La quijotización del teatro, la teatralidad de «Don Quijote»

Héctor Urzáiz

Universidad de Valladolid

La profusión de actos celebrados en 2005 en torno a Cervantes y su obra, con motivo del cuarto centenario del *Quijote*, fue extraordinaria. Para deleite de los aficionados al teatro, muchas de ellas estuvieron vinculadas —con más o menos acierto— al universo dramático. En el propio Festival de Almagro que acogió la celebración del XII Congreso de AITENSO hubo ocasión de disfrutar, por ejemplo, de un montaje basado en el *Quijote* a cargo del magnífico actor Rafael Álvarez, el Brujo, titulado *El ingenioso hidalgo de la palabra*; o de una confrontación sobre las tablas del Quijote verdadero con su avellanada réplica, *La noche de los Quijotes*; o de una adaptación radiofónica con los también extraordinarios José María Pou y Juan Echanove; o del celebrado *Elogio de la locura* de Els Comediants; el audiovisual montaje del teatro negro de Praga; versiones cubanas, brasileñas, ecuatorianas...; versiones para títeres, *para torpes*, conciertos recitales, quijotes danzados, etcétera.

«La locura de Almagro. 22 Quijotes en 24 días», titulaba por aquellas fechas el suplemento cultural de *El Mundo*, en cuyas páginas se entrevistaba al nuevo director del festival. Preguntado por «los retos de llevar a escena *El Quijote*», afirmaba Emilio Hernández que «partimos de una obra narrativa, lo cual es fantástico como reto pero de difícil resolución, porque una simple ilustración sería siempre reductora de su esencia». En el *Babelia* (*El País*) de aquellos días, titulado *Cervantes a escena*, el profesor Antonio Tordera —además de lanzar una idea muy sugestiva en torno a la «sintomática fortuna de Cervantes entre las gentes del teatro español más significado

en el siglo xx por su disidencia [Valle-Inclán, Alfonso Sastre, Rodríguez Méndez, López Mozo]», se refería también a la —tal vez excesiva— oferta quijotesco-cervantina de 2005:

> Se dirá que ése es el Cervantes del *Quijote*. Sí, pero también el de las *Novelas ejemplares*, entremeses, comedias y tragedia. Porque ésa es la cuestión medular: que la teatralidad o la dramaticidad que constituye la esencia del arte escénico está en Cervantes en el conjunto de su escritura, en toda su obra. Por eso hay que celebrar, pero resignadamente, que este centenario haya privilegiado, hasta la fatiga, las mil escenificaciones del *Quijote*.

Varias páginas, en efecto, ocuparía el censo de los montajes teatrales relativos al *Quijote* que se llevaron a cabo a lo largo de 2005 en España y otros muchos países (véase el número correspondiente de la revista *Ade-Teatro* [2005]); sólo en el festival-muestra «El Quijote en Iberoamérica» de la SECC, hubo nueve espectáculos de diferentes países latinoamericanos. Y no sólo estrictamente quijotescos, sino de inspiración cervantina libérrima; valga como ejemplo el espectáculo con el que la Compañía Nacional de Teatro Clásico cerró el año Quijote, el *Viaje del Parnaso*, un montaje de Eduardo Vasco e Ignacio García May en el que se aprovechó un texto poético para llevar a cabo una sólida puesta en escena, entre cuyos aciertos destaca el recurso al teatro de títeres.

Nuestro proposito es hablar, por una parte, de la génesis teatral de la novela de Cervantes (teatralidad de *Don Quijote*) y, por otra, de cómo y cuándo fue llevada a las tablas en el siglo xvii (quijotización del teatro). La presencia de la figura de don Quijote en los escenarios seiscentistas fue bastante habitual, y la idea de la recepción del *Quijote* en su propia época resulta siempre muy atractiva. ¿Cómo se lo imaginaba la gente? ¿Qué aventuras les parecían las más destacadas? ¿Con qué rasgos dibujaban las figuras de sus protagonistas? Un asunto tan sugerente es fácilmente transportable a nuestro ámbito contemporáneo, donde los abundantes montajes han supuesto una auténtica *quijotización* de los escenarios (en 2005 todo el teatro fue, de alguna manera, *Quijote*) en la misma medida que han permitido la proliferación de animadas conversaciones y debates sobre la discutida teatralidad de la novela *Don Quijote de la Mancha*. Es una vieja cuestión, pero el centenario nos ha permitido recabar nuevos argumentos y propuestas para replantear si todo en el *Quijote* es, de una u otra forma, teatro (y por eso se insiste en dramatizarlo), o por el contrario, no tiene nada de teatral, y por eso fracasan la mayor parte de los espectáculos que se basan en él (un buen ejemplo lo encontramos en la conversación mantenida por varios dramaturgos y directores actuales en las páginas de la revista

de las Asociación de Autores de Teatro, nº 25). Aquí nos toca, sin embargo, trasladar esas preguntas al siglo XVII.

Son muy conocidos ciertos elementos dramáticos presentes en el *Quijote*, pero hay algunos otros que incluso se encuentran en la misma esencia de la obra, en su gestación, ya que se trata de una novela con varios componentes de farsa teatral. Tantos, que da a veces la sensación de que Cervantes hubiera pensado en realidad escribir una comedia, cuyo molde se le hubiera quedado pequeño o bien hubiera asumido que el teatro no era precisamente su fuerte —recordemos sus intentos de competir con la fórmula de Lope de Vega—, y de ahí que se quedara con el protagonista y su criado —el Gracioso, claro—, para componer con ellos una novela ejemplar al estilo de las que le conocemos, y que en este caso devino, de la mano del entusiasmo del escritor por su criatura, en una obra de mayor alcance; un procedimiento similar llevó, por ejemplo, a que un entremés de rufianes se convirtiera en la novela ejemplar *Rinconete y Cortadillo* [Ynduráin, 1966; Varela, 1970]. Pero dejemos de lado estas especulaciones transgenéricas y vayamos a los hechos.

Hay una conocida fuente teatral propuesta para la génesis del *Quijote* que no podemos dejar de mencionar, aunque resulta muy polémica por la ausencia de fechas y la anonimia. Se trata del entremés *Los romances*, una pieza breve protagonizada por un labrador, Bartolo, que se vuelve loco al leer de continuo el Romancero y le da por creerse Valdovinos; en otro lugar de estas mismas Actas se ocupa detalladamente de ella Carlos Mata Induráin, así que dirigiremos nuestra atención a otros aspectos relativos a este tema.

Como estudiaron algunos grandes maestros, las figuras de don Quijote, Sancho Panza, incluso Sansón Carrasco en menor medida, tienen su origen en la *commedia dell'arte*, no en vano vinculada también con el entremés español. Hay otros posibles antecedentes teatrales para Sancho en algunas obras de Sebastián de Horozco o de Hernán López de Yanguas[1], o en piezas como la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, pero es sin duda en la farsa italiana donde encontró Cervantes —buen conocedor de este tipo de teatro gracias a su estancia en Italia— los elementos con que moldear a sus personajes. De hecho, la compañía de comediantes de Alberto Ganassa había llegado a España hacia 1574, instalándose con gran éxito; Sito Alba señala a este respecto que Cervantes, al regresar del cautiverio de Argel en 1580, «si no conoció y trató a Ganassa, cosa muy posible, desde luego conoció su nombre, su fama, y dada la familiaridad adquirida con la lengua italiana, es probabilísimo que supiera

[1] En la *Égloga de la Natividad* de López de Yanguas, por ejemplo, hay un pastor bobo llamado Pedro Panza: «*Entra Pero Pança tañendo un tamboril y responde*»; véase, a este respecto, Molho [1976].

lo que el nombre *ganassa* significaba» [1983: 14][2]. Por otra parte, Cervantes también tuvo presente a una figura de la *commedia dell'arte* para elegir el nombre del otro protagonista; se trata del Zan Panza, personaje que encarnaba un tal Simon de Bologna en la compañía de *I Gelosi* (documentado por primera vez en 1585). Curiosamente, señala Sito Alba, «lo notable es que en el citado libro del siglo XVI se relaciona ya a los dos cómicos, a Ganassa y a Panza. Se le pide al primero, al que se le supone muerto, que abrace al segundo cuando éste llegue a la otra vida [...] Vemos que la inmortal pareja aparecía unida por la amistad, y ya en forma humorística grotesca, antes de la magistral novela» [1983: 15].

Sito reconoce que Cervantes no reprodujo fielmente las características de estos tipos de la *commedia dell'arte* —por ejemplo, Ganassa era un *zanni*, un criado al modo de Arlequín, y don Quijote es un hidalgo—, pero es evidente que al menos sí tuvo muy presentes los nombres, y que hay que relacionarlos —más de cerca, más de lejos, según opiniones— con los tipos teatrales que proliferaban por España en el último tercio del siglo XVI. Lo sitúa en sus términos justos Carlos Arboleda: «Cervantes parte de esa tradición italiana, pero ya desde el plano de la creación literaria se *distancia* de ella de una manera muy original, crea obras íntimamente originales, es decir, con autonomía inventiva» [1991: 32-33].

Aludíamos antes al contrincante de don Quijote, Sansón Carrasco, algunos de cuyos rasgos se relacionan también con la comedia italiana. Sito Alba lo define muy elocuentemente como «entusiasta cultivador de la *commedia dell'arte*», y lo cierto es que hay algunos detalles que no dejan lugar a dudas: cuando Sancho reclama su salario, don Quijote se excusa diciéndole que le han de sobrar escuderos, como el propio Sansón Carrasco, que se le ha ofrecido y al que define como «perpetuo trastulo y regocijador de los patios de las escuelas salmanticenses». Se alude con estas palabras a otro personaje de la *commedia dell'arte*, Trastullo, que en ocasiones hacía el papel precisamente de rival de Ganassa, referencia que no sólo manejaba Cervantes: esta pareja de opositores concurre en los populares romanceros de la época («[el pastor Gazpacho] blasfemaba del amor,/ que tiene tretas de puto,/ que nos besa y nos engaña, / como Ganassa a Trastulo») y en Lope de Vega son abundantes las menciones de la amistad/rivalidad de Ganassa y Trastulo; valgan como ejemplo estos versos de *La burgalesa de Lerma*:

Poleo. Si habemos de vivir en esta casa
sea con amistad. Toque esos huesos.

[2] Se trata, al parecer, de «una forma dialectal norteitaliana de ganascia, que significa *quijada* larga», según señaló John Falconieri [1957: 11].

Payo. (Será la de Trastulo y de Ganassa).

Por cierto que, en *La burgalesa de Lerma* (obra de 1613) hay, casualmente, una mención expresa del *Quijote* a propósito de los libros de caballerías:

Poleo. Que venga por gusto ajeno,
un hombre de bien, sin ser
Amadís, ni don Quijote,
en un rocín matalote,
que era de una noria ayer.

Es decir, volviendo a la alusión de don Quijote, significa que Sansón Carrasco habría sido actor en Salamanca haciendo de Trastulo. Y en la aventura del Caballero del Bosque, el bachiller no estaría haciendo sino lo que hacía *un trastulo*: disfrazarse para desempeñar un papel actoral en forma grotesca. En efecto, la descripción remite a una máscara de la *commedia dell'arte* o de las fiestas de Carnaval:

> la primera [cosa] que se ofreció a los ojos de Sancho Panza fue la nariz del escudero del Bosque, que era tan grande, que casi le hacía sombra a todo el cuerpo. Cuéntase, en efecto, que era de demasiada grandeza, corva en la mitad y toda llena de verrugas, de color amoratado, como de berenjena; bajábale dos dedos más abajo de la boca; cuya grandeza, color, verrugas y encorvamiento así le afeaban el rostro, que en viéndole Sancho comenzó a herir de pie y de mano, como niño con alferecía, y propuso en su corazón de dejarse dar docientas bofetadas antes que despertar la cólera para reñir con aquel vestiglo [...] Y echando mano a la derecha, sacó unas narices de pasta y barniz, de máscara, de la manifatura que quedan delineadas. [II, xiv]

Otro posible paralelismo pasa por la identificación de Sansón Carrasco con el Dottore boloñés y la de don Quijote con el Pantalone veneciano. Si la primera equivalencia parece muy evidente, la segunda no tenía tan claro Sito Alba «si puede sostenerse»; sin embargo, nos parece una apreciación muy certera, dado que Pantalone es la máscara del vejete, porta un puñal o una espada, es un personaje noble, se comporta como serio señor de su casa, y es una figura de dignidad, aunque a veces se irrita y pierde el control; la diferencia principal señalada por Sito es que Pantalone se muestra más bien libidinoso, mientras que don Quijote es casto e idealista en el amor, de ahí que concluyera hablando de «asociación y no identificación. Rasgos vecinos, pero personalidades diversas» [1983: 20].

Hay quien ha seguido esa misma senda aventurando opiniones más controvertidas, que se pueden resumir en que el *Quijote* es una obra esencialmente

metadramática (y no podemos estar en desacuerdo, sobre todo si atendemos a la Segunda Parte). El citado Arboleda, por ejemplo, sostiene que Cervantes poseía una acentuada conciencia dramática que se proyecta tanto en algunas de sus piezas teatrales (*El retablo de las maravillas, La cueva de Salamanca*) como en el propio *Quijote*, donde puede encontrarse toda una teoría al respecto, plasmada en varios niveles, «desde pequeñas obras dramáticas intercaladas en la novela hasta tematizaciones o tomas de conciencia dentro de la misma novela» [1991: 45]. Incluso podemos recordar la teatralidad de episodios como el de la princesa Micomicona, el de las representaciones en el castillo de los duques y, sobre todo, el del carro de *Las cortes de la Muerte* y el del retablo de Maese Pedro. Este último, protagonizado por un titiritero (Ginés de Pasamonte encubierto), supondría una evocación por parte de Cervantes de los *puppi* o los *mundinovi* —teatrillos de figuras mecánicas o de guante— que vio en Sicilia y que cobran singular importancia en otras obras cervantinas como el entremés de *El retablo de las maravillas*.

Pero los comentarios de Arboleda configuran una visión absolutamente metateatral del *Quijote*, según la cual los propios personajes se asumen actantes de una comedia y, además, opinan acerca de los mecanismos del teatro y su relación con la realidad. La locura quijotesca sería así una suerte de fingimiento actoral:

> Para mí «la locura» de Don Quijote, sobre la cual tantas páginas se han escrito, se podría ver como un estado racional consciente dentro del cual Alonso Quijano se comporta como comediante profesional. Lo que parece «locura» es en el fondo una entrega absoluta a otra vida. También los comediantes «dell arte» italianos utilizaron técnicas («juegos») similares para hacer más «efectivas» sus improvisaciones. Hacer teatro es un juego, pero un juego serio, tan serio que parece otra realidad. [1991: 47]

Esta sugerencia de que —permítasenos la broma— *lo suyo es puro teatro* posiblemente sea exagerada y no valga para explicar el enigma psicológico de don Quijote. Pero es una clave de lectura que se puede aplicar con sentido a la mayoría de los momentos de la novela, incluso en su Primera Parte, y, desde luego, es absolutamente pertinente para entender la Segunda, que no es sino una actuación de don Quijote, reconocida por él mismo, quien se sabe ya personaje popular e imitado, y quiere reivindicar su propio rol. Seguramente en este último punto habría bastante unanimidad, pero ¿es aplicable también a la primera parte? Tal vez sea más discutible:

> Para poner en escena su espectáculo, Alonso Quijano necesita de una compañía de actores y actrices. Al igual que los actores-autores de la *commedia dell'arte* italiana, él también es autor y actor. Como autor será el encargado de crear todo el espectáculo y como actor,

> el encargado de representar el personaje central, Don Quijote. De esta manera, Alonso Quijano va poco a poco construyendo su propia compañía. Lo primero que hace es localizar su disfraz o vestuario y toda la utilería que lo identifique con el hidalgo que tiene en mente representar. [1991: 46]

Recordemos que Arboleda maneja el sentido de 'empresario teatral' que en la época tenía el término *autor*, de ahí que la metáfora resulte tan redonda. Sobre todo si se tiene presente la importancia que se daba a la improvisación teatral en la comedia del arte (o *commedia all'improviso*):

> Al igual que estos comediantes [italianos], Don Quijote es un actor profesional. Cuando decimos que Don Quijote es un actor profesional, pensamos en esa gran capacidad que posee para inventar improvisadamente la gran mayoría de las escenas que a lo largo de su representación va desarrollando y en la manera como se entrega a esta difícil tarea de la improvisación. [1991: 47]

Los elementos teatrales de *Don Quijote* ya fueron explicitados hace años en estudios como los de Van Doren [1962] o Díaz-Plaja [1977]; pero la propuesta teórica de Arboleda va mucho más lejos:

> Van Doren penetra con gran acierto la trayectoria de Don Quijote por algunos escenarios teatrales. No obstante, para él Don Quijote no tiene conciencia de ser un actor de teatro y por tanto confunde la vida con la escena. Nosotros vemos la relación distinta y sostenemos que Don Quijote, como actor metateatral que es, reflexiona sobre todos y cada uno de los momentos de su vida. A conciencia Don Quijote se decide por esta profesión de actor y, a conciencia también, la abandona al final de su vida. [1991: 46]

La opinión más matizada al respecto se encuentra, desde nuestro punto de vista, precisamente en otro *Quijote*, la falsa segunda parte de Avellaneda, en cuyo trasfondo se encuentran las disputas entre Lope de Vega y Cervantes a cuenta del teatro. El prologuista del *Quijote* apócrifo (parece ser que el propio Lope) critica con fiereza a Cervantes y deja entrever que pensaba algo parecido a lo que antes comentábamos sobre la naturaleza verdaderamente teatral, no sólo del *Quijote*, sino también de otras novelas cervantinas. Incluso compara su estructura con una fiesta teatral de la época —en la que los entremeses y otras piezas breves salpicaban de humor la obra principal—, según lo cual Sancho es a don Quijote lo que el entremés era a la comedia:

> Como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin prólogo [...] No sólo he tomado por medio entremesar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Panza [...] Conténtese [Cervantes] con su *Galatea* y comedias en prosa; que eso son las más de sus novelas: no nos canse. [51-53]

Las sugerencias que abren estas consideraciones habrían de llevarnos más lejos de lo que ahora nos permite el espacio de estas páginas, pero remitimos a las muchas aportaciones críticas a ese debate producidas últimamente. En torno a las teorías dramáticas de Cervantes y sus aproximaciones al mundo del teatro —o viceversa— pueden verse trabajos recientes de Ana Roig [2003] y Jesús G. Maestro [2004], así como dos interesantes monografías de *Cuadernos de Teatro Clásico* [Rey Hazas, 2005 y 2005b], donde se recogen y ordenan casi todos los textos cervantinos relativos a este asunto.

Precisamente esa naturaleza teatral del *Quijote* es la que explica que desde bastante pronto se llevasen a las tablas sus aventuras. Un dato revelador y muy curioso es que en 1607 ya constan en la población peruana de Pausa representaciones teatrales como la llevada a cabo por el actor Luis Córdova, sobre un texto adaptado por Cristóbal Mata, con motivo de la celebración del proveimiento del nuevo virrey, el marqués de Montesclaros [Rodríguez, 1998][3]. Se inició la fiesta con el mantenedor engalanado con el título de Caballero de la Ardiente Espada y ricamente vestido, a quien sucedieron otros personajes como el dios Baco, el caballero de la Selva y otros; pero la mayor atención y gusto del público la captó la figura del ingenioso hidalgo:

> A esta hora asomó por la plaza el Caballero de la Triste Figura don Quijote de la Mancha, tan al natural y propio de como le pintan en su libro, que dio grandísimo gusto verle. Venía caballero en un caballo flaco muy parecido a su Rocinante, con unas calcitas del año de uno, y una cota muy mohosa, morrión con mucha plumería de gallos, cuello del dozavo, y la máscara muy al propósito de lo que representaba. Acompañábanle el Cura y el Barbero con los trajes propios de escudero e infanta Micomicona que su crónica cuenta, y su leal escudero Sancho Panza, graciosamente vestido, caballero en su asno albardado y con sus alforjas bien proveídas y el yelmo de Mambrino, llevábale la lanza y también sirvió de padrino a su amo.

[3] Sobre la edición que hizo Rodríguez Marín en 1921 de la *Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa (Don Quijote en América en 1607)* se ha preparado una versión para la sección «El Quijote en América» de la web del Centro Virtual Cervantes, a cargo de Eva Mª Valero Juan, donde encontramos una interesante recopilación de trabajos de Aurelio Miró [1948; 1962] y otros autores. Agradezco a Beatriz Aracil las oportunas informaciones que me permitieron completar esta referencia.

Según esa relación, quien hacía el papel de don Quijote «era un caballero de Córdoba de lindo humor, llamado don Luis de Córdoba, y anda en este reino disfrazado con nombre de Luis de Galves. Había venido a la sazón de esta fiesta por juez de Castro Virreina; y presentándose en la tela con extraña risa de los que miraban, dio su letra, que decía: «Soy el audaz don Quixó–,/ y maguer que desgraçiá–,/ fuerte, bravo y arriscá–»». Veamos más detalles curiosos sobre este momento, en relación con el papel de picarón asignado a Sancho:

> Su escudero, que era un hombre muy gracioso, pidió licencia a los jueces para que corriese su amo y puso por precio una docena de cintas de gamuza, y por venir en mal caballo y hacerlo adrede fueron las lanzas que corrió malísimas, y le ganó el premio el dios Baco, el cual lo presentó [a] una vieja, criada de una de las damas. Sancho echó algunas coplas de primor, que por tocar en verdes no se refieren.

La relación refiere la sucesiva aparición de otros personajes y concluye dando cuenta del resultado de las justas:

> Y después de haber tenido entre sí algunas diferencias sobre el dar de los premios de invención, letra y gala, se resolvieron en esta forma: que el de invención, por haber sido todas tan buenas y reconocerse poca o casi ninguna ventaja en ellas, se le diese al Caballero de la Triste Figura, por la propiedad con que hizo la suya y la risa que en todos causó verle; el cual dio cuatro varas de raso morado que le tocaron, a su escudero Sancho, para que las presentase en su nombre [a Dulcinea] cuando la viese, diciéndole que el su caballero las había ganado con el ardid y esfuerzo que su memoria le había prestado [...] y con esto se acabaron las fiestas, que fueron tan buenas, que podían parecer en Lima. Sólo faltó auditorio pleno; pero a la cantidad suplió la calidad de las pocas damas que hubo.

* * *

Cabe recordar una serie de obras dramáticas que muestran esa *quijotización del teatro* que detectamos en el siglo XVII. Si nos ceñimos a su importancia, hay que mencionar en primer lugar la versión de Guillén de Castro (h. 1614-1618) [Eiroa, 2005]. Pero si atendemos al orden cronológico, es anterior una obra menos conocida, el entremés de Francisco de Ávila *Los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*, que se publicó en 1617 en la Octava Parte de las *Comedias* de Lope como «entremés famoso»; remitimos al trabajo de Carlos Mata en estas Actas para un estudio pormenorizado de esta pieza.

Cabe recordar también otras obritas teatrales con influencia quijotesca, como la mojiganga *Las aventuras del caballero don Pascual del Rábano* [Senabre, 1979]; la comedia anónima *Las aventuras de don Quijote y religión andantesca*; la desaparecida

Don Quijote de la Mancha, de Calderón (parodia estrenada en el Retiro en 1637, refundida en 1673 y conocida también como *Los disparates de don Quijote*); y la comedia burlesca *El hidalgo de la Mancha*, escrita en 1673 por Matos Fragoso, Diamante y Juan Vélez de Guevara, que va acompañada de una mojiganga presentada como segunda parte de la historia de don Quijote y Sancho, con un curioso procedimiento de enlace del final de la comedia con el comienzo de la mojiganga. En cuanto a esta última obra, al margen de esta suerte de distanciamiento dramático, el resto es poco interesante: se trata de una típica comedia de capa y espada donde se escenifica el conflicto amoroso de dos parejas de nobles —celos, equívocos, desdenes— y cuyo argumento se va interrumpiendo para dar entrada a don Quijote y Sancho. De hecho, en el final de la comedia el hidalgo manchego actúa como mediador para la resolución del conflicto amoroso. El aprovechamiento del material cervantino es limitado, ya que se entresacan desordenadamente episodios de las dos partes de la novela y desde una perspectiva exclusivamente grotesca, dando como resultado «un conglomerado caótico de aventuras sin ninguna sujeción al hilo temporal impuesto por Cervantes» en el que «la interpretación es imperfecta, quedándose únicamente en lo superficial, sin ahondar en la profunda significación que Cervantes supo imponerles» [García Martín, 1982: 18]. También ha estudiado *El hidalgo de la Mancha* Carlos Mata [2003], quien recuerda otros títulos como *Don Quijote*, de Antonio José de Silva, o *Don Quijote renacido*, farsa jocoseria de José Montero Nayo.

La última obra que mencionaremos es una comedia titulada *Don Gil de la Mancha*, de paternidad dudosa, que en 1627 figuraba en el repertorio de la compañía de Juan de Acacio; existe una reciente edición de esta comedia a cargo de Pedro Isado [2002]. Es una pieza de escasa calidad en la que se toca muy parcialmente la parodia del personaje de don Quijote; Felipe Pedraza señala, de hecho, en el prólogo a esa edición, que es «un híbrido de varios subgéneros teatrales», con rasgos de la comedia de figurón (*Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla), de comedia burlesca y de comedia villanesca. Hay que reseñar que fue representada también durante el Festival de Almagro en el que se celebró el XII congreso de AITENSO por la compañía Casa de Pájaros Producciones.

Concluimos como empezábamos, con montajes actuales, pero dejaremos a Cervantes las palabras de cierre. Porque sin duda es el escritor quien habla por boca de don Quijote en el capítulo XI de la Segunda Parte, en el mencionado episodio del carro de *Las cortes de la Muerte*, cuando el hidalgo se muestra condescendiente con la compañía de actores a los que se encuentra vestidos para la función con curiosos disfraces, y evoca sus años niños y mozos: «Andad con Dios, buena gente, y haced vuestra fiesta, y mirad si mandáis algo en que pueda seros de provecho;

que lo haré con buen ánimo y buen talante, porque desde muchacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula». Toda una confesión por parte de don Quijote, tan poco dado a estas evocaciones juveniles. En éstas y otras palabras del hidalgo se apoyaba el citado Mark van Doren [1962: 13] para considerar que «era, antes que nada, un actor. Actor hábil y consciente que iba escribiendo su propia obra a medida que la actuaba, ocupando, desde luego, el centro del escenario».

Bibliografía

ADE Teatro [2005]: *El teatro en «El Quijote» y «El Quijote» en el teatro*, 107.

Arboleda, Carlos Arturo [1991]: *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Universidad de Salamanca, Salamanca.

Díaz-Plaja, Guillermo [1977]: *El Quijote como situación teatral*, Ediciones Universidad de Navarra, Barcelona.

Doren, Mark van [1962]: *La profesión de Don Quijote*, Fondo de Cultura Económica, México.

Eiroa, Sofía [2005]: «Primeras adaptaciones teatrales del *Quijote*: Guillén de Castro», en *El teatro en «El Quijote» y «El Quijote» en el teatro*, *ADE Teatro*, 107, pp. 108-115.

Espejo, Javier [2004]: «Una aproximación al espacio y el tiempo real e imaginario en el teatro conservado de Hernán López de Yanguas», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002,* ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, vol. I, pp. 751-760.

Falconieri, John [1957]: «Historia de la *Commedia dell'arte* en España», en *Revista de Literatura*, XI, pp. 3-37, y XII, pp. 69-90.

Fernández de Avellaneda, Alonso [1987]: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta de sus aventuras*, ed. Fernando García Salinero, Castalia, Madrid.

García Martín, Manuel, ed. [1982]: *El hidalgo de la Mancha*, Universidad de Salamanca, Salamanca.

Isado, Pedro, ed. [2002]: *Don Gil de la Mancha*, Diputación de Ciudad Real.

Maestro, Jesús G. [2004]: *Libertad contra corriente: el teatro de Cervantes*, Orto, Madrid.

Mata Induráin, Carlos [2003]: «Burlas carnavalescas a don Quijote en *El hidalgo de la Mancha*, comedia de tres ingenios», en *Signos Literarios y Lingüísticos*, II, pp. 51-71.

Miró Quesada, Aurelio [1948]: «Cervantes y el Perú», en *Cervantes, Tirso y el Perú*, Huascarán, Lima, pp. 70-101 y 109-113.

—— [1962]: *El primer virrey-poeta en América (Don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros)*, Gredos, Madrid.

Molho, Maurice [1976]: «Raíz folklórica de Sancho Panza», en *Cervantes, raíces folklóricas*, Gredos, Madrid, pp. 217-336.

Rey Hazas, Antonio, dir. [2005]: *El teatro según Cervantes*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 20.

—— dir. [2005b]: *Cervantes en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 21.

Rodríguez B., Orlando [1998]: «Lugares de representación en América durante la época virreinal», en *II Congreso iberoamericano de teatro: América y el teatro español del Siglo de Oro (Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996)*, ed. Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña, Universidad de Cádiz, Cádiz, pp. 49-65

Roig Hernández, Ana [2003]: «Sobre el teatro de Cervantes», en *Ars Theatrica-Estudios e Investigación* (http://parnaseo.uv.es), pp. 1-31.

Senabre, Ricardo [1979]: «Una temprana parodia del *Quijote*: *D. Pascual del Rábano*», en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco*, Universidad de Granada, Granada, pp. 349-361.

Sito Alba, Manuel [1983]: «La *Commedia dell'Arte*, clave esencial de la gestación del *Quijote*», en *Arbor*, CXVI, pp. 7-30.

Varela, José Luis [1970]: «Realismo cervantino en *Rinconete*», en *La transfiguración literaria*, Prensa Española, Madrid, pp. 53-89.

Ynduráin, Domingo [1966]: «*Rinconete y Cortadillo*. De entremés a novela», *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI, pp. 321-333.