

# Don Quijote: de la prosa cervantina al teatro contemporáneo

Veronica Orazi  
(Università degli Studi di Torino, Italia)

**Abstract** Study of six of the most recent and outstanding dramatisations (1999-2015) of Cervantes's Don Quijote, such as *Aventuras de Don Quijote*, *DQ. Don Quijote en Barcelona*, *El caballero de la triste figura*, *En un lugar de Manhattan*, *Elogio de la locura* and *En un lugar del Quijote*. The analysis covers the main features of such adaptations: metanarration, metadrama, doubling of the narrative structure using other artistic languages (music, plastic arts, dance, etc.), new technologies, genre hybridisation, transmediality, etc. The original text message, actualised and re-expressed by these modernisations, stands out as an atemporal one: the plays examined demonstrate its effectiveness in contemporary society and, according to the perspective of social theater, stimulate the reflection on them.

**Sumario** 1 A modo de premisa. – 2 El Retablo. Teatro de Títeres, *Aventuras de Don Quijote*. – 3 La Fura dels Baus, *DQ. Don Quijote en Barcelona*. – 4 Tomás Marco, *El caballero de la triste figura*. – 5 Joglars, *En un lugar de Manhattan*. – 6 Comediants, *Elogio de la locura*. – 7 Ron Lalá, *En un lugar del Quijote*. – 8 A modo de conclusión.

**Keywords** Don Quijote. Contemporary Theatre. La Fura dels Baus. Comedians. Joglars. Puppet Theatre. Lyric Opera.

## 1 A modo de premisa

En su *Historia del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* Cervantes expresa temas intemporales y concreta una compleja estructura metatextual: no es de extrañar, pues, que tal riqueza temática y estructural haya inspirado varias adaptaciones.

Como es sabido, la obra se rige en un multiperspectivismo metaliterario: el narrador cuenta las peripecias de Alonso Quijano, cuya realidad infra-textual se ve afectada por la lectura empecinada de libros de caballerías (obras extratextuales reales), que le causa un trastorno mental y le transforma en Don Quijote - DQ - (personaje real del entramado novelesco y al mismo tiempo ficticio, por ser la proyección alterada de los ideales caballerescos asumidos por Quijano). Desde el exordio, se aprovecha el tópico del manuscrito hallado, el cartapacio con la *Historia de don Quijote de la Mancha* de Cide Hamete Benengeli (obra extratextual ficticia), mientras

en la Segunda Parte el texto se perfila como metanovela alógena en germen (Segre 1991) por la interacción con el apócrifo, o sea el *Quijote* de Avellaneda (obra extratextual real). En el final Alonso Quijano recupera la cordura y muere, cerrándose la novela con otra alusión a Cide Hamete y a su *Historia*, la única auténtica (a pesar de ser una obra extratextual ficticia), para evitar que otro apócrifo (otra obra extratextual real) pueda volver a desvirtuarla.

Los núcleos temáticos desarrollados en la novela mantienen intacta su contundencia en la sociedad contemporánea y las varias reescrituras tratan de facilitar su transmisión al público de hoy, subrayando sugerentes paralelismos con la época actual. Entre ellos destacan: el enfoque cómico del visionarismo idealista de DQ, quien pierde poco a poco su connotación humorística para volverse un personaje más complejo, debido a la decepción causada por el choque entre lo real y lo imaginario; el perspectivismo lingüístico (Spitzer 1968) y la locura transfiguradora del protagonista – que progresivamente se vuelve heterónoma – y la adquisición por su parte de una conciencia metanarrativa; la confusión entre realidad y punto de vista personal, y la consiguiente superposición de datos objetivos y subjetivos, que origina la crisis individual y epocal; la contraposición entre pasado y presente (decaimiento de los ideales, materialismo, crisis de los valores); la extinción de unos cánones estéticos que al decaer dan paso a huecas modas literarias, produciendo resultados hipertróficos y enfáticos; la subversión crítica de estas modas literarias, expresada a través de la parodia y el humor, que permite favorecer un desarrollo creativo innovador.

Para aclarar cómo estos rasgos se vuelven a plasmar en las adaptaciones contemporáneas más significativas, se aprovecharán algunas de las dramatizaciones del original narrativo y sus versiones transmediales artísticamente más apreciadas. En concreto:

1. *Aventuras de Don Quijote* de El Retablo. Teatro de Títeres, 1999, recreada en 2015;
2. *DQ. Don Quijote en Barcelona* de La Fura dels Baus, ópera lírica, 2000;
3. *El caballero de la triste figura* de Tomás Marco, ópera de cámara, 2003, estrenada en 2005;
4. *En un lugar de Manhattan* de Joglars, 2005;
5. *Elogio de la locura* de Comediants, macroespectáculo, 2005;
6. *En un lugar del Quijote* de Ron Lalá, 2013.

## 2 El Retablo. Teatro de Títeres, *Aventuras de Don Quijote*

El Retablo. Teatro de Títeres es una compañía creada en 1989 en Madrid.<sup>1</sup> Sus trabajos se caracterizan por un estilo singular que combina tradición e innovación, máxima expresividad, exploración de materiales diferentes y reciclaje de objetos, búsqueda de nuevos lenguajes escénicos y involucramiento del público. Su repertorio abarca adaptaciones de cuentos infantiles<sup>2</sup> y clásicos universales<sup>3</sup> pero también obras y textos de creación propia,<sup>4</sup> todos pluripremiados.

La producción del grupo, que ha realizado giras en Europa, EE. UU., Asia y América Latina, conecta con una larga e importante tradición de dramaturgia titiritesca, indagada desde hace tiempo por la crítica:<sup>5</sup> baste recordar – por citar solo algunos ejemplos entre los más relevantes – el papel desarrollado por Benavente en la «recuperación masiva del títere como vehículo de expresión dramática», su cultivo en clave expresionista por Ramón del Valle-Inclán (*Los cuernos de don Friolera*, etc.) o tradicional y folclórico por Federico García Lorca (*Retablillo de don Cristóbal* o *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, etc.) o político por Rafael Alberti (*Bazar de la providencia*, etc.) o bien las piezas de Rafael Dieste para el guiñol de las Misiones pedagógicas, entre otros (Peral 2004, p. 36).

1 El grupo está integrado por Pablo y Ricardo Vergne y Eva Soriano.

2 *Polichinela* cuenta las aventuras del tradicional personaje de guiñol, enmarcadas en un aparatoso teatrillo de estilo isabelino; en *Caperucita roja*, del cuento del Perrault, mientras una compañía de títeres está representando la fábula, irrumpen en escena personajes de otros cuentos, ajenos a la historia, provocando un caos hilarante que logra recrear con éxito la fuente de inspiración; *La ratita presumida*, del homónimo cuento popular, es una creación propia de textos, letras, canciones, retahílas que adaptan elementos y personajes tradicionales de la narrativa infantil.

3 *El retablo de la libertad de Melisendra*, adaptación del episodio del *Quijote* (II, XXVI) donde Maese Pedro escenifica con muñecos en un teatro portátil de marionetas lo narrado en algunos romances de Gaiferos y Melisendra, muy en voga en el siglo XVI; *El Gato Manchado y la Golondrina Sinhá* (2000), del cuento de Jorge Amado *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* (1976), con muñecos, juguetes tradicionales y artesanales, objetos animados, marionetas realizadas con material reciclado, utensilios varios y también juegos de sombras; *Sueño de una noche de verano* (2004), de la pieza shakesperiana; *Pinocho y medio* (2011), de *Le avventure di Pinocchio* de Collodi, ambientada en una juguetería donde dos actores dramatizan algunos episodios del texto-fuente aprovechando muñecos, juguetes y objetos de vario tipo.

4 *Animales* (2002), espectáculo infantil sin palabras, teatralización de historias de animales con muñecos, objetos animados, marionetas al estilo del grupo, es un ensartado de escenas poéticas y lúdicas; *África en cuento* (2007), espectáculo con máscaras, marionetas y músicas africanas, nacido de la voluntad de inspirar la tolerancia entre culturas diferentes.

5 Cf. por lo menos Allegri 1978; Menarini 1989a; Menarini 1989b; Gómez Torres 1994; Frías 1997; Allegri 2003; Raposo 2004; Huerta, Peral, Urzaiz 2005; Kunicka 2009; Brunetti, Pasqualicchio 2014.

*Aventuras de Don Quijote* es una obra para títeres presentada en 1999 en el Festival de Teatro Clásico de Almagro, reelaborada en 2015 y reestrenada ese mismo año en el Centro Dramático Nacional,<sup>6</sup> con un nuevo montaje que ha inaugurado la programación dedicada al arte del títere en el marco de *Títeresescena*, en colaboración con el Centro Internacional del Títere de Tolosa – TOPIC.

Creado por Pablo Vergne y su grupo y ahora retomado y revisado junto con la compañía Tropos Teatro, el espectáculo revitaliza algunas de las peripecias del Ingenioso Hidalgo, ofreciendo una interesante versión teatral del texto-fuente. En vista de las celebraciones del IV Centenario de la muerte de Cervantes, pues, la compañía recrea una de sus obras emblemáticas: la nueva versión, con más actores-titiriteros, muñecos, figuras, sombras, objetos, juguetes reciclados, títeres al estilo de los *pupi siciliani*, vuelve a interpretar algunos pasajes del original, guardando su sentido del humor y dramatismo. Los cambios, respecto a la pieza de 1999, consisten en la presencia de nuevos actores-manipuladores, en algunos reajustes del montaje que se vuelve más ingenioso y dinámico, en el perfeccionamiento de las técnicas de representación titiritescas y en la intensificación de la relación títere-público, sin afectar la fidelidad a la novela.

Los episodios que se adaptan remiten a: la investidura de DQ y la elección de Rocinante como corcel del recién armado caballero, el encuentro con Sancho Panza y su burro, el yelmo de Mambrino, la batalla con los molinos de viento y el rebaño de ovejas y carneros, el bálsamo de Fierabrás, la bella y sin par Dulcinea, el sultán y su enfurecido león, Ginés de Pasamonte, los Brujos, Maese Pedro el titiritero y, finalmente, el Caballero de la Blanca Luna.

La técnica predominante sigue siendo la del títere con hilos y varilla central, con los titiriteros que actúan casi todos a la vista del público. Sin embargo, en la recreación también se aprovechan títeres de guante con boca, con un sorprendente caballero metálico que se inclina hacia el teatro de objetos y un mini-teatrillo de títeres manipulados con varillas desde arriba que origina el mecanismo metateatral en la escena de Maese Pedro.

Son éstos los rasgos más sugerentes de la relectura de *El Retablo*: el desarrollo de la investigación alrededor del involucramiento directo de los espectadores por parte de los titiriteros que además aprovechan a tal efecto los títeres, engendrando un innovador desdoblamiento actoral entre artistas y personajes-objeto; ambos abaten la cuarta pared, se dirigen a los que asisten a la función y a los involucran en las peripecias que adaptan en la escena; esto repercute también en la experimentación acerca de la concepción y articulación del espacio escénico, puesto que desaparece la distinción entre escenario y patio de butacas, y a menudo

6 Teatro Valle-Inclán, Sala Mirlo Blanco, 17-18 de octubre de 2015.

todo se amalgama en un espacio osmótico; luego, el acercamiento al teatro de objetos, evolución en cierta medida natural a partir de la presencia del títere, como si se tractara de la cosificación de la presencia actoral, que sin embargo en este caso converge con el empleo innovador de objetos y materiales transformados, manipulados y recreados en escena, por lo general a la vista del público que asiste, pues, a una especie de constante metamorfosis del personaje, del decorado, de todo elemento que contribuye a la realización del resultado final. La pieza, además, vuelve a proponer el mecanismo metateatral, sin embargo elaborándolo de forma peculiar: el escenario es el espacio donde los titiriteros escenifican las aventuras seleccionadas del original, pero es también el lugar donde se coloca un teatrillo para adaptar el episodio de Maese Pedro quien monta el romance medieval del Retablo de la libertad de Melisendra; en cierto momento de la representación, amplificándose este juego de perspectivas, el viejo Maese empieza a desvariar, a confundir teatro y realidad, a tomar los títeres por personas reales; entonces sus ayudantes, asombrados, intentan hacerle recuperar al anciano su cordura, engendrando otra metaacción entre los actores-titiriteros que se desarrolla paralelamente a la escenificación con marionetas de las andanzas del protagonista.

El grupo vuelve, pues, a plantear el juego dramático del teatro dentro del teatro, que logra concretar a su manera: en la nueva relectura metateatral los protagonistas son el anciano titiritero y sus dos ayudantes, quienes narran con muñecos y otros objetos algunas aventuras de DQ en un montaje que reproduce con rigor filológico la construcción y la manipulación de los títeres, con el propósito de recuperar el estilo del teatro titiritesco de la época cervantina.

El Retablo ofrece una novedosa adaptación a partir del teatro de títeres: este, en la línea investigadora de la compañía, resulta caracterizado por un lado por interesantes avances técnicos y experimentales (desaparición de la cuarta pared, involucramiento del público, investigación alrededor del espacio escénico y del empleo creativo de objetos y su constante reciclaje durante la función, etc.), por otro por la voluntad de recuperar y revitalizar el legado de las representaciones titiritescas tradicionales, tanto en sus rasgos más populares como en los clásicos, remitiendo a la fase de desarrollo el género durante el Siglo de oro.

### 3 La Fura dels Baus, *DQ. Don Quijote en Barcelona*

*DQ. Don Quijote en Barcelona* es la única ópera lírica original del grupo,<sup>7</sup> hasta la fecha. Estrenada en 2000 en el Teatre del Liceu, con creación y dirección de Àlex Ollé y Carlus Padrissa, música de José Luis Turina, libreto del poeta Justo Navarro, escenografía de los arquitectos Enric Miralles y Benedetta Tagliabue (con la colaboración de Roland Olbeter), realización de vídeo de Emmanuel Carlier, vestuario de Chu Uroz y dirección musical de Josep Pons, muestra a las claras el intento del colectivo de conseguir la síntesis de las distintas formas de arte para renovar el género operístico (Bonilla Agudo 2006; Brunetti, Pasqualicchio 2015; Bottin 2016).

De hecho, los componentes de la compañía han afirmado que:

con *DQ. Don Quijote en Barcelona* hemos querido dar cuerpo teatral [...] a lo que Cervantes escribió [...], a las tres distintas relaciones que Don Quijote establece con la realidad [...]. Y lo hemos hecho con un género como la ópera porque en él confluyen excepcionalmente todas las artes – la literatura, la música y las artes plásticas – para dotar de toda la fuerza expresiva posible a la creación. (Padrissa 2001, p. 20)

Turina realiza una ópera en tres actos,<sup>8</sup> incluyendo en la partitura fragmentos de internautas que participan en la composición a través de Internet<sup>9</sup> (La Fura dels Baus 2001; Martorell Fiol 2014; Orazi 2017a); dichos fragmentos se han utilizado sucesivamente para producir la versión virtual de la ópera, *Time-line*.<sup>10</sup> De la misma manera, la escenografía supera la concepción tradicional de la puesta en escena operística gracias a su elaboración tecnológica y audiovisual, al estilo furero.

Si en *La Atlántida* (1996), *El martirio de san Sebastián* (1998) y *La condenación de Fausto* (1999) el punto de partida del montaje de la compañía era una obra preexistente, en *DQ. Don Quijote en Barcelona* el núcleo del proyecto es original: de hecho, en esta ocasión, La Fura quiere plasmar

7 Cf. Pinheiro Villar de Queiroz 2001, §§ 3.1, 4.1; Ollé 2004; García Laborda 2001; Turina 2007; Navarro 2007; Vela del Campo 2007; Arregui, Vela del Campo 2007; Encabo Fernández 2010; Sánchez 2012; Molpeceres 2012.

8 Ganadora del Premio SGAE 2000 a la mejor partitura lírica.

9 Aprovechando el proyecto FMOL, F@ust Music Online, software de composición colectiva en tiempo real.

10 La ópera virtual está en red: <http://www.ktonycia.com/dq/es/timeline/timeline.htm>. En ella no hay imágenes humanas, es decir que no aparecen los personajes de la ópera; tampoco hay declamación de texto, canto ni música, sino imágenes virtuales – dinámicas y de vídeos –, fragmentos compuestos por los internautas mediante FMOL, música electrónica y hasta sonidos industriales, acompañados por cuadros de textos con comentarios. Cf. también Ríos Fresno 2012.

una ópera musical y argumentalmente nueva, para ofrecer un espectáculo total. Es esta una concepción novedosa en este sector, si se considera que el proceso usual para la creación operística arranca casi siempre de la partitura, que luego exige un libreto y una puesta en escena. Por lo tanto, el intento de renovación global del género se fundamenta en la elaboración innovadora de música tradicional y electrónica, texto e imagen, decorado clásico y tecnologías audiovisuales y multimedia.

La obra sólo retoma del original la pareja de protagonistas (DQ y Sancho), la figura de Ginés de Pasamonte y el episodio de la cueva de Montesinos. Si la novela parodiaba los libros de caballerías, *DQ. Don Quijote en Barcelona* cuestiona tanto el género lírico a través del intento de renovarlo como la crítica cervantina, esta especie de metaquijotismo, es decir la dimensión que se genera de todo lo escrito sobre Cervantes para explicar a Cervantes,<sup>11</sup> sin embargo quedando fiel al humor y al dramatismo del texto-fuente. La acción reelabora el mito de DQ en clave futurista y transcurre en un mundo donde se ignora qué es un libro; los tres actos se desarrollan en tres espacios distintos y en dos momentos temporales alejados, ofreciendo tres percepciones de la realidad y sus mutaciones, tres ficciones que revitalizan sendas relecturas de temas cervantinos.

Todo arranca cuando DQ entra en la cueva de Montesinos y es extraído de su contexto por una máquina del tiempo (el esqueleto de un zepelín, una macroestructura metálica, una «cárcel de aire y tiempo», símbolo del montaje) que le proyecta en los demás espacios que la ópera presenta (una sala de subastas, un parque de atracciones, un congreso). El primer y segundo acto transcurren en la misma época, en algún momento indefinido situado en un futuro lejano, respectivamente en Ginebra - en una sala virtual de subastas conectada a la máquina del tiempo - y en un parque de atracciones de monstruos que se encuentra en lo alto de un rascacielos de Hong Kong, en el siglo XXXI. El tercer acto, en cambio, presenta el Intercontinental Congreso sobre Don Quijote, que se celebra en Barcelona en 2005, lugar elegido para enmarcar al Hidalgo y sus aventuras, hasta que en el final un huracán arrasa la ciudad. Esta circunstancia produce un peculiar nivel de metanarratividad, del que se origina la reflexión sobre el protagonista, icono de la literatura universal que se adelanta a su época y simboliza valores intemporales, anticipando mecanismos literarios modernos. DQ, desde la perspectiva de La Fura, personifica la imaginación a ultranza, la honradez, el respeto a los débiles y el enfrentamiento con el poder: es un elemento heterodoxo, un monstruo según la perspectiva distorsionada del entorno en que se mueve - reflejo de la sociedad de la época de su autor - y en que seguimos moviéndonos en la actualidad. De hecho, en los tres actos, aparecerá como una rareza - una preciada pieza

11 Reflejada en el Intercontinental Congreso sobre la figura del Hidalgo en el tercer acto.

para coleccionistas –, luego como un monstruo, para metamorfosearse finalmente en mito y objeto de estudio.

El pretexto quijotesco, es decir los elementos heredados del original, se aprovecha para versionar un clásico pero también para sondear las posibilidades de renovar la ópera lírica, con resultados artísticamente logrados, que superan de manera atrevida y eficaz la concepción tradicional de género.

#### 4 Tomás Marco, *El caballero de la triste figura*

*El caballero de la triste figura* es una ópera de cámara compuesta en 2003 por encargo de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones, con libreto y música de Tomás Marco y puesta en escena de Guillermo Heras, estrenada en 2005 en el Teatro Circo de Albacete<sup>12</sup> a conclusión de los actos programados por el Gobierno regional en el año del IV Centenario del *Quijote*. Es esta la quinta ópera de Tomás Marco (Madrid 1942), quien antes había musicado a Bécquer en *Ojos verdes de luna*, a Homero en *El viaje circular*, a Calderón, Platón y Lista en *Segismundo* y a sí mismo en *Selene*, estrenada hace más de treinta años. Fuera de la escena, Marco ha compuesto también sobre textos de autores como Rilke, Grass o Carroll.

La obra adapta de forma estilizada en siete escenas teatrales algunos capítulos del *Quijote*, añadiendo un prólogo y un epílogo inspirados en poemas contenidos en el texto-fuente, que no tienen función narrativa sino poética. Marco, uno de los más destacados compositores contemporáneos, crea un espectáculo musical que alterna la ópera con el teatro, desarrollado en un acto único de una hora y media de duración. El libreto consta de una sucesión de cuadros que remiten a sendas aventuras del famoso caballero andante y para conferirle continuidad dramática a la actuación se aprovecha la figura de la Narración personificada, que juega el papel de hilo del relato: es ella efectivamente quien hilvana las escenas protagonizadas por DQ y Sancho, a modo de compendio de la novela. La selección de los fragmentos vuelve a proponer los momentos álgidos del original: además del Prólogo, las escenas que conforman la adaptación se centran en la vela de armas, la batalla con los molinos de viento y la manada de ovejas y carneros, la cueva de Montesinos, el caballo Clavileño y la broma de los duques, la isla Barataria y El Caballero de la Blanca Luna, narrándose en el Epílogo la muerte de DQ. El texto utiliza exclusivamente pasajes del original, en prosa o verso, y la acción se desarrolla con ritmo

<sup>12</sup> En cartelera el 26-30 de enero de 2016 en los Teatros del Canal de Madrid. La adaptación representa un reto, debido a la inevitable comparación con un precedente ilustre, a pesar de la diversidad de sendas propuestas escénicas: *Don Quijote*, la ópera con música de Cristóbal Halffter y libreto de Andrés Amorós estrenada en 2000 en el Teatro Real.



rápido subrayando el sino del caballero, enfatizado por el epíteto que aparece significativamente en el título.

La obra esencializa el *Quijote* en su mensaje humano y le dota de una música que viene a ser el elemento complementario de la narración, articulada pues en dos niveles distintos, el textual y el musical, consiguiendo un redoblamiento de la narratividad. Además, proyecta los episodios y temas en que se inspira en la actualidad y enfatiza sus componentes caballeresco, humorístico y misterioso, centrándose en el convencimiento de que todo esfuerzo humano siempre acaba con el fracaso, favorecido además por la caducidad y lo efímero, sin embargo manteniendo el equilibrio cervantino entre humor y destino. Quizás el núcleo principal sea la escena más larga de esta transposición operística, que es la central (La cueva de Montesinos), y que corresponde a uno de los pasajes más complejos y polisémicos de la novela.

Guillermo Heras ha realizado una puesta en escena multidisciplinar, minimalista y al mismo tiempo efectista, muy en el espíritu de la novela, pero también de esta recreación, para resaltar sus rasgos literarios y musicales, añadiendo una coreografía en que el elemento coréutico perfecciona las distintas secuencias, cuyo ritmo se acelera a partir de la Escena 6 (La isla de Barataria). De hecho, además de los cantantes, el coro y la música, son también la danza y la coreografía que vuelven el espectáculo muy dinámico y visual, puesto que estas no se han utilizado como componentes ornamentales o accesorios sino conceptuales. Los bailarines en la escena hasta mueven unas maquinarias que remiten a Leonardo da Vinci (por ejemplo, su caballo en el monumento ecuestre para Francesco Sforza), contribuyendo junto con el coro y los cantantes a crear una partitura que hibrida lo musical y lo visual.

La partitura sigue el texto y su carácter para preservar su mensaje: los mayores logros musicales quizás sean la variedad rítmica y algunos efectos tímbricos de la parte instrumental – que juega un papel ambiental y narrativo, en palabras del mismo Tomás Marco – y que en algunos momentos recuerda el *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla<sup>13</sup> o algunos pasajes de *Don Quichotte à Dulcinée* de Maurice Ravel,<sup>14</sup> culminando en el momento musical más inspirado que se encuentra en el Epílogo y coincide con la muerte del protagonista.

La parte vocal concreta un diálogo continuo entre las formas de canto barrocas y modernas, para expresar la idiosincrasia de personajes y situaciones, resultando modulada por el carácter de cada personaje y las peripecias de cada parte del desarrollo argumental de la pieza. Las voces se tratan con el propósito de que el texto se entienda lo mejor posible

13 Ópera lírica compuesta entre 1919 y 1923.

14 Ciclo de canciones para barítono y orquesta, con textos de Paul Morand (1932-1933).

pero, al mismo tiempo, el lenguaje del modelo se adapta a las necesidades del canto, para que la voz no resulte rebajada a simple enunciación más o menos forzada.<sup>15</sup> Además, las ocho cantantes del coro permanecen en escena durante toda la función, enfatizándose también físicamente su virtuosismo. Asimismo, la sección de percusión de la orquesta queda separada del resto de instrumentos, produciendo un peculiar efecto visual y escénico. La orquesta de diez elementos (dos flautas, dos trombones, dos violines, dos violonchelos, dos percusionistas), un sintetizador y el coro plasman, pues, esta recreación de la novela cervantina, cuya propuesta se caracteriza por su arquitectura orquestal camerística y por ofrecer un espectáculo polivalente, que se puede representar tanto en el teatro como en otros espacios escénicos e incluso al aire libre.

## 5 Joglars, *En un lugar de Manhattan*

*En un lugar de Manhattan* (2005) es una obra metateatral libremente inspirada en el *Quijote* (Boadella 2011), cuyos objetivos son la parodia de cierto teatro pseudovanguardista, el diálogo con los clásicos y la prueba de la vigencia de sus temas (Boadella, Micó 2006; Azcue 2006; Gaytán Duque 2007; Gaytán Duque 2009; Orazi 2015a).

La compañía, fundada en 1961, en su larga trayectoria experimenta también la recreación de clásicos de la literatura universal y ya tiene publicada una trilogía cervantina (Boadella 2011; Boadella, Cabanas, Fontserè 2015; Cabanas 2016): *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes* (2004; Orazi 2017b), *En un lugar de Manhattan* (2005; Orazi 2015a) presentada con ocasión de las celebraciones del IV Centenario del *Quijote*, y *El coloquio de los perros*<sup>16</sup> (2013; Orazi 2017c). Entre los rasgos peculiares de su dramaturgia destacan la parodia, la sátira, el humor, el compromiso, la transgresión y la investigación escénica (Sánchez Arnosi 2006; Santos de Oliveira 2010; Sánchez Arnosi 2011; Orazi 2013, pp. 54-57; Lezáun Echalar 2015), todo sintetizado también en estas reescrituras.

Tanto en el texto-fuente como en su relectura, los tiempos pasados se contraponen a los presentes y la estética de la época al extinguirse produce resultados enfáticos (los libros de caballerías y cierto pseudoteatro vanguardista); ambas obras denuncian tal situación aprovechando la subversión paródica. Además, si en el *Quijote* se ridiculizan los libros de caballerías, en la pieza de Joglars se parodia cierta dramaturgia actual: tanto

15 Logro conseguido ya precedentemente con *Ojos verdes de luna* o *El viaje circular*.

16 En ocasión del estreno, Albert Boadella le ha pasado el testigo a Ramon Fontserè, después de más de medio siglo de dirección del grupo.

unos como la otra son criticados por sus excesos y por suscitar, por un lado, el fenómeno de los 'lectores enloquecidos' que se creen caballeros y, por otro, la aparición de 'dramaturgos enloquecidos' que se creen artistas. En ambos textos, al principio el protagonista sufre una locura transfiguradora, mientras luego son los demás quienes le engañan y la locura pasa a ser algo organizado y heterónimo (Ruffinatto 2002, pp. 57-61; Miguez Macho 2008). Los episodios adaptados o evocados reafirman la actitud visionaria de DQ y su enfrentamiento con antagonistas imaginarios: los molinos de viento, la manada de carneros y ovejas, el escudero vizcaíno, el Bachiller Sansón Carrasco, los galeotes, el Caballero del Bosque (luego, Caballero de los Espejos), el Caballero de la Blanca Luna, etc.

La dramatización de *Joglars* también se basa en un mecanismo meta-literario complejo, caracterizado por una intertextualidad articulada en niveles diferentes: a partir del texto de Cervantes (obra extratextual real) el grupo crea una pieza en que se monta otra pieza (obra infratextual real 1) basada en el guión de una estafalaria directora vanguardista (obra infratextual real 2); durante los ensayos el texto-fuente aparece en escena, tanto de forma material (el ejemplar manejado y leído) como inmaterial (las citas textuales). El entramado referencial de la pieza lo conforman las frecuentes citas (casi) exactas del *Quijote*, que vinculan la adaptación al original.

La parodia se intensifica cuando sale a escena la pareja Don Alonso-Sancho, dos fontaneros contrafiguras actualizadas del caballero y su escudero, ajenas al reparto de la pieza que se está ensayando. El viejo fontanero proyecta sobre su ayudante Jordi, a quien llama Sancho, la imagen del escudero cervantino y él mismo se presenta como Don Alonso, reflejo de Alonso Quijano.

La intertextualidad se enriquece gracias a la presencia física de las dos figuras recreadas, que irrumpen en la dimensión ficticia de la propuesta dramática de la directora. La metateatralidad y la aparición imprevista de los dos protagonistas enfatizan el mecanismo metaliterario, puesto que en la pieza alternan la ficción escénica de los ensayos (metarrealidad interna) y la proyección de los dos personajes cervantinos (metarrealidad externa).

El hondo conocimiento de la fuente por parte del fontanero y su actuación al creerse DQ subrayan la relación entre el original y su adaptación, la relevancia intemporal del modelo y el riesgo de desvirtuarlo al versionarlo a lo moderno, como hace la directora.

Los dos ejes temáticos de la pieza se concretan, pues, por un lado en la censura de cierta pseudodramaturgia experimental y de sus resultados desastrosos a la hora de revitalizar los personajes y el mensaje cervantinos; por otro lado en la contraposición entre la grotesca oquedad de todo ello y la eficaz naturalidad de la pareja de protagonistas, prueba de la vigencia del idealismo, el visionarismo, el humor y la fuerza revolucionaria del modelo (Martín Morán 2008, pp. 177-189).

El mecanismo metaliterario se enriquece cuando Don Alonso alude a su creador: la directora tuerce la trama del original y por eso es asimilada a Avellaneda y, si en la fuente el autor que lo arregla todo es Cervantes, en la pieza de Joglars es el propio Boadella.

Finalmente, el ayudante Sancho/Jordi descubre la verdadera identidad de Don Alonso: es Justino Peláez, fontanero, a quien la lectura obsesiva del *Quijote* le ha carcomido el cerebro. Si Alonso Quijano enloquece por leer libros de caballerías y se transforma en DQ (caballero andante), a su vez Justino Peláez se vuelve loco por leer el *Quijote*, asumiendo la identidad ficticia de Don Alonso (fontanero andante y reminiscencia del protagonista de la novela) y atribuyendo otra identidad ficcional a su ayudante Jordi, a quien llama Sancho (reminiscencia del escudero cervantino): el *alter ego* de DQ irrumpe en la dimensión metateatral de los ensayos, remedando los actos de su modelo y acusando a la directora por actuar como autor apócrifo, siendo consciente de seguir un guión establecido (el texto-fuente).

Ambos protagonistas reproducen las empresas de sus héroes, proyectándolos sobre su metarrealidad ficticia: la de Alonso Quijano es el *Quijote* y la de Justino Peláez es *En un lugar de Manhattan*. Como Alonso Quijano, también Don Justino recupera la lucidez en punto de muerte (Boadella 2011, p. 328; Schmidt 2000; Layna Ranz 2010; Schmidt 2010): los dos textos coinciden exactamente en este punto, puesto que en la pieza se recita y hasta se lee el texto cervantino aprovechando el ejemplar de la novela que aparece en escena.

Así, de la (meta)ficción - el *Quijote* - se pasa a la (meta)realidad - los ensayos metateatrales de la pieza pero también cada función del espectáculo de Joglars -, engendrándose un complejo juego de perspectivas, donde los mismos conceptos de ficticio y real se vuelven cada vez más cambiantes.

El multiperspectivismo metaliterario se reafirma, pues, como elemento central: DQ y Don Alonso son dos monomaníacos - afectados por una locura transfiguradora - que se engañan a sí mismos y que sufren luego una forma de locura heterónoma organizada cuando son los demás quienes les engañan. Así, se activa el desarrollo textual y la relación entre realidad y ficción se vuelve más sutil, produciéndose un exasperado juego literario: ambos protagonistas adquieren consciencia metanarrativa y de personajes cómicos pasan a ser tragicómicos y luego trágicos (Ruffinatto 2002, pp. 81-82).

Hay aquí toda una síntesis del modelo, matizada por la técnica y el lenguaje dramáticos de la compañía: humor, comicidad y parodia, denuncia de la crisis del individuo y de la sociedad reflejada en la actuación del protagonista en su contexto ficcional, consiguiente y revolucionaria deformación (meta)literaria de la realidad, atrevido perspectivismo multidimensional y creación de un personaje consciente de su complejo papel metaliterario (el *Quijote* de Cervantes en los ensayos de la propuesta dramática de la directora en la pieza de Joglars) cuya estrecha relación

con la fuente y su época demuestra su vigencia intemporal gracias a la sorprendente y contundente capacidad creadora del grupo.

## 6 Comediantes, *Elogio de la locura*

El *Elogio de la locura*, estrenado en el 28º Festival de Teatro Clásico de Almagro en 2005, con motivo del IV Centenario de la publicación del *Quijote*, es un macroespectáculo<sup>17</sup> que presenta una cabalgata formada por diez cuadros alegóricos con acciones y banda sonora a la manera de entremeses itinerantes, casi veinte micromontajes y un pasacalle con máscaras, gigantes y elementos de gran tamaño, todo inspirado en la novela cervantina. En él participan más de cien músicos y actores que invitan a los espectadores a tomar parte activa en el desarrollo y desenlace de la acción. La pieza reafirma la estrecha relación del grupo, fundado en 1971, con el teatro de calle, las tradiciones populares, la militancia.<sup>18</sup> Sus componentes – actores, músicos y artistas – consiguen revitalizar la fiesta popular a través de una relectura innovadora y comprometida y sintetizan la reflexión experimental sobre la tradición renovada aprovechando efectos técnicos modernos y de fuerte impacto espectacular (Saumell, Delgado 1998; Monleón 2001; Saumell 2001; Delgado 2003, pp. 270-271; Ciurans Peralta 2005; Saumell 2006, pp. 32-35; Marchisio 2007; Orazi 2013, pp. 57-64).<sup>19</sup> Estos se aplican también a una de las líneas peculiares de su dramaturgia, es decir el diálogo con los clásicos, desarrollado con una estética y un lenguaje propios, para asumir su herencia y mensaje revitalizando núcleos temáticos que afectan al individuo de toda época y todo lugar (Orazi 2015b). En esta línea de investigación encajan también sus adaptaciones de obras cervantinas: *Las maravillas de Cervantes* (2000), relectura de cinco entremeses,<sup>20</sup>

17 Como, por ejemplo, *Mil·lènim. 100 pel 2000*, de 1999, montado en la fachada de La Pedrera de Barcelona durante los cien días que precedieron la noche vieja de ese año, inspirado en las técnicas contemporáneas del teatro vertical, es decir la mezcla de danza acrobática, *nouveau cirque* y *free climbing*, cuyos montajes aprovechan precisamente superficies y espacios verticales tanto arquitectónicos (fachadas, torres, paredes, etc.) como naturales (árboles, canteras, acantilados, etc.); o también *L'arbre de la memòria* de 2004, una macroestructura de once metros montada al aire libre y capaz de atraer miles de espectadores.

18 Esto resulta evidente ya en la primera producción del grupo, *Non plus plis* de 1972, que anticipa algunos rasgos esenciales de su estética: la revitalización y dramatización de los ciclos festivos y naturales, la transgresión del espacio escénico convencional, el empleo constante y expresivo de la música, todo ello adaptado a las exigencias de transmisión de un mensaje cuya connotación comprometida es bien evidente.

19 El grupo solo ha publicado o grabado (en CD o DVD) algunas de sus obras y producciones.

20 *La cueva de Salamanca, La elección de los alcaldes de Daganzo, El viejo celoso, El retablo de las maravillas, Los habladores.*

y el *Elogio de la locura* (2005), inspirado en el *Quijote*.

El *Elogio de la locura* es un homenaje al protagonista de la novela, a su vitalidad e imaginación desbocada, a sus sueños liberatorios. Sin embargo, la obra ensalza también su lúcida locura como fuente de vitalidad, fantasía y utopía, y DQ es presentado como el símbolo del individuo que no cede frente a las adversidades. Es esta una producción llena de color, música y elementos de grandes dimensiones, en que pueden participar hasta miles de personas; un espectáculo itinerante inspirado en los rasgos más populares del texto-fuente, una recreación fantástica del universo quijotesco que convierte el espacio urbano en un gran escenario. La pieza se abre con la presentación de los personajes y las escenografías semovientes que componen el retablo inicial, y el Hidalgo manchego aparece en escena rodeado por enormes pantallas, cuyo empleo reafirma el uso experimental por parte del colectivo de las tecnologías audiovisuales y multimedia. Sigue una segunda parte itinerante, donde van apareciendo los distintos personajes de la novela. Finalmente, la tercera parte remeda el torneo entre DQ y las figuras quiméricas creadas por su mente enajenada.

La obra concreta un sugerente pasacalle vanguardista acompañado por percusiones, con citas de la novela reelaboradas aprovechando máscaras, gigantes, globos, dragones y zancudos, para evocar el visionarismo de DQ.

La compañía vuelve a recuperar el espacio urbano como escenario para esta propuesta y el montaje acaba implicando a todo el público, ofreciendo un homenaje a un icono literario universal, que es al mismo tiempo muestra de una honda humanidad por concebir la vida como una aventura y una lucha incesante contra las adversidades. La adaptación, pues, reafirma las peculiaridades dramáticas más reconocibles de Comediants: la estrecha relación con el teatro de calle y la tradición popular y su hibridación con las tendencias vanguardistas más atrevidas; el compromiso expresado a través de una dramaturgia arraigada en la dimensión socio-política contemporánea; el experimentalismo alrededor de la reflexión sobre el espacio escénico; el empleo de la luminotécnica, las nuevas tecnologías, los recursos audiovisuales y multimedia; la voluntad de dirigirse a un público variado, aun al más joven, para acercarlo a la escena actual. A todo ello hay que añadir la fecunda relación del grupo con los clásicos, un hondo contacto plasmado de forma cada vez renovada, expresado a nivel multidisciplinar produciendo piezas de teatro de texto pero también espectáculos performativos y musicales que transfunden en las nuevas producciones su potencial creador. En este caso, tal intento se logra potenciando el legado y la vigencia de la obra maestra cervantina, recreada y actualizada, operación que Comediants cumplen de manera acabada gracias a su estilo inconfundible.

## 7 Ron Lalá, *En un lugar del Quijote*

Ron Lalá es una compañía de creación colectiva de teatro de humor con música en directo que nace en Madrid en 1996.<sup>21</sup> Al principio, actúa en los cafés concierto de la capital y estrena su primera producción en 2002. Su peculiar dramaturgia consiste en una combinación de música y textos originales trabajados con un lenguaje crítico-humorístico (Orazi 2016, pp. 34-38). Sin embargo, el colectivo se dedica también a la recreación de clásicos: *Siglo de oro, siglo de ahora (folia)* (2012; Orazi 2015c), *En un lugar del Quijote* (2013), *Ojos de agua* (2014, inspirada en *La Celestina* de Rojas) y *Cervantina* (2016, basada en textos de Cervantes).<sup>22</sup>

*En un lugar del Quijote* (Rodríguez Alonso 2016) inaugura la colaboración con la Compañía Nacional de Teatro Clásico y significa un salto importante en la trayectoria del grupo, que dramatiza un texto narrativo adaptándolo para la escena. La obra sintetiza la esencia del original: su intento es ofrecer la visión contemporánea de uno de los grandes iconos de la literatura universal, enmarcado en una época que guarda parecidos inquietantes con la crisis de principios del siglo XXI. El lenguaje también ha recibido un tratamiento especial y el texto combina la prosa y el verso cervantinos, que se convierten a menudo en canción. Se trata de la reescritura moderna de un mito intemporal con música en directo, que evoca un espacio donde se suceden a ritmo vertiginoso los momentos más entretenidos de la novela, los diálogos más ingeniosos, las reflexiones más hondas y una serie de canciones hilarantes. En la selección de los episodios llevados a escena los actores multiplican sus papeles cantando y bailando: los libros son metáfora del espacio ficcional y se amontonan por todas partes; DQ y Sancho llegan a la escena por el patio de butacas y los actores salen a leer el principio de la novela; el mismo Cervantes aparece en el reparto y juega el doble papel de personaje de la pieza y autor de la novela, que explica, detiene o acelera la acción, realiza saltos de tiempo y espacio, concretando un logrado juego metaliterario, reflejo del original; Dulcinea es un nombre, un fantasía de DQ, recreada de forma musical; el ovillejo que canta el cabrero corresponde a la canción de Cardenio, con arreglo original y una nueva estrofa más, cantada por el propio Cervantes; los diez años que median entre las dos partes de la novela se evocan con un *intermezzo* musical.

El estilo escénico es sencillo y sugerente: hay libros por todas partes y manuscritos desechados esparcidos por el suelo, y es con estos pocos elementos que se estructuran las diferentes ambientaciones, gracias también

21 Integrada por Álvaro Tato, Daniel Rovalher, Íñigo Echevarría, Juan Cañas, Miguel Magdalena - actores - y Yayo Cáceres - director.

22 Teatro de la Comedia de Madrid, del 14 de enero al 6 de febrero de 2016.

al diseño de luces y a la luminotécnica. De hecho, los colores y el dinamismo, o incluso la ruptura violenta de la luz, se aprovechan para simbolizar la lucha entre visionarismo y realidad.

Aun en esta producción la música en directo se reafirma como elemento básico de la dramaturgia de Ron Lalá: frente al tratamiento filológico de la lengua del *Quijote*, el grupo realiza una instrumentación basada en timbres y texturas modernas (sintetizadores, *pads* electrónicos de percusión, grabación y reproducción de sonidos en directo). Tampoco faltan los instrumentos tradicionales y acústicos: guitarras españolas, percusiones menores, pero también la *kalimba* africana o la vasija asiática. Hasta los ruidos accidentales se producen en vivo: utilizando las fórmulas del antiguo radio teatro, los actores manejan un sinfín de recursos para producir los efectos acústicos, como cadenas que chocan contra el suelo cuando DQ es derribado, regaderas de agua que imitan la lluvia, papel de burbuja que remeda el crepitar del fuego. Es con estas variedades sonoras que se plasma el ambiente donde transcurren las aventuras de los dos protagonistas.

Incluso el vestuario juega un papel clave en la pieza, evocando pergaminos, libros, manchas de tinta, letras, plumas, tinteros, por su color, textura y forma: cada traje es una base que se va transformando y esto les permite a tres de los cinco actores interpretar a quince personajes diferentes, con cambios que se suceden a ritmo acelerado casi siempre a la vista del público. En fin, la escenografía se convierte en vestuario y este cambia con la luz, el juego escénico, actoral y musical, testimoniando una creatividad cambiante y camaleónica.

La obra cierra con una canción final, donde los actores pasan de la ficción a la realidad, indicando las partes de la novela excluidas de su poema teatral, que concreta un sugerente juego formal, escénico, textual y musical entre tradición y modernidad trabajado con humor, al estilo ronlallero.

## 8 A modo de conclusión

El análisis de las adaptaciones del *Quijote* examinadas permite detectar algunos elementos útiles para desarrollar la reflexión crítica sobre las técnicas y las finalidades de reescritura de los clásicos para la escena contemporánea. Entre los rasgos estructurales compartidos por estas recreaciones, los más relevantes son el mantenimiento de la metanarratividad, reelaborada y enfatizada por un desdoblamiento experimental, logrado a través de la metateatralidad (*En un lugar de Manhattan*), la hibridación con otros subgéneros teatrales, como el teatro de títeres (*Aventuras de Don Quijote*), o sintetizando componentes de naturaleza y procedencia diferentes, como la música (*En un lugar del Quijote*), las artes plásticas, la tradición y la fiesta popular, algunas características de la *Commedia dell'Arte* (la máscara, etc.), la tecnología audiovisual y multimedia y otras



formas de espectáculo – como el teatro de calle, urbano, etc. – (*Elogio de la locura*); hasta llegar a las adaptaciones transmediales, que testimonian el desplazamiento de las nuevas versiones hacia la danza y el ballet, la ópera de cámara (*El caballero de la triste figura*) y la ópera lírica (*DQ. Don Quijote en Barcelona*).

Entre los aspectos temáticos retomados por ser intemporales y todavía eficaces a la hora de estimular la reflexión e impactar sobre el público de hoy, los que se revelan más funcionales para implicar al espectador y concretar el papel social del teatro son el choque entre pasado y presente (decaimiento de los ideales, materialismo, crisis de los valores); la extinción de los cánones estéticos sustituidos por huecas modas literarias, que producen vacuos resultados hipertróficos; la subversión crítica de dichas modas, expresada a través de la parodia y el humor para favorecer un nuevo desarrollo creativo y superar la crisis; la confusión entre realidad y punto de vista y la consiguiente superposición de datos objetivos y subjetivos, origen de la crisis individual y epocal; el enfoque cómico del visionarismo idealista y la locura de DQ, quien pierde progresivamente su connotación humorística para volverse un personaje más complejo, debido a la decepción causada por el cortocircuito entre lo real y lo imaginario; la locura transfiguradora del protagonista y la adquisición por su parte de una conciencia metanarrativa.

Estas obras, cada una a su manera y en grado diferente, comparten el legado del modelo y testimonian la voluntad de conectar las nuevas formas de investigación y experimentación alrededor de la creación artística con el mensaje de este clásico universal, cuya vigencia imperecedera estimula a los creadores contemporáneos, alimentando un diálogo proficuo e inagotable, cual si se tratara de un arquetipo que periódicamente vuelve a asomarse a la consciencia colectiva.

## Bibliografía

- Allegri, Luigi (1978). *Per una storia del teatro come spettacolo: Il teatro di burattini e marionette*. Parma: Centro Studi e Archivio della Comunicazione.
- Allegri, Luigi (2003). «Don Cristóbal nel teatro di burattini di Federico García Lorca». En: Beltrán Llavador, Rafael et al. (eds.), *Homenaje a Luis Quirante*. Valencia: Universidad de Valencia, vol. 1, pp. 25-36.
- Arregui, Juan P.; Vela del Campo, Juan Ángel (coords.) (2007). *La ópera trascendiendo sus propios límites*. Valladolid: Angelma.
- Azcue, Verónica (2006). «Pero... ¿Dónde está la obra? *En un lugar de Manhattan* y el concepto de teatro de Cervantes». Conferencia leída en el *XVI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías* (Madrid, 2006).

- Boadella, Albert (2011). *El retablo de las maravillas, En un lugar de Manhattan*. Ed. por Sánchez Arnosi, Milagros. Madrid: Cátedra.
- Boadella, Albert; Micó, Josep Maria (2006). «*El Quixot i Boadella, de la Manxa a Manhattan. Una conversa entre Albert Boadella i Josep Maria Micó*». *Documents de Dansa i Teatre*, 8 (8), pp. 21-31.
- Boadella, Albert; Cabanas, Martina; Fontserè, Ramon (2015). *El coloquio de los perros*. Adaptación de la novela ejemplar cervantina. Ed. por Sánchez Arnosi, Milagros. Madrid: Pigmalión.
- Bonilla Agudo, María (2006). «Teatro y ópera en el siglo XXI: modernización e innovación de la puesta en escena». En: Romera Castillo, José (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 353-362.
- Bottin, Beatrice (2016). «La Fura dels Baus: hacia la democratización de la ópera». En: Romera Castillo, José et al. (eds.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, pp. 419-429.
- Brunetti, Simona; Pasqualicchio, Nicola (a cura di) (2014). *Teatri di figura. La poesia di burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione*. Bari: Edizioni di Pagina.
- Brunetti, Simona; Pasqualicchio, Nicola (a cura di) (2015). *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*. Bari: Edizioni di Pagina.
- Cabanas, Martina (2016). «Cervantes por Joglars. La trilogía cervantina». *eHumanista/IVITRA*, 9, pp. 191-209.
- Ciurans Peralta, Enric (2005). «Teatralització d'elements rituals. Els Joglars, Els Comediants, La Fura dels Baus». En: *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelona: Institut del Teatre, pp. 329-353.
- Delgado, María M. (2003). *'Other' Spanish Theatres*. Manchester: Manchester University Press.
- Frías, María José (1997). *Introducción a la historia de los títeres en Madrid*. Madrid: UNIMA.
- García Laborda, José María (2001). «Función y disfunción del texto en la música del siglo XX». En: Lolo, Begoña (ed.), *Campos interdisciplinarios de la musicología*. vol. 2. Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 1201-1224.
- Encabo Fernández, Enrique (2010). «*Otras justas hay en Barcelona... La voz de los autores, la crítica y el público ante el estreno de D.Q.*». En: Lolo, Begoña (ed.), *Visiones en la música del siglo XX*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 311-320.
- Gaytán Duque, Julia (2007). «*En un lugar de Manhattan: visiones contemporáneas de la metateatralidad cervantina*». Conferencia leída en el Centro de estudios cervantinos de México (Ciudad de México 2006).
- Gaytán Duque, Julia (2009). «Dientes por diamantes. Realidades y meta-teatro en *En un lugar de Manhattan* de Albert Boadella y Els Joglars».

- En: *Lo real imaginado, soñado, creado: Realidad y literatura en las letras hispánicas*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 157-163.
- Gómez Torres, Ana (1994). «La carnavalización en el teatro: los títeres y la ruptura del canon dramático». *Analecta Malacitana*, 17 (2), pp. 313-322.
- Huerta Calvo, Javier; Peral Vega, Emilio; Urzaiz, Héctor (2005). *Teatro español de la A a la Z*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Kunicka, Elzbieta (2009). «La recuperación del guiñol en la dramaturgia moderna española: Valle-Inclán y García Lorca». *Theatralia. Revista de poética del teatro*, 11, pp. 185-195.
- La Fura dels Baus (2001). «Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología. Teatro digital». En: *Las fronteras del teatro: Tercer milenio*. Monografía de *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 17, pp. 29-47.
- Lezáun Echalar, Gemma (2015). *La obra dramática de Albert Boadella en Joglars: Análisis sociopolítico y evolución estética* [tesis de doctorado]. Murcia: Universidad de Murcia.
- Layna Ranz, Francisco (2010). «Todo es morir y acabóse la obra. Las muertes de don Quijote». *Cervantes*, 30 (2), pp. 57-82.
- Marchisio, Silvana (2007). *Els Comediants 1971-1981: Pupazzi giganti, ricerca, festa popolare*. Torino: Edizioni Seb27.
- Martín Morán, José Manuel (2008). *Autoridad, palabra y lectura en el «Quijote»*. Vercelli: Edizioni Mercurio.
- Martorell Fiol, Martí (2004). «La incursión en el mundo digital de la Fura dels Baus». En: Romera Castillo, José (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor, pp. 387-397.
- Menarini, Piero (1989a). «Federico y los títeres: cronología y dos documentos». *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 3 (5), pp. 103-128.
- Menarini, Piero (1989b). «Gli anni dei burattini». In: Laura Dolfi (a cura di), *L'imposibile/possibile di Federico García Lorca*. Salerno: ESI, pp. 139-154.
- Miguez Macho, Carlos (2008). «La construcción de un personaje: de Alonso Quijano a don Quijote». *Anales Cervantinos*, 40, pp. 107-118.
- Molpeceres, Sara (2012). *Del texto a la ópera virtual: Don Quijote mutante de La Fura dels Baus*. En: Alemany Ferrer, Rafael; Chico Rico, Francisco (eds.), *Ciberliteratura i comparatisme / Ciberliteratura y comparatismo*. Alicante: Universidad de Alicante, SELGYC, pp. 201-213.
- Monleón, José (2001). «Teatro contemporáneo: la sociedad y los especialistas». En: *Las fronteras del teatro: Tercer milenio*. Málaga: Universidad de Málaga. Monografía de *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 17, pp. 3-28.
- Navarro, Justo (2007). «D.Q. Don Quijote en Barcelona». En: Lolo, Begoña (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música: Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 709-714.
- Ollé, Àlex (coord.) (2004). *La Fura dels Baus 1979-2004*. Barcelona: Electa.

- Orazi, Veronica (2013). «Verso la *performance*: esperienze teatrali contemporanee in Spagna». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 16, pp. 51-73.
- Orazi, Veronica (2015a). «Reescrituras cervantinas en el teatro español contemporáneo: Els Joglars y el *Quijote*». *Cuadernos AISPI*, 5, pp. 47-64.
- Orazi, Veronica (2015b). «Comediants y los clásicos». *eHumanista/IVITRA*, 7, pp. 272-285.
- Orazi, Veronica (2015c). «*Siglo de oro, siglo de ahora (folia)*. Ron Lalá actualiza la ‘fiesta barroca de piezas breves’». En: Estévez, Francisco et al. (eds.), *Hora fecunda*. Torino: Trauben, pp. 251-263.
- Orazi, Veronica (2016). «Música y nuevas tecnologías en el teatro español del siglo XXI». *Cuadernos AISPI*, 7, pp. 29-46.
- Orazi, Veronica (2017a). «Faust secondo La Fura dels Baus: teatro, opera, cinema», *Zeitschrift für Katalanistik*, 30, im Druck.
- Orazi, Veronica (2017b). «*El retablo de las maravillas*: de Cervantes a Boadella», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 13, en prensa.
- Orazi, Veronica (2017c). «*El coloquio de los perros*: dalla *novela ejemplar* di Cervantes alla drammatizzazione di Joglars». In: Marengo, Franco; Ruffinatto, Aldo (a cura di), *Shakespeare e Cervantes immortali*. Bologna: Il Mulino (c.s.).
- Padrissa, Carlus (2001). *La invención de DQ*. En: *DQ. Don Quijote en Barcelona* [DVD]. Barcelona: Fundación Gran Teatre del Liceu.
- Peral Vega, Emilio Javier (2004). «El teatro breve de Jacinto Benavente». *Cuadernos de investigación de la literatura hispánica*, 29, pp. 17-38.
- Pinheiro Villar de Queiroz, Fernando Antonio (2001). *Artistic interdisciplinarity and La Fura dels Baus: 1979-1989* [tesis de doctorado]. London: Queen Mary University of London.
- Raposo, Valentina (2004). *Más allá del teatro de títeres* [tesis de doctorado]. Barcelona: Universidad Autónoma, Institut del Teatre.
- Ríos Fresno, Rebeca (2012). «Apuntes sobre la ‘música visual’ de la ópera *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)*». En: Viñuela, Eduardo; Fraile, Teresa (eds.), *La música en el lenguaje audiovisual: Aproximaciones multidisciplinarias a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores, pp. 245-257.
- Rodríguez Alonso, Mariángeles (2016). «La música en la poética escénica de Ron Lalá. *En un lugar del Quijote*». En: Romera Castillo, José et al. (eds.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, pp. 318-327.
- Ruffinatto, Aldo (2002). *Cervantes*. Roma: Carocci.
- Sánchez Arnosi, Milagros (2006). «Introducción». En: Boadella, Albert. *Ubú President, La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla, Daaalí*. Madrid: Cátedra, pp. 13-74.

- Sánchez Arnosi, Milagros (2011). «Introducción». En: Boadella, Albert, *El retablo de las maravillas, En un lugar de Manhattan*. Madrid: Cátedra, pp. 11-96.
- Sánchez, Estrella (2012). *La recepción de D.Q. en Barcelona: Problemas en torno a la innovación de la ópera* [tesina de doctorado]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Santos de Oliveira, Rogério (2010). *El proceso creativo teatral. Conceptualización y análisis a través de su aplicación a la obra de Albert Boadella y Els Joglars*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Saumell, Mercè (2001). *Teatre contemporani de dramaturgia visual a Catalunya (1960-1992): Aportacions formals. Connexions amb el panorama internacional: Els Joglars, Els Comediants i La Fura dels Baus*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Saumell, Mercè (2006). *El teatre contemporani*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Saumell, Mercè; Delgado, María M. (1998). «Performance Groups in Contemporary Spanish Theatre». *Contemporary Theatre Review*, 7 (4), pp. 1-30.
- Schmidt, Rachel (2000). «The Performance and Hermeneutics of Death in the Last Chapter of *Don Quijote*». *Cervantes*, 20 (2), pp. 101-126.
- Schmidt, Rachel (2010). «La praxis y la parodia del discurso del *ars moriendi* en el *Quijote* del 1615». *Anales Cervantinos*, 42, pp. 117-130.
- Segre, Cesare (1991). «Introduzione». In: Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Chisciotte della Mancia*. Milano: Mondadori, pp. V-LXVIII.
- Spitzer, Leo (1968). «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*». En: *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, pp. 136-154.
- Turina, José Luis (2007). «D.Q. Don Quijote en Barcelona». En: Lolo, Begoña (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 699-708.
- Vela del Campo, Juan Ángel (2007). «El Quijote desde otro ámbitos». En: Lolo, Begoña (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 717-736.

