



## Hasta dentro de cien años: el homenaje del teatro al Tercer Centenario del Quijote (II<sup>a</sup> Parte)

Pilar Vega Rodríguez

Filología Española III  
Universidad Complutense de Madrid

---

## 1. La polémica por la licitud de las adaptaciones dramáticas

Pero volviendo al protagonismo del teatro en estos homenajes. En este contexto de general desconocimiento de la obra cervantina la adaptación dramática parecía un eficaz instrumento de difusión y el estrado más idóneo para hacer sonar las utilidades didácticas adscritas al centenario. Aunque *El Quijote* haya sido escrito para todos, no ha llegado aún hasta el pueblo, reflexionaba Barriobero y Herrán en el prólogo de su adaptación. Y la divulgación teatral es el gran recurso para acercarlo a ese hombre sólo interesado en vivir el día a día, en librar su “batalla contra el hambre” que le roba “momentos que dedicar al cultivo de su espíritu”. El mejor medio para que el pueblo conozca “este tesoro al que tiene derecho es vulgarizarlo desde esa gran tribuna que se llama teatro” [1].

Sin embargo, una cuestión previa al estudio de las adaptaciones dramáticas estrenadas o representadas en las fechas de la conmemoración del Tercer Centenario es si, en efecto, el traslado del *Quijote* al lenguaje teatral se comprendía entonces, y antes, como algo lícito o posible. De hecho, en la *Biblioteca de los mejores autores del reinado de Carlos III*, de Juan Sempere y Guarinos se recogía la afirmación de Mr. Trublet, en sus *Ensayos de Literatura y de Moral*, de que todas las adaptaciones teatrales del *Quijote* estaban abocadas al fracaso. Y precisaba Sempere la causa de esta dificultad. En la dramatización del *Quijote* no puede alterarse “la mas mínima cosa, tanto en el carácter y costumbres, como en el enlace de los hechos, sin chocar inmediatamente con el vulgo, que sabe aquélla historia acaso mejor que el Catecismo; con lo qual se le priva al que la haya de tratar de muchos rasgos y recursos, que podría suministrarle su imaginación” [2]. Algo similar comentaba Larra a propósito del estreno de *D. Quijote en Sierra Morena* de D. Ventura de la Vega (1832):

Imposible nos parecía que se pudiese sacar partido para la escena de la novela de Cervantes; el interés de la curiosidad, primer garante del éxito de un drama, que no podía existir en un asunto que todos conocemos desde que aprendimos a leer, y la lontananza de las alusiones, que no son de nuestros tiempos, eran las primeras razones que nos inducían a creerlo así. La tercera y principal es el contorno aéreo, pero colosal, que ha sabido dar Cervantes a su héroe; cada cual tiene en su imaginación un tipo particular de don Quijote y Sancho, una idea fantástica, un bello ideal en el género, a que la realidad jamás podrá llegar [3].

En 1905 lo que se juzgaba era que *El Quijote* carecía completamente de materia teatral. “Creemos firmemente - decía Manuel Bueno- que lo substancial del *Quijote* no encaja en el teatro. Está el espíritu del simpático y desventurado caballero demasiado desleído en la novela para que en dos trazos pudiera un dramaturgo trasladarlo a la escena teatral” [4]. Parapetándose en una visión clasicista del *Quijote*, Manuel Bueno lo defendía de la dramatización por ser éste el procedimiento para insertar interpretaciones cuando menos extravagantes. Los clásicos como el *Quijote* han llegado a un estado de perfección definitiva y no es posible aplicarles transformación alguna: “De cuantas salidas han hecho los autores por los campos de la dramática, la mayor parte fueron infructuosas, y algunos volvieron molidos y maltrechos, como en la aventura de los yanguésenes” [5]. Por esto, presentar en escena a D. Quijote puede ser sinónimo de sacarlo a la vergüenza del caballero de la Triste Figura [6]. De ahí que la pretensión de trasladar las obras maestras a nuevos cauces creativos pareciese a muchos algo impracticable ya que se creía imposible atribuir a una determinada gesta del héroe novelesco lo auténticamente representativo de su

fisonomía. Cada lector concibe en su propia intimidad la imagen del protagonista que le sugiere la obra. Resulta siempre un error “llevar al teatro la figura de aquel loco sublime. Ni episódicamente, ni como protagonista cabe en el estrecho marco del escenario” [7], opinaba Luis Gabaldón. Idéntica valoración manifiesta el reproche de Petrus Bofill al semanario *Blanco y Negro* por la convocatoria de un concurso de retratos del Quijote. Bofill entiende que el Quijote al convertirse en patrimonio de la humanidad ha alcanzado dimensión simbólica y cada quien lo ve a su modo. No puede determinarse cuál de las efigies presentadas al concurso es la que mejor expresa al personaje cervantino [8].

De otra parte, reforzaba esta postura clasicista una veneración casi religiosa hacia el Quijote *considerado* no sólo un monumento lingüístico nacional, y paradigma de estilo, sino también fuente de instrucción moral y hasta de honor patrio [9]. Según esto, la nota que mejor podía recomendar una adaptación desde esta perspectiva clasicista no podía ser otra que la fidelidad textual. Y de ahí el respeto estricto al texto cervantino de adaptadores como Sellés, Carrión o los hermanos Quintero, que se limitaron a desgonzar episodios y encajarlos en la escena "sin alteración alguna de bulto" rellenando las transiciones con pasajes del propio Cervantes. Pero también, y a propósito de la ventilada cuestión del cristianismo del Cervantes, en más de una ocasión lo discutido fue si las máximas de moral incluidas en la novela o sus alusiones doctrinales debían ser tomadas en un sentido heterodoxo o, por el contrario, como signo de una incuestionable rectitud dogmática [10]. Es lo que trasparentan artículos como “D. Quijote Anticlerical” de Joaquín Aymaní en *La Campana de Gracia*, a favor del anticristianismo del Quijote [11] y , en el otro extremo, la comedia de José Martínez Tornel, *Las Bodas de Dulcinea, apropósito huértano* (1905) donde el cura del pueblo manifiesta tener en la misma consideración la Biblia y la gran novela de Cervantes. Un nuevo ejemplo de esa fe prestada al héroe quijotesco es la exclamación de Jerónimo, personaje de *El maestro de hacer comedias* de Enrique Pérez Escrich (1875): “Os lo juro por Cervantes, que es mi santo favorito” (Acto II. escen. XI).

Sin embargo, los ensayos de adaptación dramática eran fenómeno antiguo en la difusión de la obra de Cervantes. El repertorio de Felipe Pérez Capo [12] proporciona variados ejemplos de aclimatación del corpus cervantino a las modalidades líricas, épicas, de intervención musical, etc, con predominio de la versión episódica o global del *Quijote* y las *Novelas Ejemplares*, pero también con abundantes paráfrasis de los entremeses y de otras obras. Como es lógico este tipo de traslados conllevaba el riesgo, entre otros, de una cierta arbitrariedad en el principio selectivo de los episodios objeto de la adaptación, capítulos o núcleos narrativos supuestamente considerados lo específico cervantino o lo singularmente célebre [13].

En cualquier caso, el número de adaptadores en las fechas del Centenario fue considerable. Algunas ciudades, como Barcelona, apenas sí se registran representaciones dramáticas en los actos de la conmemoración cervantina [14] y, sin embargo, varias de las obras que figuran en la cartelera de sus teatro comerciales se sirven de la actualidad del homenaje. En los teatros de Madrid, a excepción del de la Princesa, donde se ponía *El Loco de la guardilla* el 20 de mayo de 1905 -acompañada de piezas cómicas- no parece que se aprovechara comercialmente para ofrecer funciones de tema cervantino. En algún caso, las funciones previstas para el centenario pasaron a formar parte del repertorio comercial de la compañía dramática que había colaborado en ellas, como en la de María Guerrero y Fernando Mendoza que puso en el teatro Novedades el 30 de mayo el programa íntegro de la sesión oficial dada en el Real el 9 de mayo.

Los autores de estas adaptaciones preparadas para el Centenario del Quijote fueron muy diversos, escritores de cierto prestigio que escribieron por encargo las obras que habrían de estrenarse en las conmemoraciones oficiales (lo cual repercutió, como es

lógico, en una interpretación clasicista de la adaptación), y otros menos conocidos y notables. En cuanto a las piezas lo dudoso no fue sólo la calidad sino también su relación con la materia cervantina, oscilante entre diversos grados de proximidad. Varias de las obras estrenadas no guardaban más relación con el corpus cervantino que la similitud de personajes, la selección de máximas o mensajes quijotescos, la alusión referencial a la obra literaria del escritor, o la recreación del propio evento del Centenario. De todas formas, si prescindimos de la calidad literaria de muchas de estas obras, en efecto, cada uno de estos ejemplos ilustra eficazmente la cosmovisión popular del corpus cervantino.

## 2. El teatro de Cervantes: Los entremeses

De las obras del teatro cervantino seleccionadas para las conmemoraciones de 1905 únicamente los entremeses consiguieron la reposición en los escenarios. Y de ellos, concretamente, *El juez de los divorcios*, y *Los dos habladores*, atribuido a Cervantes (en la versión arreglada de Miguel de Foronda) [15]. Ambas obras figuran en el repertorio de la función de aficionados del Teatro Principal de Huesca, el 7 de mayo de 1905 [16]. También en la misma fecha se representan las dos obras en la función dramática que organizaron en el Teatro Gayarre las Sociedades de Recreo de Navarra. Otra compañía de aficionados sacó a las tablas la versión de Foronda de *Los dos habladores* en la velada del Teatro López de Ayala de Badajoz, el 10 de mayo [17]. El 27 de mayo lo puso en escena la compañía de Julián Cirera en el Teatro Rojas de Toledo (junto con la loa de Ventura F. López, *D. Quijote y su escudero* [18]. *La cueva de Salamanca*, refundido por Francisco de Iracheta y con música de Juan Gay, fue estrenado en el teatro Cómico de Madrid el 9 de mayo de 1905 [19].

Es evidente que lo considerado más atractivo para el público de los homenajes era la veta humorística de la producción cervantina. Analizando además el tipo de piezas elegidas para acompañar las adaptaciones del *Quijote* o los entremeses de Cervantes se confirma la voluntad de hacer de la conmemoración dramática cervantina una función amena, cómica y popular. Es el caso del juguete en un acto titulado *El hijo del boticario (juguete cómico en un acto y en verso)* de R. Ramírez, representado el 7 de mayo en el teatro de los Campos Elíseos de Bilbao junto con *El Nido* comedia en dos actos de los hermanos Álvarez Quintero [20]. También de *El manco de Lepanto* comedia en dos actos y en verso, de Enrique Zumel (1874) (1874) representada en Palencia junto a *Una hora fatal*, de Alberto Casañal [21]. El mismo criterio prevalece para acompañar no ya las obras teatrales de Cervantes sino las versiones de tema cervantino. Por la compañía del la señora Tubau se puso en escena en el Teatro Cervantes de Málaga el proverbio en un acto y prosa de Tamayo y Baus (imitado del francés) *Más vale maña que fuerza* y se estrenó la comedia escrita por un cervantófilo en dos actos titulada *La ínsula barataria* [22]. El 8 de mayo se escenificó en la sede de las Escuelas públicas de San Sebastián el cuadro del Quijote titulado *El titiritero*, acompañado del juguete infantil *El ahorro* [23]. En la velada del colegio preparatorio de D. Luis Fernández de Landa, en Vitoria, se escenificó la comedia en un acto “Barro y cristal” y la ópera infantil en cuatro actos *El rey y los pastores*, acompañando la lectura de capítulos del Quijote, y la comedia *Sancho Panza*, previa la representación de la infantil “Contra soberbia humildad” [24]. En la función del ocho de mayo en el Teatro del Circo de S. Sebastián puso en escena además de *El Loco de la Guardilla*, la zarzuela en un acto *Bohemios* de Perrín y Palacios, con música de Vives, y el diálogo de los hermanos Álvarez Quintero, *El chiquillo*, interpretado por Enrique Lacasa y Concha Cubas [25]. El reparto de todas estas piezas lo componían actores aficionados, procedimiento sencillo, pedagógico y no oneroso, en la divulgación popular de Cervantes.

En cuanto a los ejemplos de adaptación de entremeses en la conmemoración de 1905 puede citarse la obra de Manuel Chaves, *Un entremés de Cervantes. Boceto histórico en un acto, dos cuadros y en verso*. La pieza arranca con la entrevista entre Cervantes y el empresario teatral Diego de Osorio. A la representación de *El Rufián viudo*, (cuadro II) asisten todos los personajes de la novela cervantina Rinconete y Cortadillo y la función alcanza calurosa acogida del público. A continuación, Cristóbal de Salazar se interesa por el desconocido escritor y ello da pie a que Cervantes pueda resumir su biografía en un monólogo. Cuando ambos se encuentran absortos en su conversación irrumpe un alguacil que viene a llevarse preso a Cervantes. La conclusión de la obra es obvia: así es como paga la patria a quien derramó por ella su sangre.

En resumen: las piezas que acompañaron a los entremeses - y como se ha indicado, a las adaptaciones o versiones del *Quijote*- eran lo suficientemente breves como para dejar espacio a otro tipo de intervenciones (discursos, reparto de premios, etc); por tanto, en su mayoría juguetes, diálogos, cuadros mudos, cuadros hablados, zarzuelas breves, óperas infantiles, comedias en un acto. Los planteamientos existenciales y de identidad nacional no pueden buscarse en este tipo de obras, y vendrán, en contadas ocasiones, de la peculiar lectura de unos pocos adaptadores de mayor renombre. Pero lo común en las funciones de homenaje fue ofrecer una visión tragicómica del mito quijotesco y fundamentalmente popularista.

### 3. Las adaptaciones del corpus narrativo cervantino

#### 3.1. De las Novelas Ejemplares

Como muestra de las versiones que consideran globalmente alguna de las novelas ejemplares mencionamos *Rinconete y Cortadillo*, adaptación escénica en dos cuadros de los hermanos Quintero que se estrenó en el Teatro Cervantes de Málaga el 16 de mayo de 1916 [26]. La compañía Oliver, que destacaba por su predilección cervantina, en esta ocasión puso en escena la adaptación de esta novela ejemplar junto con *Los Galeotes*, obra antigua más antigua en el catálogo de los Quintero. *Rinconete y Cortadillo* se imprimió en Madrid, en 1928, y en su edición se incluyó la loa recitada por la actriz Carmen Cobeña al comienzo de la función teatral.

En este caso la globalidad del planteamiento imponía forzosamente el desvío de la fidelidad literal: por esta razón el estilo de esta obra es diferente al de *La aventura de los galeotes*, que los Álvarez Quintero habían estrenado en la función del Real el 10 de mayo de 1905. En *Rinconete y Cortadillo* los traslados literales siguen siendo abundantes pero se enhebran en párrafos de nueva creación y, lo que es más interesante, intentan una nueva estructura del desarrollo narrativo. Un diálogo entre los dos pícaros en el primer cuadro sintetiza lo acaecido en la novela hasta el momento del encuentro de los muchachos en las gradas de la catedral de Sevilla, no ya la venta del Molinillo. Desde el comienzo de la obra se acepta la transformación del personaje del estudiante en sacristán bobo del género entremesil, lo que en la novela de Cervantes acaece después de haberse planteado el argumento completo de la novela. Como se verá a propósito de *La venta de D. Quijote*, de Carlos Fernández Shaw, los Quintero pulen y refinan las expresiones malsonantes y reproducen textualmente en las acotaciones la prosa cervantina. Las amplificaciones más sustanciosas corresponden a Cortado, embelesador del sacristán.

Rinconete parece representar al público espectador, ya que es este personaje quien solicita aclaración de los vocablos de germanía, "envesado", "gurapas", "finisbusterre". El cambio de cuadro se marca por la entrada al patio de Monipodio, aplazándose

un tanto el desfile de la familia germanesca por el diálogo entre los pícaros, pasaje de nueva creación. El salto argumental más importante trasmuta la entrada de la Gananciosa y la Cariharta por el memorial de las cuchilladas a fin de concentrar la aparición de todos los personajes en escena antes de la imprevista irrupción del emisario Tagarete. En la novela, este centinela anuncia la llegada de Cariharta y los alguaciles, mientras que en la pieza teatral sólo se refiere a los corchetes, poniéndose punto final al cuadro. Remata el segundo cuadro un estribillo poético que narra la transformación de los pícaros en caballeros andantes, paladines de la gloria del escritor.

La puesta en escena de la comedia recibió grandes elogios especialmente por la verosimilitud con que se habían conseguido los tipos dramáticos, el decorado y el vestuario. Los protagonistas pícaros fueron interpretados por dos actrices, Conchita Ruiz en el papel de Rinconete y Magdalena Abrines en el de Cortadillo [27].

Vicente Colorado y Martínez había sido el autor de una adaptación de la misma novela, *Rinconete y Cortadillo*, en 1895, la cual nunca llegó a representarse como se deduce de un párrafo significativo en su prólogo:

Un padecimiento crónico de estómago que me impide tragar porquerías, la imbecilidad de los cómicos, las intrigas de los que nada pueden, y las malas pasiones de los que tienen más reputación que mérito, son causas bastantes para que dé mis obras a la imprenta, y no al teatro [28].

### 3.2. El Quijote y sus episodios

#### 3. 2. 1. La velada del Teatro Real.

Emilia Pardo Bazán aseguraría que el único buen recuerdo que le había quedado de las conmemoraciones del Tercer Centenario había sido la función del Teatro Real, la noche del 10 de mayo de 1905. En esta velada se estrenaron las adaptaciones de Eugenio Sellés, *La primera salida*, *La aventura de los galeotes*, de los hermanos Quintero y *El caballero de los espejos* de Miguel Ramos Carrión [29]. Se trataba de obras dramáticas de encargo, asignadas a autores reconocidos para lograr el propósito de la divulgación cervantina y en las que prevaleció el máximo respeto al original. La interposición de los preludios musicales que precedían a cada obra -compuestos respectivamente por los maestros Vives, Nieto, y Bretón y el himno final de la apoteosis-, buscaba solemnizar el homenaje y adecuar público y espectáculo.

En la sala del Real se encontraban los máximos representantes del gobierno y la nobleza, y presidía el rey [30]. Flanqueando los lados del escenario se espaciaban a lo largo de dos escalinatas los bustos de los grandes autores y personajes que -al juicio del cervantismo en época del centenario- eran los grandes hombres de los tres siglos pasados y/o habían tenido alguna relación con el genio alcalaíno. D. Álvaro Bazán, al que Cervantes había llamado “Rayo de la guerra, padre de los soldados, venturoso y jamás vencido Capitán” (D. Q., I., XXXIX) [31]. D. Juan de Austria con quien luchó en Lepanto y quien lo recomendó para su regreso a España. Otras figuras insignes del arte o la historia: Calderón, Tirso de Molina, Lope, Quevedo, Velázquez, Murillo, Campomanes, Jorge Juan, Jovellanos, Feijoo, Goya, Ramón de la Cruz, el actor Máiquez, el Duque de Rivas, Larra, Quintana, Espronceda y Moratín. En el centro, lugar deferente en la nómina anterior, el busto de Cervantes modelado por Mariano Benlliure, que fue descubierto al son del ‘Himno de Cervantes’, y ante el cual Carlos

Fernández Shaw leyó su *Loa a Cervantes*. También María Guerrero recitó una *Oda a Cervantes*.

El criterio adoptado en la selección de decorados y vestuario de las obras fue el de la verosimilitud y la ejemplaridad. El esfuerzo con que las tres adaptaciones intentaron la literalidad mereció los elogios de *Crónica del III Centenario*:

Álvarez Quintero y Ramos Carrión han mostrado su pericia de dramaturgos y se han contenido en los límites del debido respeto para no caer en una impremeditada profanación. Sellés ha sorteado la dificultad de soldar el diálogo de la venta con el sabor de su clásico estilo; los hermanos Quintero han versificado felizmente su adaptación rellenando a Cervantes con el propio Cervantes en el suceso de los galeotes y Ramos Carrión no ha desmentido su habilidad técnica en el último episodio [32].

Fue esta opción por lo verosímil lo que hizo entrar en escena a caballerías auténticas en las adaptaciones de los hermanos Quintero y la de Ramos Carrión, consiguiendo paradójicamente el efecto contrario al pretendido ya que los espectadores, al ver a Rocinante representado por un caballo lucio y bien cuidado, no pudieron evitar estallar en risas. Por esto mismo el boceto de los trajes, que había confeccionado el pintor Moreno Carbonero, se hizo con la ayuda del libro del sastre de Felipe IV (en especial para los tabardos, gorros y chapeos). El pintor José Martínez Garí hizo el decorado de la venta para la obra de Eugenio Sellés. El pintor Ricardo Marín se ocupó de trazar el camino real en la pieza de los Álvarez Quintero [33] y el pintor Luis Muriel [34] fue el autor del telón que representaba el bosque donde tenía lugar el encuentro con el Caballero de los Espejos en la obra de Ramos Carrión. Así pues, las precisiones de la crónica teatral, insatisfecha ante la inadecuación de exterioridades físicas esperadas en los personajes subrayan el realismo con que en estas celebraciones se acudía al juego teatral. D. Quijote y Rocinante se contemplan desde una perspectiva externa que no trasciende a la parábola quijotesca ni alcanza la ilusión dramática.

Nos detendremos ahora sucintamente en algunos pormenores de estas obritas.

*La primera salida* de Eugenio Sellés resume las aventuras de la primera andanza de D. Quijote (capítulos II y III de la primera parte). En esta obrita destaca la fidelidad con que se sigue el texto del *Quijote*, ya que las transiciones y enlaces precisos para adaptar las descripciones novelescas al estilo directo se realizan con pasajes de la propia novela y se reproduce incluso el orden argumental. En la edición de la comedia, Sellés facilitaba la fuente de estos añadidos.

Las transformaciones más significativas en esta adaptación afectan al tiempo dramático, reducido a unas pocas horas del día 28 de julio de 1589 mientras en la novela de Cervantes se prolongan durante toda una noche. El decorado del cuadro único de esta obra tiene como punto de fuga una gran puerta abierta por la que se divisa la llanura manchega sugiriéndose así la continuidad de la peripecia. Toda la pieza se organiza en forma de cuadros fijos que reproducen la llegada de D. Quijote a la venta, su cena con el ventero y las razones que discurre con él, la vela de armas en el patio del mesón, el altercado con los arrieros, la ceremonia en que D. Quijote es solemnemente investido caballero andante y sus conversaciones con las mozas. En esta obra, como en otras de las adaptaciones se precisa que en el fondo escenográfico habrá de recortarse la silueta del caballero sobre el marco de la llanura o el horizonte de los molinos manchegos.

Preludia al desarrollo argumental un cuadro mudo en que D. Quijote aparece vestido sólo con el jubón y las calzas, y completa su vestuario ante el público: celada,

babera, y las demás piezas. Mientras, "una música suavemente melancólica", recorre el telón y espera al diálogo. El objeto de este preámbulo es -aclara Sellés- reproducir con el mayor efectismo el retrato cervantino del primer capítulo.

En cuanto al reparto, Fernando Díaz Mendoza, en el papel de D. Quijote, no acabó de convencer al público aunque la prensa no dejaría de alabar la pureza de su dicción. La famosa actriz María Guerrero hizo en esta pieza el papel de la Tolosa, moza convertida en princesa por la imaginación calenturienta de D. Quijote, tan magistralmente como siempre. Felipe Carsí representó al ventero, María Cancio a la moza Molinera. La caracterización de los arrieros corrió por cuenta de Alfredo Cirera, Francisco Urquijo y Ricardo Juste [35].

En la misma tónica classicista los hermanos Quintero hicieron notar en el prólogo de *La aventura de los galeotes*, (adaptación del capítulo II de la primera parte) que sólo los "deberes inexcusables del patriotismo", habían constituido una razón poderosa para "poner nuestras manos pecadoras en el mejor libro del mundo" [36]. En *La aventura de los galeotes* emplearon un procedimiento corriente a los adaptadores de Cervantes, la concurrencia de personajes que mostraban conocer, consultar o seguir la novela del *Quijote* y su filosofía moral. La amarga moraleja del episodio, "el hacer bien a villanos es echar agua en el mar", ya se encontraba como resumen argumental de la comedia larga *Los Galeotes* (1900) pero ahora se expresaba literalmente. "Esta ciega abnegación y este insensato heroísmo del caballero andante son los nuestros", confirmaría Félix Lorenzo, ganador del segundo premio de ensayo cervantino de *ABC*.

Los hermanos Quintero seleccionaron este episodio, rico en representaciones iconográficas, por considerar que se trataba de uno de los capítulos más bellos y expresivos del *Quijote*, lleno "de elementos más pintorescos y acomodables al teatro" y ejemplar en sus consideraciones éticas. Por otra parte, la primacía del diálogo en este capítulo facilitaba la adaptación a la escena dramática sin retoques de bulto. Como se ha dicho, caracterizó a esta obra la fidelidad textual. El diálogo que preludia la aventura, y otros añadidos necesarios para el enlace argumental procedían, como en la adaptación de Sellés, de pasajes cervantinos tomados de los capítulos VIII y XXIII. Así pues este sistema de traslado fue el habitual, reproducción del estilo indirecto en parlamento directo, seguimiento a la letra que llegaba al extremo incluso de recoger el texto cervantino en las acotaciones dramáticas. Los gestos de los personajes se transforman en representaciones dialógicas.

La aventura de los galeotes tal como la narra la novela es seguida en esta adaptación puntualmente salvo en dos puntos: la supresión de la referencia al Lazarillo de Tormes, y el emparejamiento entre el alcahuete y los oficiales de justicia. En el discurso de D. Quijote sobre el libre albedrío los Quintero sustituyeron el término "caso" tan rico en sugerencias para la lengua del s. XVII por el término "naturaleza" deshaciéndose así la controversia a que en realidad aludía esta prédica. Pero además, los Quintero suavizaron e incluso omitieron algunas expresiones gruesas del texto cervantino que podrían sonar algo fuertes en los oídos del público del Real. "Pues voto a tal, Don Ginesillo de Paropillo o como os llamáis" en lugar de "Pues voto a tal... don hijo de puta, don Ginesillo de Paropillo o como os llamáis". Este pormenor, desató la cólera del cronista teatral del *Heraldo de Madrid*:

Porque eso sí, lo que en el siglo XVII se imprimía y circulaba no puede decirse el XX desde el tablado. ¡Poder de la hipocresía actual, hasta dónde llegan: hasta poner enmiendas y tachaduras en lo que escribió el más grande de los literatos [37].

El incremento de los molimientos y golpes que D. Quijote recibía en esta adaptación, junto con las imprecaciones añadidas por cuenta de los autores, y el



efecto general de abatimiento del héroe produjeron honda impresión en el público. La obra de los Quintero conmovía y hacía meditar en la grandeza de la simbología quijotesca:

al bajar el telón suspendiendo el espectáculo, estando maltrecho y dolorido el inmortal manchego, dice a Sancho que el hacer bien a villanos es echar agua en la mar; en el alma se siente la recia sacudida de las grandes emociones [38].

En el episodio de los galeotes se había resumido toda historia imagen lastimosa de España.

También ella salió un día de su viejo solar a recorrer los campos de Europa y América, lleno el corazón de ensueños de gloria y llevando a todas partes su fe, su ciencia, su arte, y su civilización, y volvió tras las hazañas estupendas, quebrantados los huesos, acardenaladas las carnes, desfallecido el ánimo, a buscar humilde sepultura en su árida y esquilhada heredad. ¿Habrán muerto para siempre D. Quijote? ¿No habrá su tercera salida? [39]

Este juicio que se reproduce en la crítica de varias publicaciones refleja la otra visión del 98, la tragedia del caballero sin misión.

Lo macilento de la persona de D. Quijote, sus molimientos y quebrantos y las burlas de que es víctima, parecían el símbolo de nuestro actual enflaquecimiento y de nuestras desdichas y desastres recientes [40].

El sentimiento que infundía la visión de la comedia era de enorme "vergüenza y patriotismo". No en vano Jacinto Octavio Picón había asegurado en su intervención en la Academia de Bellas Artes de Madrid, el 9 de mayo que el Quijote constituía la más genuina escuela patriótica.

Por último, la obra de Miguel Ramos Carrión, *El caballero de los Espejos*, se ocupaba de la versión de los capítulos XII al XV de la segunda parte. La manipulación dramática afectaba en esta obra al diálogo de D. Quijote con Sancho Panza, el enamorado de Casilea de Vandalia, y el bachiller Carrasco. Pero en líneas generales, la obra seguía puntualmente a la novela, reproduciendo de modo literal los diálogos entre los dos escuderos. "Todo aparece en el escenario con la posible realidad", aclara la crítica [41].

En el reparto de esta comedia se añadió a la pareja cervantina (representada en las piezas anteriores por Fernando Díaz Mendoza y Francisco Palanca) la actuación del caballero de los Espejos, por José Santiago y el escudero, por Emilio Mesejo. La interpretación de Palanca exageró excesivamente las líneas cómicas del personaje de Sancho, hasta rozar lo grotesco, opinaría Manuel Bueno, pues aunque ácido y demoledor, tal vez humorístico, nunca podría decirse que es el *Quijote* recompone una visión grotesca. El humorismo del Quijote, continuaba Zeda en *La Ilustración Artística* [42], es hondo y su filosofía amarga. El libro de Cervantes conserva su siempre lozana juventud, y como entonces, al melancólico mueve a risa, "al risueño la acreciente, el simple no se enfada, el discreto se admira de la invención", y todo se deleitan, emocionan y suspenden [43].

### 3. 2.3. Otros episodios

#### a. La primera salida

El intervalo narrativo de los capítulos I al VI, por su estructura cerrada y fácil acomodo, inspiró abundantes ensayos de adaptación. No debe olvidarse que, al juicio circunstancial de la crítica cervantina, la primera salida, fue considerada el embrión argumental de toda la novela. Una hipótesis similar bosqueja Carlos Fernández Shaw en *La venta de D. Quijote*, comedia lírica en un acto escrita en 1899 y estrenada en el Teatro Apolo de Madrid el 19 de diciembre de 1902. Se puso en también escena en Zaragoza en la función de la Federación de Autores aragoneses [44].

Esta obrita reúne en una venta manchega a los personajes cervantinos con su propio creador, Miguel de Cervantes, espectador de los afanes de los pobres labriegos que le inspiran el proyecto de la novela. Pero ese desdoblamiento unamuniano con que Fernández Shaw hizo frente a los personajes reales y novelescos no agrada a todos. Pérez Capo recoge al respecto las afirmaciones de Marcos Jesús Beltrán quien aseguró que este artificio no hacía sino restar la grandeza del *Quijote* por inducir a creer que la inspiración cervantina procedía de una peripecia real. Por otra parte, la postura de Fernández Shaw es algo oficialista ya que la figura del autor novelesco, Cervantes, se agiganta sobre la del héroe.

#### *b. Las bodas de Camacho*

*Las bodas de Camacho* de Jacinto Grau y Adriá Gual (sobre los capítulos XIX, XX y XXI de la Segunda Parte) fue otra de las adaptaciones episódicas del *Quijote* - con tradición en el repertorio de versiones dramáticas de la novela- [45] que se abordó en fechas próximas al Centenario. Se había estrenado en el teatro Tívoli de Barcelona el 12 de junio de 1903 con un protagonismo más acusado de lo musical, como era de esperar dada la tonalidad lírica que caracterizaba al episodio y como correspondía a la tradición propia de este fragmento quijotesco. La música de esta obra la puso el maestro P.R. de Ferrán inspirándose en Beethoven y Grieg [46]. El propósito de la pieza de Grau y Gual era resolver, en tono cómico y fantástico, algunos núcleos de argumento inspirados en el *Quijote* y fue saludada con benignidad por la crítica que alabó, primeramente, la selección de un "argumento propio para la escena". En segundo lugar, la fidelidad guardada por los autores al texto original que les había movido a conservar, cuerdamente, "de aquellas páginas del autor inmortal, cuanto Cervantes puso en boca de sus personajes". Lo contrario habría sido un "desafuero incalificable".

Este elogio de la fidelidad textual no andaba demasiado fundado ya que en la obra pueden señalarse modificaciones importantes, aunque sí es cierto que los excursos no textuales corresponden a personajes no cervantinos. El seguimiento literal afecta a algunas, no todas, de las intervenciones de D. Quijote y Sancho, Basilio y Quiteria e inserta pasajes cervantinos, al estilo de los Quintero, en el marco de las acotaciones [47].

La trama argumental se inicia con el preludio de la orquesta que describe la alborada, "escena vivísima y alegre a fin de predisponer bien al espectador" (prólogo cuadro primero). La música subraya de manera esencial las intervenciones de los personajes, entre ellas la súbita aparición de Basilio en la escena XVIII. Se marca asimismo la significación de los silencios. El protagonismo de la música llega a sustituir decorados y pasajes de transición como en el caso de la escena IX, en que la canción de Tomasa y las seguidillas de los grupos de danzantes reemplazan a la danza de artificio, los emblemas de las ninfas, y el timbal del castillo de Cupido. Esta modificación parece traslucir una voluntad de españolizar el episodio, como si el aparato semiculto y erudito resultase ajeno a la tradición nacional. Así pues, el paradigma español que representa Cervantes en este centenario recibe una curiosa enmienda. Los cantores de la marcha nupcial son gitanos, gitanas con sus niños en brazos, chiquillos.

Otras variaciones en el argumento derivan de la entrada en la pieza de nuevos personajes, como el médico, el alcalde y la solterona, remedo cordial del extravagante episodio con la Trifaldi. En las acotaciones los autores señalan que la solterona habla a D. Quijote muchas veces, y él contesta con finura marcadísima. La intersección novela-teatro se cumple por el reconocimiento por parte de los personajes dramáticos de D. Quijote como héroe novelesco. Concretamente será el cura, que aún sigue siendo el personaje letrado a comienzos del s. XX, quien descubra al famoso caballero.

La figura de D. Quijote es un decorado más, y de hecho, siempre que no desempeña un oficio dramático -aclara Grau- se mantiene al fondo del escenario, deambulando de forma que pueda apreciarse en la lejanía. La caracterización del protagonista se hace además a través del discurso de los otros personajes para quienes D. Quijote es un loco aunque valiente caballero. Las acciones y movimientos descritos en la narración novelesca sufren un proceso de transformación desde el estilo indirecto al directo. Lo más sabroso del diálogo entre D. Quijote y Sancho -por ejemplo, la verbosidad paremiológica del escudero- es eludida, pues desdice del tono lírico que Grau pretende dar a la obra. Es el caso, no el primero de estas adaptaciones, de la prosopopeya paródica de Quiteria, apostrofada con varias palabras gruesas en el original cervantino ("Oh hideputa, y qué cabellos; que sí no son postizos, no los he visto ni más rubios en toda mi vida", *DQ*, II,21,196) que se suprimen en las tablas. En las acotaciones reconocemos el sistema de los Quintero, al reproducir textualmente las descripciones cervantinas, pero puede señalarse que la lectura de las acotaciones ofrece un nivel suplementario ya que intercalan advertencias de los autores en cuanto a ubicación y movimientos de los personajes. El criterio de la puesta en escena es el realismo (escen. XV).

Pese los anticipados elogios de que disfrutó la obra su interpretación resultó deficiente, sin espontaneidad y con afectación. No lograron sentir el episodio, resumía Manuel Rodríguez Codolá en *La Vanguardia*: "Para la objetividad del drama no se requiere, después de todo, que los personajes estén siempre discursando, acicalando las frases que se salen de sus labios, basta que sientan y obren como hombres" [48].

El episodio de *Las bodas de Camacho* formó parte también del repertorio de la velada dramática de Alcoy, el 9 de mayo de 1905, celebrada por el grupo de aficionados y la sociedad de conciertos para los actos de conmemoración del tricentenario del *Quijote* [49]. Así mismo, la compañía del Teatro Lara lo representó junto con *Las figuras del Quijote*, el 3 de marzo de 1910.

### c. D. Quijote en Sierra Morena

El pleno municipal de Valencia, a instancias de la tertulia literaria de D. Teodoro Llorente, decidió seleccionar *El Quijote* de Guillén de Castro (1618) para la velada dramática del Teatro Principal el 8 de mayo de 1905. Esta comedia desarrollaba otro de los episodios más frecuentados en las versiones del Quijote el de Cardenio y Lucinda. En la fiesta del homenaje fue representada una compañía de actores aficionados de la sociedad valencianista *Lo Rat-Penat* que presidía el barón de Acahalí, José Luis de Lihori) Inauguró la velada la declamación de una loa en verso del poeta requenense Venancio Serrano Clavero a cargo del actor Luis Federico Borso, previa la distribución del texto a los espectadores en edición preparada por la sociedad de Lo Rat-Penat [50]. La prensa local destacó en el anuncio de la función la rareza y antigüedad de la comedia, "poco conocida aún de los más eruditos" y de la que no se conocía "más que un sólo ejemplar de aquella edición conservada en la Biblioteca Nacional".

El modelo de Guillén de Castro había servido a Ventura de la Vega para su comedia *D. Quijote en Sierra Morena* de D. Ventura de la Vega (1832).

*d. La ínsula barataria*

En otras de las adaptaciones episódicas del Quijote se cuenta asimismo la comedia *Sancho Panza* [51], escenificada en la sede de las Escuelas Públicas de San Sebastián; *Un desgovernado gobernador*, en dos actos y cuatro cuadros, confeccionada con retazos diversos de la novela y representada el 9 de mayo en el Teatro de los Campos Elíseos de Lérida [52]. En Málaga (7 de mayo) [53] los alumnos de la Escuela Normal y el Instituto pusieron en escena el capítulo LXIX del *Quijote*, es decir, el episodio de Altisidora. Una actriz leía desde un púlpito mientras en su catafalco Altisidora se fingía muerta e iban sucediéndose divertidos equívocos entre los demás personajes. En Navarra se estrenó el 8 de mayo la comedia escrita por un cervantófilo titulada *La ínsula barataria*, en dos actos. El Diálogo *Don Quijote y Panza* -sobre el mismo asunto- escrito por D. Julián Chave Castilla se representó en el palacio de la Diputación de Burgos el 7 de mayo [54]. En la función infantil del colegio del Ave María de Salamanca, dirigido por Filemón Blázquez, se puso en escena además de la tragedia *Clavileño*, el cuadro *El entierro del Pastor*, la comedia *Los Consejos de D. Quijote a Sancho*, piezas arregladas por los propios alumnos [55]. Hablando de la caracterización del héroe cervantino comenta el cronista: “El traje consistió en piezas hechas de cartón que se ajustaban con tiras de trapo y papel, y hasta en eso se parecía a Don Quijote ¿Será que Cervantes tenía alma de niño?” [56].

*e. El palacio de los Duques y Clavileño.*

Otro ejemplo que vale la pena citar es la versión dramático-musical, *D. Quijote en Aragón*, comedia lírica en un acto y siete cuadros, obra conjunta de los autores Sanjuan, Goyena, Ariño y Fernández, González y Ariño, con música de Trullas y Ramón Borobia. Fue estrenada en el Teatro Circo de Zaragoza el 8 de mayo de 1905 a instancias de la federación de autores aragoneses y la patrocinadora del Centenario en Aragón, Excelentísima duquesa de Villahermosa [57]. Esta obra desarrolla el episodio de los duques y la aventura de Clavileño proponiendo abundantes efectos: cambios de decorado, música, desfiles, incluso escenas cinematográficas. “El telón tendrá un forlillo blanco para reproducciones cinematográficas” y después “Se reproducirán en el forlillo pasajes del Quijote, procurando el actor hacer la mímica como si soñara. Pasada la película se presentará por la izquierda D<sup>a</sup> Rodríguez” . El cuadro final de la obra incluye una moraleja cívica regeneracionista (escen.III)

Esto	se	evita	buen	Sancho
con	la	instrucción,	tu	gobierno
debe	hacer	a	toda	costa
que	los	blancos	y los	negros
retengan		en	la	memoria
el		catecismo	del	pueblo,
el		monumental		Quijote
que	legó	aquel	manco	egregio
para	orgullo	de	la	patria
y	asombro		del	universo
y	pues	que	tú	yo
a	la	humanidad	de	ejemplo
gritemos:		¡Viva		Cervantes!
honra del hispano suelo.				

#### 4. Obras biográficas, versiones globales y apoteosis literarias

Aludimos ahora brevemente al grupo de piezas dramáticas cuya relación con la materia cervantina reside tan sólo en la tesis heroica, la recreación del centenario, o la glorificación del escritor.

La comedia de Enrique Zumel *El manco de Lepanto* (1864) fue escenificada en Bilbao en la velada conmemorativa del 7 mayo de 1905. Esta obra sugiere la identidad entre Cervantes y su personaje. Actúa Cervantes tan caballerosamente y tan ajeno a las reglas mundanas como su futuro héroe, impidiendo que un ventero ignorante golpee a su mujer, a pesar de encontrarse ambos en la discordia concordes. La mujer juzga la agresión de su marido una prueba de amor, y el marido se siente con derecho a defender lo suyo, y ambos se revuelven contra el escritor siempre sufrido y valeroso. En un monólogo hará Zumel que el personaje narre su propia biografía en versos más bien risibles dando a entender a los espectadores que la constante de su vida ha sido padecer la ingratitud del país que más adelante se vanagloriará de su ingenio [58]. Los últimos versos plasman la melancolía con que Cervantes abandona la prisión en la que fue concebida su novela, gracias a los oficios de Agustín de Rojas. Al fondo del escenario una fantasía transparente muestra la silueta de D. Quijote y Sancho y en nube sobre ellos al escritor portando una antorcha

Aquí	he	vivido	encerrado		
aquí	he	vertido	mi	lloro	
más	de	aquí	llevo	un	tesoro
que	habrá	de	ser	admirado	
Aquí	en	mi	ruda	aflicción	
aunque	tanto	he	padecido		
para	consuelo	he	sentido		
la divina inspiración					

Mancha,	que	fuiste	conmigo		
tan	cruel,	tan	despiadada		
que	tendiste	una	celada		
al	que	no	fue	tu	enemigo
No	me	he	podido	vengar	
de	más	graciosa	manera		
pues	con	mi	libro	podiera	
tu nombre inmortalizar					

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**