



**QUIJOTE, TEATRAL Y POPULAR. *EL QUIJOTE EN LA CALLE*
DE ARGAMASILLA DE ALBA**

*THEATRICAL AND POPULAR DON QUIXOTE. EL QUIJOTE EN LA
CALLE FROM ARGAMASILLA DE ALBA*

María Fernández Ferreiro
Universidad de Oviedo
(fernandezmaria@uniovi.es)



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2021.47.10
ISSN 2444-3948

Resumen: En este trabajo se examina *El Quijote en la calle*, un espectáculo teatral que ha venido siendo representado durante los últimos veinte años en las calles de Argamasilla de Alba (Ciudad Real). Después de contextualizar esta representación en la historia de la recepción teatral del *Quijote*, se presenta un análisis de la recreación centrado en sus características principales y los mecanismos de adaptación de la novela. De esta forma, se comprueba el éxito de asimilación del texto cervantino como un espectáculo popular en un pueblo con una destacable tradición quijotesca.

Palabras Clave: Quijote, Cervantes, adaptación, teatro de calle, Argamasilla de Alba.

Abstract: The aim of this paper is to examine *El Quijote en la calle*, a theatrical performance that has been staged for the last twenty years in the

streets of Argamasilla de Alba (Ciudad Real). After contextualising this performance in the history of the theatrical reception of Don *Quixote*, it presents an analysis of the recreation, focusing on its main characteristics and the mechanisms of adaptation of the novel. In this way, the success of the assimilation of Cervantes' text as a popular spectacle in a town with an outstanding quixotic tradition is demonstrated.

Key Words: Don Quixote, Cervantes, adaptation, street theatre, Argamasilla de Alba.

Sumario: 1. Contexto. 2. Presentación. 3. Análisis. 4. Final. 5. Obras citadas. 6. Notas.

Copyright: © 2021. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO. Licenciada en Filología Hispánica y doctora por la Universidad de Oviedo y máster en Enseñanza de Español como Lengua Extranjera por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y el Instituto Cervantes. Su monografía *La influencia del «Quijote» en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas* (1900-2010), publicada en 2016, obtuvo el Premio de Investigación Cervantista «José María Casasayas». Además, ha impartido clases de español para extranjeros en Bulgaria y ha gestionado el proyecto «Q.THEATRE. Theatrical Recreations of Don Quixote in Europe», cofinanciado por el programa Europa Creativa de la Unión Europea. Actualmente es profesora en la Universidad de Oviedo.

1. CONTEXTO

Es conocido el dato de que la primera encarnación del hidalgo y su escudero tuvo lugar en Pausa (Perú) en 1607.¹ Hubo que esperar a 1610 para ver una mascarada quijotesca en España. En ese año, en Salamanca, varios estudiantes del colegio de la Compañía de Jesús representaron la máscara *El triunfo de don Quijote* con motivo de las fiestas a la beatificación de san Ignacio. Hay constancia de mascaradas donde aparece el personaje del hidalgo en los años siguientes en Zaragoza, Sevilla, Córdoba, Baeza, etc.² No son festejos reales, sino que tienen lugar en ambientes estudiantiles y religiosos. Emilio Martínez Mata (2019) realiza un recorrido por estas representaciones quijotescas que tenían lugar en las fiestas y mascaradas del siglo XVII, principalmente en España, pero también en Alemania, el Nuevo Mundo e incluso Filipinas. Destaca, a partir de múltiples ejemplos extraídos de las Relaciones que informaban de estas celebraciones (documentos imprescindibles para el conocimiento de estos actos que, por otra parte, nacían con vocación perecedera), la recepción en la época de los personajes quijotescos como personajes cómicos y los rasgos plásticos que permitían su identificación con facilidad.

Es en este contexto histórico de la recepción escénica del *Quijote* donde se enmarca *El Quijote en la calle* de Argamasilla de Alba. Como se verá, se mantienen algunos rasgos similares a las mascaradas del XVII, como el espacio exterior y la relevancia de la imagen del hidalgo y su escudero. Pero también difieren otros: *El Quijote en la calle* no es parte de una celebración de algo mayor, sino un evento en sí mismo, y sus organizadores y actores no son grupos de estudiantes o religiosos, sino un grupo de teatro al que se une todo un pueblo.

2. PRESENTACIÓN

Los orígenes de *El Quijote en la calle* se remontan a principios del siglo XX. Existe, en este sentido, documentación fotográfica que certifica que en 1905 se realizaban unas representaciones quijotesas en Argamasilla de Alba (Ciudad Real), tituladas *Estampas del Quijote*. En ellas, cada barrio elegía una aventura de la novela y la ponía en escena. Asimismo, entre los años sesenta y ochenta también se realizó algún espectáculo teatral

en espacios de Argamasilla, como la cueva de Medrano. No obstante, la representación popular de *El Quijote en la calle* propiamente dicha lleva celebrándose en las calles de Argamasilla, sin interrupción, desde el año 2000. Inicialmente fue un encargo al grupo Tiquitoc Teatro del entonces alcalde, José Díaz-Pintado Hilario, con la intención de recuperar las antiguas estampas quijotescas para ir preparando el IV Centenario de la publicación de la novela. El grupo de teatro, dirigido por Pilar Serrano de Menchén, comenzó entonces una actividad que se ha venido repitiendo todos los años y ya ha cumplido dos décadas.³ Pilar Serrano, además de dirigir la obra, también selecciona los fragmentos del *Quijote* y escribe su adaptación dramática.⁴

Para analizar *El Quijote en la calle*, se ha manejado una muestra de seis textos, seleccionados por su propia autora, correspondientes a los años 2005, 2009, 2010, 2011, 2015 y 2016. Es decir, todos ya situados cronológicamente en este siglo XXI, y tres de ellos de especial relevancia en relación con las efemérides cervantinas: 2005, centenario de la publicación de la primera parte; 2015, centenario de la publicación de la segunda parte; y 2016, centenario del fallecimiento de Cervantes. Como se puede apreciar en la siguiente tabla, todos los capítulos se corresponden con episodios de la segunda parte:

AÑO DE REPRESENTACIÓN	CAPÍTULOS DEL <i>QUIJOTE</i>	EPISODIOS
2005	II, 34-41	<ul style="list-style-type: none"> • Merlín y desencantamiento de Dulcinea (azotes) • Dueña Dolorida • Clavileño
2009	II, 25-27	<ul style="list-style-type: none"> • Retablo de maese Pedro
2010	II, 59-62	<ul style="list-style-type: none"> • Roque Guinart • Cabeza encantada
2011	II, 63	<ul style="list-style-type: none"> • Galeras en Barcelona • Ana Félix
2015	II, 44, 46, 54-55	<ul style="list-style-type: none"> • Don Quijote en el palacio de los duques • Altisidora • Ataque de los gatos • Caída de Sancho en la sima

2016	II, 57-59, 68-69	<ul style="list-style-type: none"> • Despedida de los duques • La Arcadia fingida • Túmulo de Altisidora
------	------------------	---

Aunque se puede observar un orden más o menos correlativo, hay saltos hacia delante y hacia atrás (del capítulo 41 en 2005 se pasa al 25 cuatro años después, por ejemplo). También hay comprensibles lagunas en la selección de episodios; de esta forma, en la adaptación de 2015 se salta de los capítulos 44, 46 a los 54-55 porque son los que se centran en don Quijote en el palacio de los duques, que en la novela se intercalan con los de Sancho Panza como gobernador de la ínsula Barataria.

Asimismo, a pesar de que cada representación tiene voluntad de ser autónoma, se entiende *El Quijote en la calle* como un continuo en el tiempo, un espectáculo que se repite año tras año. Así, se comprende que en ocasiones se encuentren referencias intratextuales entre unos textos y otros anteriores. Por ejemplo, en 2015, una doncella comenta el asunto de los azotes: «Que los benignos cielos infundan en el corazón de Sancho Panza, nuestro gobernador, las disciplinas de los azotes» (2015, pág. 5).⁵ Anteriormente, en el año 2010, también al inicio de la representación, don Quijote alude a ello: «Te recuerdo, Sancho, que aún tienes pendiente de darte una buena tanda de azotes para desencantar a Dulcinea» (2010, pág. 2). El lector del *Quijote* bien sabe a qué se están refiriendo la doncella y el hidalgo, pero también lo sabe el espectador que haya atendido a la función el año 2009, cuando se puso en escena el episodio de Merlín. Asimismo, al final de este mencionado texto de 2009, don Antonio cierra la obra diciendo: «Iremos todos al puerto, acompañados de los músicos y los danzantes» (2009, pág. 19), remitiendo explícitamente a una continuación que tendría lugar en 2011. De igual forma, en aquel 2011, la representación comienza con el recuerdo de los narradores: «NARRADOR 1. Después de que la encantada cabeza hablara... / NARRADOR 2. Como se pudo ver aquí, en esta plaza, el año de 2010» (2011, pág. 2). Y en 2016 se alude a la representación del año anterior 2015: «Una vez que Sancho y su rucio fueron sacados de la profunda sima» (2016, pág. 2). En resumen, se puede ver cómo los textos teatrales se interrelacionan entre sí, referenciando tanto acciones pasadas como futuras que han tenido o tendrán lugar en años anteriores o posteriores.

El Quijote en la calle es una adaptación de la novela cervantina que pretende ser fiel al original. En una entrevista para Radio Exterior de

España (2019), sobre la última representación de 2019, Pilar Serrano comentaba que su adaptación «es un texto fidedigno. Le quito, porque todo lo que hay en el *Quijote* tampoco se puede representar. Intento que sea una cosa entendible, con poco texto, mucha visualización, pero, desde luego, me guío por el *Quijote*». Tres cuestiones importantes se pueden señalar de esta cita: primero, como ya se ha apuntado, que *El Quijote en la calle* busca la fidelidad al modelo. Segundo, que, aunque el *Quijote* favorece la representación teatral,⁶ no todo el texto cervantino es susceptible de ser cambiado de formato. Y, tercero, la búsqueda consciente, por parte de la autora, de la inteligibilidad de la obra en un contexto escénico diferente al de un teatro convencional y que tiene sus dificultades técnicas (por ejemplo, en una representación en la calle hay mucho más ruido de fondo, o no todo el público tiene una buena visión de lo que se está representando; incluso, la representación ha llegado a anularse debido a causas meteorológicas).

3. ANÁLISIS

En relación con los textos teatrales, las semejanzas entre ellos —es decir, los aspectos que se repiten año tras año— conforman los rasgos característicos de *El Quijote en la calle*. Una de las primeras similitudes ya ha sido apuntada: las adaptaciones se representan todos los años en la calle y se adaptan al espacio físico de Argamasilla de Alba (imagen 1).⁷

La representación tiene lugar en un estrado que se coloca en la plaza de Alonso Quijano (conocida como plaza Quijana), y los actores aparecen por las calles de Tercia y de la Paz. En alguno de los textos, hay referencias a puntos concretos del espacio local, como en el texto del año 2010, donde se especifica: «Don Quijote y Sancho [...] se dirigirán al ayuntamiento. Cuando den la vuelta —mirando hacia el pensador— empezará el diálogo» (2010, pág. 7). Esta es una referencia a la escultura de Miguel de Cervantes que hay en un extremo de la plaza, obra de Cayetano Hilario Abellán, escultor autodidacta argamasillero. También en 2010 se hace referencia a un banco en la acotación: «Don Quijote y Sancho estarán dando la vuelta a la plaza a la altura de las oficinas Caja de Castilla-La Mancha» (2010, pág. 13), que en 2016 se transformaron en un «Liberbank» (2016, pág. 2). Estas menciones funcionan como eficaces referencias espaciales. Por último, en relación con el espacio real



Imagen 1. Plano de Argamasilla de Alba, donde tiene lugar la representación de *El Quijote en la calle*.

argamasillero, en 2011 se hizo una curiosa alusión a una sociedad cooperativa local fundada en 1958: «GENERAL. Digo que, si volvéis a interrumpir, quedaréis castigados con no beber ni una gota del vino de la Cooperativa de Peñarroya» (2011, pág. 11).

En segundo lugar, los seis textos estudiados se caracterizan por su fidelidad al modelo, como se ha visto en las palabras de Pilar Serrano citadas anteriormente. Como ejemplo, véase la siguiente cita literal de la segunda parte del *Quijote*, capítulo 34:

Grande era el gusto que recibían el duque y la duquesa *de la conversación de don Quijote y de la de Sancho Panza*; y confirmándose en la intención que tenían de hacerles algunas burlas que llevasen vislumbres y apariencias de aventuras, tomaron motivo de la que don Quijote ya les había contado de la cueva de Montesinos, para hacerle una que fuese famosa. Pero de lo que más la duquesa se admiraba era que la simplicidad de Sancho fuese tanta, que hubiese venido a creer ser verdad infalible que Dulcinea del Toboso estuviese encantada, habiendo sido él mismo el encantador y el embustero de aquel negocio. Y, así, habiendo dado orden a sus criados de todo lo que habían de hacer, de allí a seis días *le llevaron a caza de montería, con tanto aparato de monteros y cazadores como pudiera llevar*

un rey coronado. Díéronle a don Quijote un vestido de monte, y a Sancho otro verde de finísimo paño, pero don Quijote no se le quiso poner, diciendo que otro día había de volver al duro ejercicio de las armas y que no podía llevar consigo guardarrropas ni reposteras. Sancho sí tomó el que le dieron, con intención de venderle en la primera ocasión que pudiese (Quijote, II, 34; la cursiva es nuestra).⁸

Los cambios en la adaptación de 2005 solamente consistieron en eliminar un poco de texto (en cursiva en la cita anterior) y ampliar la primera frase, añadiendo: «Pues los admiraban grandemente» (en cursiva en la cita siguiente). La mayor modificación viene al dividir el texto entre los personajes; ese párrafo en boca del narrador en la novela ha sido distribuido, en la adaptación, entre cuatro narradores:

NARRADOR 1. Grande era el gusto que recibían el Duque y la Duquesa de la conversación de don Quijote y Sancho; *pues los admiraban grandemente.*

NARRADOR 2. Confirmándose en la intención que tenían de hacerles algunas burlas que llevasen vislumbres y apariencias de aventuras. Así tomaron motivo de la que don Quijote les había contado de la Cueva de Montesinos para hacerle una que fuera famosa.

NARRADOR 3. Pero de lo que más la Duquesa se admiraba era que la simplicidad de Sancho fuese tanta, que hubiese venido a creer ser verdad infalible que Dulcinea del Toboso estuviese encantada, habiendo sido él mismo el encantador y embustero de aquel negocio.

NARRADOR 4. Y así, habiendo dado orden a sus criados de todo lo que habían de hacer, de allí a seis días se salieron al campo, con la intención de venderles en la primera ocasión que tuviesen (2005, pág. 2; la cursiva es nuestra).

Dos objetivos se consiguen con este cambio: primero, y fundamental, aportar un mayor dinamismo a la representación. Y segundo, no inconsciente, implicar a más actores en la obra, que, en el caso de los narradores, son niños de Argamasilla. En la escena que se acaba de citar, el número llegaba a ocho narradores, pero, por ejemplo, en la representación de 2009, hasta doce narradores se repartieron el texto del romance de don Gaíferos. Con la misma intención, en el texto de 2015, la canción de Altisidora no solo es cantada por ella, sino que se distribuye entre ella, Emerencia y otras damas, y lo mismo sucede en 2016 en la canción

que canta la mencionada doncella a la despedida de don Quijote (págs. 5-6). También en el texto de 2015, la cura de don Quijote después del ataque de los gatos es contada por el narrador:

Hicieron traer aceite de Aparicio, y la misma Altisidora con sus blanquísimas manos le puso unas vendas por todo lo herido (*Quijote*, II, 46).

Mientras que en la adaptación teatral se pone en boca de los personajes:

DUQUESA. (*A las doncellas.*) ¡Vamos, acudid a curar a don Quijote con aceite de Aparicio!

EMERENCIA. Ya lo tenemos previsto, señora, y vendas para curar a tan esforzado caballero.

DUQUESA. Que sea Altisidora, con sus blanquísimas manos, la que lo cure (2015, pág. 12).

Por su parte, los títulos de las adaptaciones teatrales de cada año se inspiran, también bastante fielmente, en los de los capítulos cervantinos. No obstante, como en general las adaptaciones se ocupan de más de un capítulo, los títulos cervantinos son consecuentemente fundidos. Por ejemplo, en el año 2016 se adaptaron los capítulos 57, 58 y 59, titulados, respectivamente: «Que trata de cómo don Quijote se despidió del duque y de lo que le sucedió con la discreta y desenvuelta Altisidora, doncella de la duquesa», «Que trata de cómo menudearon sobre don Quijote aventuras tantas, que no se daban vagar unas a otras» y «Donde se cuenta del extraordinario suceso, que se puede tener por aventura, que le sucedió a don Quijote». Transformados, en el texto teatral, en: «Que trata de cómo don Quijote al despedirse de los duques tuvo un suceso con la discreta y desenvuelta Altisidora; y una vez se marcharon, menudearon aventuras tantas, que no se daban vagas unas a otras; añadiendo una extraordinaria peripecia de encantamientos que se puede tener por aventura» (2016, pág. 1).

Un dato curioso, en relación con la fidelidad al texto cervantino, es que en ocasiones el texto teatral apunta los significados de determinados términos a los que, además, también les corresponde una aclaración de sentido en la edición dirigida por Francisco Rico. Así, por ejemplo, en el año 2015 se lee entre paréntesis que «Tarpeya» es una «abrupta

pendiente, cima sur de la colina Capitolina. Roma» (pág. 8) y que «pulcela» significa «doncella» (pág. 8). Y en 2016 se aclara que «guelte» es una «moneda» (pág. 14). Esto es así para facilitar la comprensión del actor, pero, por supuesto, no es un texto pronunciado en escena.

A pesar de la general fidelidad al modelo, ya se ha señalado que en ocasiones son necesarias ciertas modificaciones para adaptar adecuadamente la narración original al formato teatral. Sintetizando, en ocasiones se amplía el texto cervantino para facilitar explicaciones, producir comicidad o enfatizar ciertas escenas y, en otras, se reduce este para hacerlo más ágil y adecuado a la representación.

Uno de los ejemplos más originales, en relación con la ampliación del texto cervantino en su versión teatral para aportar más información o destacar algún aspecto, tiene lugar en el texto de 2011. Aquí, la obra comienza con don Antonio Moreno llevando al hidalgo y su escudero a conocer las galeras del puerto de Barcelona, con su mujer y todo su séquito. En un diálogo inicial entre don Antonio, su esposa, don Quijote y Sancho, la mujer sugiere el interés de visitar la galera capitana, Sancho muestra sus reticencias y finalmente don Antonio decide ir a solicitar permiso al capitán para realizar la visita:

DON ANTONIO. Voy sin dilación a solicitar al general el permiso.

ESPOSA DE DON ANTONIO. Ya que vais a subir a la capitana, preguntad también a tan gran señor si nos concede autorización para subir a bordo, aunque solo sea parte de nuestros invitados (2011, pág. 3).

Y un poco después, tras un intermedio musical:

ESPOSA DE DON ANTONIO. ¿Respondió el general afirmativamente?

DON ANTONIO. De muy buena gana, y con muchas cortesías ha accedido a nuestra petición. Y más cuando se ha enterado que subirá a la capitana tan valiente caballero como es don Quijote, acompañado de su escudero (2011, pág. 3).

En la novela original, no obstante, don Antonio, en el capítulo anterior al aquí adaptado, avisa a las galeras de su próxima llegada con don Quijote y al inicio de este capítulo, el hidalgo sube directamente a la capitana. Como se ve, entonces, la modificación en el texto teatral

consiste en explicar, con más detalle, cómo llegan los personajes a la galera atracada en el puerto de Barcelona.

Asimismo, en la obra de 2015 el texto original se amplía con un diálogo entre Emerencia, Altisidora y cuatro damas anónimas que sirve para informar al espectador sobre sus planes para el burlado hidalgo:

DAMA 1. ¡Lo que debemos hacer es que primero entremos en el aposento los gatos!

DAMA 2. ¡Oh, no!... ¡Mejor será que Altisidora vaya y asuste a don Quijote, tratando de desnudarlo!

[...]

DAMA 4. Pues por mi parte digo que Altisidora recite, muy a su sabor, los versos que trae escritos.

EMERENCIA. ¡Altisidora no, que desbaratará el asunto!...

(En voz muy alta, declamando exageradamente.)

ALTISIDORA. No me porfiéis, ¡oh, Emerencia!, y déjame recitar mis versos (2015, pág. 6).

En la adaptación, además, la burla del recitado de los versos se une a la de los gatos, a diferencia de lo que ocurre en la novela.

También en este texto de 2015, cuando Sancho Panza se encuentra con Ricote y sus compañeros, el diálogo inicial se copia literalmente: «TUDESCO. Español y tudesqui, tuto uno: bon compañero. / SANCHO. Bon compañero, jura Di!» (*Quijote*, II, 54 y 2015, pág. 15, respectivamente) y luego se amplía como sigue:

PEREGRINO 1. *(Acento italiano.)* Por ventura, di, vos sos más listo comiendo.

PEREGRINO 2. *(Acento andaluz.)* Grasia que le dio el sielo y su madre al naser.

TUDESCO. Español y tudesqui, ¿tú amigo de Ricote?

SANCHO. ¡Bueno amigo, ahora, y allá en mi pueblo!

PEREGRINO 1. ¿Gustate, per cielo, los macarroni?

SANCHO. Los macarroni, el tocinoni y los chorizoni (2015, pág. 15).

El diálogo continúa un poco más en este sentido. Como se ve, se amplía el intercambio para producir la comicidad a partir del tópico de la extrema glotonería de Sancho Panza.

En el mismo 2015 se representó la caída en la sima de Sancho y su rucio. Para sacar partido a una escena así de espectacular, lo que en el texto cervantino se reduce a «llevaron sogas y maromas, y a costa de mucha gente y de mucho trabajo sacaron al rucio y a Sancho Panza de aquellas tinieblas a la luz del sol» (*Quijote*, II, 55), se convierte en una larga secuencia en la que don Quijote, el duque, la duquesa, Emerencia, Altisidora, varios caballeros y varios aldeanos se afanan en rescatar al escudero y su animal (2015, págs. 21-23).

Por último, en 2016, la despedida en el palacio de los duques se hace más extensa que en la novela original, aportando mayor dinamismo a la escena (2016, págs. 4-5).

Por el contrario, como mencionábamos, el texto cervantino también se reduce en muchas ocasiones, especialmente teniendo en cuenta la necesidad de plasmar escenas más ágiles en el escenario que en la novela.⁹ Por ejemplo, en la representación de 2015, Sancho Panza se encuentra con Ricote y lo que en la novela original es una amplia explicación del contexto personal e histórico del morisco (*Quijote*, II, 54), en la adaptación se resume en: «Bien sabes, Sancho, que tuve que huir de nuestro pueblo por el pregón que hizo el rey contra los de mi nación. Así comenzó mi destierro. Ahora vuelvo a buscar un tesoro que dejé enterrado» (2015, pág. 16). Igualmente, en el texto anterior de 2011, el encuentro de Sancho Panza con el mismo Ricote está más desarrollado en boca de los personajes en el *Quijote* que en la versión teatral. Mientras que en el texto cervantino el lector conoce en ese momento toda la historia del morisco, en el teatral se omite este contexto.

En relación con los personajes, en estos textos teatrales se aprecia una abundante presencia de personajes corales, en su significado de *colectivo* pero, también, porque recitan al unísono repitiendo lo que dicen otros personajes. Por ejemplo, en el texto de 2005 se reproduce el episodio de Merlín. Con él viene toda una «comitiva» (2005, pág. 4), referida en el texto con ese mismo término. Tras el parlamento del mago, donde dispone la solución al desencanto de Dulcinea, «todos los actores» enfatizan el castigo:

TODOS LOS ACTORES. Que se dé Sancho los azotes.

MERLÍN. Tres mil azotes que se dé.

TODOS LOS ACTORES. Tres mil azotes que se dé (2005, pág. 5).

Y un poco más adelante:

MERLÍN: No ha de ser así, que los azotes que ha de recibir Sancho no han de ser por ajena mano, sino por su voluntad.

TODOS. Han de ser a voluntad... (2005, pág. 5).

Se observa, pues, cómo los actores en conjunto hacen de coro, funcionando como un eco de las palabras de Merlín y, de esa forma, resaltándolas.

En el texto de 2010, los bandoleros de Roque Guinart son repartidos en dos grupos para intercalar sus parlamentos:

BANDOLEROS 1. Todo el orbe debe estar lleno de vuestras hazañas.

(Todos repiten.)

BANDOLEROS 2. ¡Todo el orbe y aun después del orbe!

BANDOLEROS 1. ¡Todo el universo!

BANDOLEROS 2. ¡Y los astros y los cometas! (2010, pág. 9).

Por otro lado, en el texto del año siguiente, 2011, cuando los personajes están visitando la galera capitana, un coro de marineros exclama varias veces: «¡Hu, hu, hu, hurra!», provocando tres efectos: primero, resaltar la comicidad de las intervenciones que subrayan; segundo, aportar dinamismo a la obra; y tercero, dar sonoridad a la representación.

Además de los narradores y comitivas varias sin papel hablado —cuya presencia se repite todos los años—, el esquema de los personajes de las adaptaciones estudiadas podría ser el siguiente:

AÑO DE REPRESENTACIÓN	PERSONAJES INDIVIDUALES	PERSONAJES CORALES
2005	Don Quijote, Sancho Panza, Duque, Duquesa, Diablo, Merlín, Dulcinea, Dolorida, Trifaldín	Damas de honor, demonios, encantadores
2009	Don Quijote, Sancho Panza, Mozo, Ventero y Ventera, don Gaiferos, Melisendra, personajes del romance	Criadas, ayudantes

2010	Don Quijote, Sancho Panza, D. Jerónimo, D. Juan, Roque, Dña. Jerónima, D. Antonio y esposa	Venteros, bandoleros, damas
2011	Don Quijote, Sancho Panza, General, Contra maestre, D. Antonio y esposa, Arráez, Renegado, Ricote	Marineros, turcos
2015	Don Quijote, Sancho Panza, Duque, Duquesa, Altisidora, Eminencia, Ricote, Tudesco	Damas, caballeros, peregrinos
2016	Don Quijote, Sancho Panza, Duque, Duquesa, Altisidora, Maestresala, Minos, Rada-mento	Damas, caballeros, pastores, soldados

En general, participan unos cien actores en la representación, pero no hay un límite definido. En relación con la cantidad de actores, una curiosa acotación, en el texto de 2010, indica el número de bandoleros en escena: «Bandolero 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6, etc.» (2010, pág. 8). Y en el texto de 2011 se hace referencia a «todo el séquito» de Antonio Moreno, que en la novela original son, literalmente, «dos amigos». También en el texto de 2011 se recoge, al final, la nómina de participantes: fueron 3 narradoras,¹⁰ 6 actores, 13 personajes en la galera capitana, 9 en el bergantín turco, 2 conductores de barcos, 22 niños en la comitiva infantil y 43 bailarines. Es decir, 98 actores en total. En 2019 fueron entre 160-180 actores, batiendo un récord de participación.

Un aspecto fundamental en *El Quijote en la calle* son la música y los bailes. Para ellos, la directora cuenta con la colaboración de varios colectivos y agrupaciones, como la Agrupación Musical de Argamasilla «Maestro Martín Díaz», la rondalla de coros y danzas «Mancha Verde», la Antigua Escuela de Baile «Crisanto y M.^a Rosario», etc. En relación con los bailes, estos se basan en coreografías del Siglo de Oro.

En los textos, las referencias a la música son constantes; por ejemplo, en una sola acotación del texto de 2009, se menciona la «rondalla», «músicos» y «tamborileros» (2009, pág. 11). Y en el texto de 2015 se hace

referencia a toda una escena sin diálogo, pero con gestos y música: «Música 10. Curando a don Quijote» (2015, pág. 13).

La representación de 2009 fue relevante en este sentido. Este año, en que se adaptó el episodio del retablo de maese Pedro, la representación comenzó con la música del romance de don Gaiferos y la presencia de Mari Carmen Serrano, presidenta de la Coral Polifónica «Villa del Alba» de Argamasilla. Así, primero se declamó el romance tradicional anónimo sobre la historia de Melisendra y, después, se retomaron las aventuras cervantinas presentando la misma historia en el retablo de maese Pedro, con don Quijote y Sancho presentes, ya como en la novela.

Por otra parte, todos los textos con los que hemos trabajado terminan con un fin de fiesta con música y baile: en 2005, «bailan las dueñas con don Quijote, entra el cuerpo de baile, música...»; en 2009, «música: baile de despedida por niños y el cuerpo de baile ¿?...»; en 2010, «música... se retiran bailando...»; en 2011, «música: colocar los barcos en el puerto. Apagar la luz... Despedida...»; en 2015, «música n.º 21. Baile. Danza de las hachas...»; y en 2016, «todos los personajes» dicen «dancemos» antes de que la acotación marque «música n.º 10 + baile». Como vemos, en todos ellos se repite la referencia al baile y a la música, excepto en el año 2011, cuando se sobreentendió el baile. Además, son relevantes los puntos suspensivos que también se repiten en todos los finales, porque sugieren aspectos extratextuales que no tienen fácil reflejo en el texto escrito, pero sí se llevan a cabo en la puesta en escena, véase, la música y las danzas.

Un último aspecto fundamental en *El Quijote en la calle* es su espectacularidad escénica. Aunque esta solo cobra forma, lógicamente, durante la puesta en escena, está también, en muchas ocasiones, marcada en el texto. Por ejemplo, en 2005, en la representación de Clavileño (imagen 2), unos «peones del Ayuntamiento [...] colocarán la pólvora [de Clavileño], los cuales tienen que ir vestidos apropiados» (2005, pág. 11), y se señala en acotación que en la plaza «casi a oscuras» hay música, «humo y cohetes» (2005, pág. 13). En la representación de las dos galeras de Barcelona recreadas en la función de 2011 (imagen 3), tampoco escatimaron efectos especiales. En el texto se hace referencia incluso a un «cañonazo», aunque a continuación se puntualiza «¿petardo?» (2011, pág. 2). En 2015 se representó una tormenta con sus «truenos» y «relámpagos» (2015, pág. 18) y hasta «lluvia» (2015, pág. 19). En el texto de 2009, la acotación también es muy expresiva: «Por la calle de la Paz

entra el carro o carros que traen el retablo y el mono adivino... Bailes, bengalas, todo lo que se nos ocurra...» (2009, pág. 8). Los animales son algo habitual en *El Quijote en la calle*; don Quijote y Sancho siempre van montados en sus respectivas caballerías y ha participado en la representación hasta un rebaño de ovejas. En el año 2015, sacaron a Sancho y su burro de la sima con una «pluma» o artificio mecánico» (2015, pág. 1).



Imagen 2. Don Quijote y Sancho Panza montados en Clavileño en la representación de 2005. Fotografía: Rufino Pardo Valverde.2



Imagen 3. Representación de las galeras de Barcelona en la función de 2011. Fotografía: Rufino Pardo Valverde.

4. FINAL

Como se ha apuntado en el primer apartado de este trabajo, la presencia de don Quijote en la calle ya se remonta al mismo siglo de publicación de la novela, y en este artículo se ha analizado una muestra contemporánea de esta tradición, *El Quijote en la calle*, a partir de una selección de seis textos. Se ha comentado su localización escénica, su fidelidad al modelo cervantino, las modificaciones realizadas en los textos adaptados, los personajes, la música y los bailes y, por último, su espectacularidad escenográfica.

Que este espectáculo tenga lugar concretamente en Argamasilla de Alba se explica, en origen y como ya se ha comentado en el apartado de presentación, por aquella representación primera de 1905. Pero tanto esta celebración del tercer centenario como las veinte representaciones que se han llevado a cabo desde el año 2000 se entienden, también, gracias a la destacable implicación de Argamasilla de Alba en la recepción quijotesca. Un pueblo que ha sabido aprovechar su unión con el mundo cervantino para llevar a cabo múltiples iniciativas, tanto culturales (por ejemplo, la asociación Académicos de Argamasilla, que la misma Pilar Serrano preside) como científicas (la implicación del Ayuntamiento con el premio de investigación cervantista «José María Casasayas» o la acogida del XIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas en 2017). *El Quijote en la calle* es un ejemplo más de este ambiente quijotesco que rodea a Argamasilla de Alba, además de ser una exitosa muestra de la asimilación de la novela cervantina como un hecho teatral y popular.

5. OBRAS CITADAS

- ARBOLEDA, CARLOS ARTURO (1991). *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ARELLANO, IGNACIO (2004). *Mascaradas quijotescas*. Pamplona: GRISO (Universidad de Navarra).
- CERVANTES, MIGUEL DE (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Dir. Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes / Crítica. <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote>.

- DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO (1977). El *Quijote* como situación teatral. En Guillermo Díaz-Plaja, *En torno a Cervantes* (págs. 81-162). Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- DIEGO, GERARDO (1951). Cervantes y la música. *Anales Cervantinos* (1), 5-40.
- GARCÍA BERNAL, JOSÉ JAIME (2008). La estética militante y la fiesta barroca. Celebraciones jesuitas en Marchena. En *Actas de las XII Jornadas sobre Historia de Marchena. Las fiestas en la historia de Marchena* (págs. 83-111). Marchena: Ayuntamiento de Marchena.
- GONZÁLEZ, LOLA (2010). El *Quijote* en el teatro español del siglo XVII. Algunas notas sobre su producción escénica y representación. En María Carmen Marín Pina (coord.), *Cervantes en el espejo del tiempo* (págs. 147-172). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza / Universidad de Alcalá.
- LOBATO, MARÍA LUISA (1994). *El Quijote* en las mascaradas populares del siglo XVII. En Kurt Reichenberger (ed.), *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, vol. II (págs. 577-604). Kassel: Edition Reichenberger.
- LOLO, BEGOÑA (2007). Cervantes y el Quijote en la música española (siglos XVII-XIX). Una difícil recepción. En Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito* (págs. 117-150). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO (1982). Fiestas y literatura en el Siglo de Oro: la Edad Media como asunto «festivo» (El caso del *Quijote*). *Bulletin Hispanique* (LXXXIV), 291-327.
- LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL y AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO (2005). Don Quijote en América: Pausa, 1697 (facsimilar y edición). *Literatura: teoría, historia, crítica* (7), 203-244.
- MARTÍN MORÁN, JOSÉ MANUEL (1986). Los escenarios teatrales del *Quijote*. *Anales Cervantinos* (24), 27-46.
- (2019). La teatralidad del *Quijote* y la teatralidad de don Quijote. En M. Fernández Ferreiro, A. Jurado Santos e I. Scamuzzi (ed.), *Miradas sobre el «Quijote» en el teatro* (págs. 13-24). Firenze: Società Editrice Fiorentina.

- MARTÍNEZ MATA, EMILIO (2019). Las primeras recreaciones teatrales del *Quijote*: fiestas y mascaradas. En E. Martínez Mata, M. Fernández Ferreiro y E. Marigno (ed.), *Recreaciones teatrales del «Quijote». Perspectivas teóricas, lingüísticas y culturales* (págs. 95-114). Madrid: Visor Libros.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, JESÚS (2000-2001). Máscaras quijotescas, danzas y otras representaciones en el teatro escolar del Siglo de Oro Español. *Archivum. Revista de la Facultad Filología* (50-51), 451-484.
- MIRÓ QUESADA, AURELIO (1962). Don Quijote en la fiesta de Pausa. Edición del Centro Virtual Cervantes tomada de Aurelio Miró Quesada, *El primer virrey-poeta en América (Don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Monteleón)* (págs. 72-76). Madrid: Gredos. http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/peru/miro02.htm.
- PAZ RESCALA, LAURA (2020). ¿Cómo es que asomó el Caballero de la Triste Figura? En busca de un contexto para las fiestas de 1607 en Pausa. *Talía. Revista de Estudios Teatrales* (2), 91-98. <https://doi.org/10.5209/tret.66906>.
- RADIO EXTERIOR DE ESPAÑA (2019). *Punto de enlace: «El Quijote en la calle»*, en *Argamasilla de Alba* [entrevista a Pedro Ángel Jiménez Carretón y Pilar Serrano de Menchén]. 31 de mayo. <http://www.rtve.es/alacarta/audios/punto-de-enlace/punto-enlace-quijote-calle-argamasilla-alba-31-05-19/5252730>.
- RICAPITO, JOSEPH V. (2003). La teatralidad en la prosa del *Quijote*. *Theatralia: revista de poética del teatro* (5), 315-330.
- SERRANO S. DE MENCHÉN, PILAR (2005). *El Quijote en la calle VI. (Versión libre de los capítulos XXXIV al XLI de la II parte.) Desencantamiento de Dulcinea, la jamás imaginada aventura de la dueña Dolorida, alias de la condesa Trifaldi, y la venida de Clavileño.* (Manuscrito inédito). Argamasilla de Alba.
- (2009). *El Quijote en la calle X. (Versión libre de los capítulos XXV, XXVI y XXVII de la II parte.) Donde se apunta la graciosa aventura del titiritero con las memorables adivinanzas del mono adivino, y el añadido del famoso retablo de la libertad de Melisendra.* (Manuscrito inédito). Argamasilla de Alba.

- (2010). *El Quijote en la calle XI. (Versión libre de los capítulos LIX, LX, LXI y LXII de la II parte.) De lo que sucedió a don Quijote yendo a Barcelona, la aventura de los bandoleros de Roque Guinart, y la que trata de la cabeza encantada, con otras niñerías que no pueden dejar de contarse.* (Manuscrito inédito.) Argamasilla de Alba.
- (2011). *El Quijote en la calle XII. (Versión libre del capítulo LXIII de la II parte.) De lo mal que le vino a Sancho Panza con la visita a las galeras y la nueva aventura de la hermosa morisca.* (Manuscrito inédito.) Argamasilla de Alba.
- (2015). *El Quijote en la calle XVI. (Versión libre de los capítulos XLIV-XLVI-LV de la II parte.) La extraña aventura que en el castillo de los duques sucedió a don Quijote con Altisidora y una manada de gatos, más las cosas sucedidas a Sancho cuando volvía de ser gobernador de la ínsula con unos peregrinos y su desventurada caída en una profunda sima.* (Manuscrito inédito.) Argamasilla de Alba.
- (2016). *El Quijote en la calle XVII. (Versión libre de los capítulos 57 al 59 de la II parte.) Que trata de cómo don Quijote al despedirse de los duques tuvo un suceso con la discreta y desenvuelta Altisidora; y una vez se marcharon, menudearon aventuras tantas, que no se daban vagar unas a otras; añadiendo una extraordinaria peripecia de encantamientos que se puede tener por aventura.* (Manuscrito inédito.) Argamasilla de Alba.
- Syverson-Stork, Jill (1986). *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of «Don Quixote».* Valencia: Albatros de Hispanófila.
- VAN DOREN, MARK (1962). *La profesión de don Quijote.* México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

6. NOTAS

- ¹ Laura Paz Rescala (2020) reflexiona acerca del contexto histórico de esta celebración y sitúa el evento de Pausa en el contexto de la tradición festiva peruana del XVII, explicando las fiestas gracias a que no era una región marginal ni pobre. Además, señala que, contrariamente a lo que se ha venido repitiendo, Pedro de Salamanca no era el corregidor entrante en Pausa, sino Francisco de Ávala y Norueña, demostrando que ese dato es una interpretación errónea, algo que también había ya señalado previamente Miró Quesada (1962). Sobre esta primera representación quijotesca, véase también Antón Priasco (2007) y la última edición del texto a cargo de Lucía Megías y Vargas Díaz-Toledo (2005), que presenta tanto imágenes del documento original como su transcripción.
- ² Acerca de las tempranas apariciones de los personajes quijotescos en las mascaradas del siglo XVII, pueden consultarse Diego (1951), López Estrada (1982), Lobato (1994), Menéndez Peláez (2000-2001), Arellano (2004), Lolo (2007), García Bernal (2008) y González (2010).
- ³ Aunque inicialmente la fecha de representación de la obra coincidía, aproximadamente, con el Día del Libro (23 de abril), en la actualidad esta se ha fijado en el primer sábado del mes de junio, con la intención de asegurar el buen tiempo meteorológico que permita el espectáculo callejero. Por otro lado, excepcionalmente, en 2014 la representación no se basó en el *Quijote* cervantino, sino en el de Avellaneda, por ser el año de conmemoración de la publicación de la segunda parte apócrifa. Recordemos que, en esta continuación, se sitúa explícitamente el lugar de la Mancha en Argamasilla de Alba.
- ⁴ Le agradezco a Pilar su atención y disponibilidad y el haber compartido conmigo tan generosamente su trabajo.
- ⁵ Las referencias a los textos de *El Quijote en la calle* —todos, manuscritos inéditos cedidos por la autora recogidos en la bibliografía final de este artículo— se hacen señalando su año de escritura seguido por el número de la página citada. Esta paginación se corresponde con la del documento PDF original.
- ⁶ Sobre las características teatrales de la novela cervantina que favorecen, en gran medida, estas traslaciones, véase, por ejemplo, Van Doren (1962), Díaz-Plaja (1977), Syverson-Stork (1986), Martín Morán (1986 y 2019), Arboleda (1991) y Ricapito (2003).

- ⁷ La representación en un espacio al aire libre implica la utilización de luces, de micrófonos móviles y fijos, y otras cuestiones técnicas adecuadas al espacio en las que no nos detenemos.
- ⁸ Cito por la edición del *Quijote* dirigida por Francisco Rico señalada en la bibliografía.
- ⁹ Destaco solo dos ejemplos notables, pero, lógicamente, los textos de *El Quijote en la calle* recurren continuamente a este recurso de la reducción, pues es el mecanismo básico para trasladar una novela de más de mil páginas (el número concreto depende de la edición) a una obra de teatro de duración normal.
- ¹⁰ Se ha anotado más arriba el amplio número de personajes narradores en las adaptaciones de *El Quijote en la calle*.

