro español del siglo XX", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7, pp. 93-140.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2007) "La quijotización del teatro, la teatralidad de *Don Quijote*", en Germán José Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, coords., *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Almagro, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 469-480.
- VAIOPOULOS, Katerina (2010) *De la novela a la comedia: las "Novelas ejemplares" de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo (Pontevedra), Academia del Hispanismo.
- VALERIO LÓPEZ, Martha Esther (2012) *El teatro como estrategia didáctica para promover la lectura del Quijote en jóvenes de 12 a 18 años de edad*, tesis doctoral inédita defendida en la Universidad de Valladolid (copia cedida por la autora).
- VEGA RODRÍGUEZ, Pilar (2006a) "Hasta dentro de cien años: el homenaje del teatro al Tercer Centenario del Quijote (I^a parte)", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 32, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/quicente.html> (21 de diciembre de 2018).
- (2006b) "Hasta dentro de cien años: el homenaje del teatro al Tercer Centenario del Quijote (II^a parte)", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 33, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/qpvega2.html> (21 de diciembre de 2018).

