



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli Studi di Padova**  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Lingue e Letterature Europee e Americane  
Classe LM-37

Tesi di Laurea

*Teatros ejemplares:  
una propuesta didáctica para  
una mirada contemporánea a Cervantes*

Relatore  
Prof. Giovanni Cara

Laureanda  
Anna Benico  
n° matr. 2017305 / LMLLA

Anno Accademico 2022 / 2023



*Un ringraziamento speciale a Giovanni Cara, i cui punti  
di vista aprono frontiere vertiginose.*

*E a Paola Ambrosi, ponte unico e fondamentale tra  
l'Italia e il teatro spagnolo contemporaneo.*

*E anche a Marta Castellani, e agli studenti della IV CLI  
del Copernico, che hanno reso vivo questo studio.*

*Questo lavoro lo dedico al teatro, che ha reso il mio  
lavoro indefinibilmente, faticosamente meraviglioso.*

*Non avrei mai immaginato questa piccola grande impresa  
senza Gianluca, che mi libera da sempre all'ispirazione  
(con un altissimo grado di pazienza).*

*Infine, Adele e Viola, è dedicato a voi: avete dato la  
sferzata più grande alla mia vita. Vi auguro un mondo che  
vi permetta di aprire instancabilmente i vostri orizzonti.*





# Índice

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1. CERVANTES Y SUS <i>NOVELAS</i> TEATRALES	11
1.1 Las <i>Novelas ejemplares</i> : precisamente ‘novelas’ y justamente ‘ejemplares’	11
1.2 Cervantes y el teatro	15
1.3 El teatro de Cervantes: ¿una teatralidad ‘ejemplar’?	18
CAPÍTULO 2. <i>TEATROS EJEMPLARES</i> : CELEBRACIÓN Y CONTEMPORANEIDAD	27
2.1 Origen y composición del proyecto	27
2.2 <i>Teatros ejemplares</i> tras una historia de adaptaciones	34
2.3 El cuarto centenario como taller de otras ‘escenas ejemplares’	40
2.4 Los autores y las versiones contemporáneas de <i>Teatros ejemplares</i>	43
CAPÍTULO 3. ANIMALES EJEMPLARES DE CERVANTES A MAYORGA	71
3.1 Juan Mayorga y su teatro político	71
3.2 La adaptación como traducción	75
3.3 <i>Palabra de perro</i>	77
3.4 El acto mnemónico como acto teatral	83
3.5 Animales ejemplares	86
CAPÍTULO 4. UN TALLER DE TEATRO EJEMPLAR CON ALUMNOS ITALIANOS	91
4.1 Premisas personales y de glotodidáctica teatral	91
4.2 Por qué <i>Palabra de perro</i>	96
4.3 Introducción al taller	98
4.4 El taller	100
4.5 Conclusiones	115

ANEXOS	119
BIBLIOGRAFÍA	125
RIASSUNTO	137

## Introducción

La relación de Cervantes con el teatro puede resumirse como en un amor unilateral y no correspondido, es decir, un amor condenado al fracaso. Después de intentar infructuosamente abrirse camino en el panorama teatral dominado por Lope de Vega, en el *Viaje del Parnaso* declara su definitiva separación:

Adiós, teatros públicos, honrados  
por la ignorancia, que ensalzada veo  
en cien mil disparates recitados.  
(Cervantes 2001)

A pesar de esta relación tumultuosa, la crítica reciente ha demostrado como Cervantes transmitió de forma inconsciente el teatro dentro de su narrativa, construyendo una auténtica representación escénica en la relación que establece con sus lectores. En las *Novelas ejemplares* la presencia de una teatralidad inherente configura un lenguaje que se asemeja a un escenario abierto a la interpretación, en una continua tensión entre literatura y vida.

En 2016, con motivo del IV centenario de la muerte de Cervantes y con el objetivo de rendir homenaje a la teatralidad de las *Novelas ejemplares*, la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) lanzó el sitio web *Teatros ejemplares*, una plataforma en línea gratuita que publica diecinueve dramaturgias originales de diecinueve dramaturgos hispánicos a partir de la colección de Cervantes. Este proyecto panhispánico tiene una visión original: ser un puente entre el presente y el pasado en un desplazamiento ida y vuelta entre las dos orillas del Atlántico, donde los dramaturgos manejan el material cervantino cada uno desde su auténtica perspectiva actual. El objetivo es tanto literario como divulgativo, ya que busca difundir la obra de Cervantes en todo el mundo, proporcionando el texto original junto con las visiones teatrales que se entrelazan con nuestro presente. También es un intento de lograr una deseada, aunque póstuma, reconciliación del autor con los escenarios.

Este proyecto tiene un potencial único, ya que pone a disposición del público una cantidad asombrosa de material teatral de alta calidad literaria. Por lo tanto, a partir de *Teatros ejemplares*, el objetivo de este trabajo es proponer un taller teatral intensivo a jóvenes estudiantes italianos de español como lengua extranjera (ELE), con el fin de profundizar el conocimiento de la novela *El coloquio de los perros* a través de la mirada

del dramaturgo Juan Mayorga, quien incluye su pieza *Palabra de perro* en *Teatros ejemplares*. La pregunta clave planteada en esta investigación es si es posible utilizar una dramaturgia contemporánea en un taller teatral para transmitir los clásicos de manera divertida y original.

La primera parte del estudio pues quiere investigar el papel del teatro dentro de las *Novelas ejemplares* para ofrecer un marco introductorio al proyecto *Teatros ejemplares*: el impacto del saber teatral de Cervantes y de la oralidad propia del Siglo de Oro en la construcción de la colección se reflejan en el potencial escénico de dicho texto narrativo.

El segundo capítulo se centra en el proyecto en sí mismo, describiendo su origen, sus conexiones con el cómic homónimo y sus objetivos. Además, se proporcionará una investigación histórica sobre las adaptaciones teatrales de las *Novelas ejemplares*, desde el Siglo de Oro hasta las celebraciones del cuarto centenario. Por último, se analizarán las diecinueve piezas del proyecto, junto con las biografías de sus autores, demostrando como cada uno ha dibujado su propia visión de las *Novelas*, aportando su perspectiva contemporánea. Debido a limitaciones prácticas, este documento no puede ofrecer una revisión exhaustiva de las representaciones de las adaptaciones cervantinas.

Para el propósito del taller, el tercer capítulo se centra en una de estas piezas en particular y en su autor, presumiblemente el autor español contemporáneo más destacado del panorama dramático hispánico actual: Juan Mayorga. Su obra *Palabra de perro* se concibe a partir de la novela conclusiva de la colección, *El coloquio de los perros*, y comparte con Cervantes una dura crítica social surgida de una deliberada poética de la adaptación y una sólida conciencia literaria. Mayorga, a través de su teatro político, transforma los perros pícaros de las *Ejemplares* en antihéroes modernos, inmigrantes deshumanizados por la violencia que reciben en el país que supuestamente debería que acogerlos. Retrata una sociedad contemporánea contradictoria, poniendo en escena las (des)aventuras de los protagonistas, que a lo largo de la obra pasan de ser animales humanizados a seres humanos animalizados.

La riqueza temática y lingüística de *Palabra de perro*, su estrecha relación con la fuente cervantina y su aguda crítica a nuestra sociedad, son todos elementos que conllevan un potencial práctico único dentro de un proyecto de culturalización que busca conectar el presente con el pasado. El último capítulo es la parte experimental, conclusiva y central de este trabajo: un taller teatral intensivo que busca acercar a los jóvenes alumnos de un

Liceo Linguistico italiano a Cervantes, utilizando el teatro y la mirada contemporánea ofrecida por *Teatros ejemplares* y la pieza de Mayorga en particular. Mi experiencia profesional en el campo de la enseñanza del teatro me ha llevado a poner en práctica la teatralidad cervantina manejada por Mayorga, con el objetivo de cumplir con el propósito divulgativo de *Teatros ejemplares*.

El teatro como herramienta educativa literaria y cultural tiene un potencial comprobado y un largo camino de crecimiento por delante. En la actualidad, se ha demostrado en numerosos estudios la eficacia de las técnicas teatrales en la enseñanza de los idiomas extranjeros, pero la atención e innovación que recibe la glotodidáctica en este sentido sigue siendo mayor con respecto a la de la enseñanza de literatura y sus implicaciones culturales. Aún es poco común encontrarse estudios críticos y teóricos que se centren en la difusión literaria entre los jóvenes estudiantes a través del teatro. Además, en la actualidad, la literatura dramática en de la enseñanza de los idiomas extranjeros es marginal y escasa, y cuenta con pocas innovaciones didácticas que, lamentablemente, a menudo no tienen en cuenta las voces contemporáneas. Este taller tiene como objetivo llenar este vacío, centrando el trabajo grupal en temas actuales, con el fin de adaptar las *Novelas* de Cervantes a los cuerpos, a las voces, a las emociones de los jóvenes de hoy utilizando el potencial educativo de la dramaturgia contemporánea en el contexto de la enseñanza de los idiomas extranjeros.

En biología las adaptaciones son indispensables para la supervivencia de una especie. Si una especie no se adapta al medio donde vive, corre el riesgo de desaparecer. ¿Ocurre esto con los clásicos? (*Teatros*:8)

Para responder a la pregunta planteada en la introducción de *Teatros ejemplares*, el taller, aunque se basa en una muestra relativamente pequeña de participantes, quiere demostrar que un estímulo activo que se conecta con nuestra contemporaneidad puede despertar el interés por la lectura de Cervantes, al mismo tiempo que refuerza las competencias culturales y literarias. Por lo tanto, el teatro se delinea como una práctica holística capaz de favorecer una formación humana integral.



# Capítulo 1

## Cervantes y sus *Novelas teatrales*

### 1.1 Las *Novelas ejemplares*: precisamente ‘novelas’ y justamente ‘ejemplares’

Indiscutiblemente genio de la prosa áurea, Cervantes se ha transformado en un autor/mito por la (re)invención de la narrativa moderna a través del *Quijote*. A pesar de haber sido estudiado e investigado en todo el mundo, aún existen sombras sobre la vida y las obras del escritor alcalino, como muestran las escasas informaciones que tenemos sobre el proceso de composición de las *Novelas ejemplares*, conjunto de doce novelas que forman el punto de partida de esta investigación. Publicadas en 1613, se componen de doce títulos: *La gitanilla*, *El amante liberal*, *Rinconete y Cortadillo*, *La española inglesa*, *El licenciado Vidriera*, *La fuerza de la sangre*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. La obra se configura como un género literario peculiar, cuya relación con Boccaccio y la tradición del cuento breve italiano destacan directamente de la elección del título. Es precisamente a la vez de publicar su obra que el autor estrena en España el término novela para referirse a sus auténticos cuentos breves. En el prólogo afirma:

A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más, que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parló mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa. (*Novelas ejemplares*:57, I)<sup>1</sup>

Cervantes está muy cautivado con señalar la originalidad de su obra frente al modelo italiano que en aquella época circulaba con diferentes traducciones en su país. El origen se sitúa claramente en modelos anteriores y Cervantes, como hombre renacentista, se posiciona al final de esta tradición añadiendo su voz auténtica. Además, Gargano (2017) afirma que la prosa de Cervantes profundiza y recodifica la de Boccaccio, y ofrece por primera vez al género un punto de inflexión, como el mismo autor declara en un terceto en el *Viaje del parnaso*:

---

<sup>1</sup> Todas las citas de este trabajo proceden de la edición de Harry Sieber de 1997 (abreviación *Novelas*). Véase Cervantes 1997.

Yo he abierto en mis *Novelas* un camino  
por do la lengua castellana puede  
mostrar con propiedad un desatino.  
(*Viaje del Parnaso*<sup>2</sup>)

A pesar de esto, la elección de la denominación ‘novela’ declara la consciencia del autor de haber escrito un relato que hereda las características formales del modelo italiano pero que, por otro lado, se aleja por la presencia simultánea del registro alto/épico y bajo/cómico, un contraste que va a elaborar una forma nueva de entender la prosa, oponiendo presencia y ausencia de verosimilitud y que a menudo conlleva a una complejidad más profunda en los personajes, como sugiere Gargano (2017).<sup>3</sup> Lamentablemente, su investigación se limita a considerar el italiano como único modelo. Sin embargo, considerando la tradición literaria del Siglo de Oro, el análisis de las *Ejemplares* resulta más estimulante cuando los términos de comparación son «la novela morisca, bizantina o de cautiverio en *El amante liberal*, el apotegma en *El licenciado Vidriera*, la novela picaresca en *Rinconete y Cortadillo*, o el diálogo lucianesco en *El coloquio de los perros*» (Olid Guerrero 2015:14). O sea, lo que representaban los libros de caballería en el *Don Quijote*. Cervantes a través de sus novelas desarrolla una visión de los conflictos que viven los hombres de su época, no en vano uno de los aspectos que une los doce cuentos de la colección es el protagonismo de personajes que, de diferente manera, empujan a los límites sus vidas y sus vicisitudes. Si por un lado el modelo italiano ponía por delante de todo el aspecto de diversión y comicidad, Cervantes mantiene con sus lectores una relación que incluye tanto entretenimiento como reflexión.

Y es propiamente el objetivo de crítica social el que podemos utilizar para analizar el epíteto de las novelas autóctonas cervantinas, es decir ‘ejemplares’. Los estudios sobre la elección de este título han sido largo objeto de investigación, baste pensar en las introducciones a las ediciones críticas de las últimas décadas. En este estudio nos interesa profundizar sólo algunos aspectos de dicha ejemplaridad.

Etimológicamente, en primer lugar, la ejemplaridad remite al *exemplum* latino, es decir, a una práctica moral. El mismo Cervantes declara:

---

<sup>2</sup> *Viaje del Parnaso*, edición digital de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.

<sup>3</sup> Un ejemplo delineado por Gargano es la figura del marido celoso de la novela *El celoso extremeño* que, a diferencia de sus antepasados de Boccaccio o Bendello se encuentra bajo el control de su emoción, «trasformandosi in qualcosa di terribilmente problematico –se non ancora tragico– rispetto alla comica gelosia dei numerosi personaggi di quella tradizione novellistica, di cui la nostra storia è erede, ma che si lascia alle spalle, rinnovandola in profondità.» (Gargano 2017:172).



Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí. (*Novelas*:56-57, I)<sup>4</sup>

El autor, sin embargo, no desempeña el papel de maestro de vida, ya que no expone directamente en sus obras cuál es el modelo a seguir. En cambio, deja en manos de los lectores la tarea de realizar un juicio moral sobre sus personajes, si así lo desean. Nada menos, Casaldueiro afirma que la novelas «no deben leerse para aprender algo, no se tienen que leer como novelas de tesis, no hay que buscar en ellas moral o moraleja de ninguna clase» (Casaldueiro 1974:54). Parece casi que Cervantes se refiera más bien a una moral humanista, que se aleja de la católica vigente tras el concilio de Trento. En este sentido, Osterc comenta:

El ejemplo como trasunto de la moral, no se refiere en este caso a la moral religiosa o eclesiástica, la única vigente en aquella España contra reformista, máxime que estaba por todo extremo corrompida, sino a la moral humanista y, de ahí que signifique más que una moraleja de bajo vuelo, una amplia lección de vida, de salud moral, y del triunfo de la naturaleza sobre la convención. Al igual que en otras ocasiones, Cervantes -cumbre del Renacimiento y Humanismo españoles-, también aquí concede a la voz *ejemplo* un sentido especial, muy suyo y muy original; es decir, en sus novelas cortas presentaba ejemplos de la vida humana, que había que imitar, si eran buenos y edificantes, y rehuir, si eran malos y perversos. (Osterc 1995:25)

El respeto por sus lectores y por la humanidad se perfila como una libre posibilidad en juzgar personalmente (o menos) las conductas de sus personajes. Esta apertura se configura precisamente en esta época, y no es una coincidencia que el desencanto sea el sentimiento y la actitud que se relaciona directamente con el período barroco, es decir, con el momento en que la crisis de la aristocracia se enfrenta a la aparición de la nueva clase burguesa. En medio de este colapso social, los géneros ‘elevados’ ceden su lugar a los ‘inferiores’, y la literatura picaresca y sus antihéroes se perfilan como las respuestas literarias demandadas por los nuevos ciudadanos. La pluma de Cervantes asume esta lucha, y el ‘ejemplo’ se convierte en algo ‘provechoso’ justo en el momento en que el lector tiene la facultad de elegir arbitrariamente su propio beneficio a través de la lectura. En segundo lugar, conectado con el anterior, la ejemplaridad nos dirige hacia la noción de entretenimiento. El mismo «desocupado lector» del *Quijote* tiene en las *Novelas*

---

<sup>4</sup> Cervantes en su Prólogo sugiere que se tome en consideración también el conjunto de las *Novelas* en su totalidad. En efecto, estudio de investigación ha sido también la estructura de la obra, con los vértices ocupados simbólicamente por *La gitanilla* y *El casamiento engañoso* con su *El coloquio de los perros*. A este propósito véase Casaldueiro 1974, Díez Taboada 1979.

*ejemplares* un instrumento para crear un nuevo espacio mental donde pueda disfrutar de vidas ajenas y pasar un tiempo suspendido:

Sí, que no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa. Para este efeto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines. (*Novelas*:57, I)

El carácter extra-ordinario de los personajes permite un alejamiento en un tiempo/espacio 'otro', que sale de la tradición del cuento oral, un momento frecuentemente compartido. Según Huerta Calvo «dentro del grupo épico narrativo, la novela será la forma más perfecta de fundir ambos impulsos, empírico y fantástico, y se deberá a Cervantes el mérito de haberlo logrado» (Huerta Calvo 1994:153). Se puede suponer que esta combinación entre *epos* y *fiction* crea un espacio nuevo, un espacio ejemplar y privilegiado en el que se mueven los personajes, los lectores y el futuro de la novela moderna.

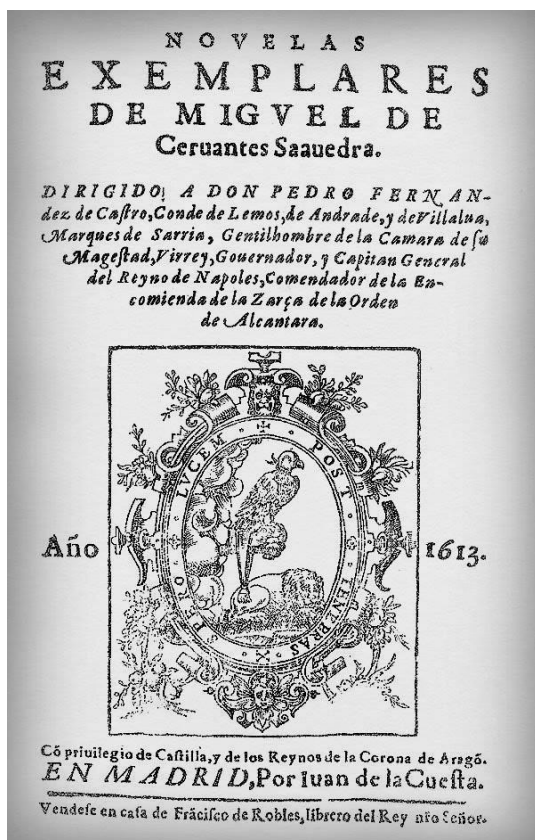


Ilustración 1. Portada de las *Novelas ejemplares* por Juan de la Cuesta, Madrid, 1613.

Sieber, en la introducción a su edición crítica, afirma que «la ejemplaridad es un tópico que no puede resolverse, y posiblemente no merezca solución, porque llega a ser un obstáculo en la lectura de las *Novelas ejemplares* como novela literaria» (Sieber, 2022:16, I). Es razonable pues concluir las consideraciones sobre los conceptos de novela y de ejemplaridad afirmando que los dos se mezclan y se cruzan como dos caras de la misma moneda, y si nos paramos delante de las palabras del Prólogo de las *Novelas*, todo puede resultar ambiguo e incluso tener múltiples niveles de interpretación. Como apunta Javier Rubiera en una metáfora matemática,

No olvidemos que Cervantes se encuentra en un momento en el que, desde el punto de vista teórico, se trata de sistematizar neor aristotélicamente las especies poéticas. La polémica de la definición de los géneros está plenamente vigente y en ella aparece la importante cuestión sobre como despejar la incógnita en una regla de tres bien sencilla: la Tragedia es a la Épica lo que la Comedia es a X, o visto desde otro ángulo: la Tragedia es a la Comedia como la Épica es a X. Esa incógnita no sería otra que la novela, en proceso de formación y de formulación. (Rubiera 2006:532)

El nuevo género de la novela es la cumbre de una búsqueda estilística de la que Cervantes se hace primer innovador y que, en la confluencia de muchísimos géneros, quizás convierta el autor en el primer escritor postmoderno.

## 1.2 Cervantes y el teatro

Para introducir la relación de Cervantes con el teatro, se puede empezar analizándola en primer lugar en una forma más directa, considerando su producción destinada a las representaciones dentro de los corrales o sobre los carros de los comediantes. Su única publicación de textos teatrales, *Ocho comedias y entremeses nuevos, nunca representados* viene al mundo en 1615 con un Prólogo que expresa la inquietud del autor con respecto a la práctica dramática:

Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y así, las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. [...] Torné a pasar los ojos por mis comedias, y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. [...] Querría que fuesen las mejores del mundo, o, a lo menos, razonables; tú lo verás, lector mío,

y si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel mi maldiciente autor, dile que se emiende, pues yo no ofendo a nadie, y que advierta que no tienen necedades patentes y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen. (*Ocho comedias y entremeses nuevos, nunca representados*, Prólogo)

El enfrentamiento con el teatro a lo largo de su vida sale de diferentes evidencias que se han investigado, en las cuales se puede apreciar su verdadera pasión y su tentativo de acercarse a los farsantes y a las compañías de la época y al conocimiento de los corrales como lugares de trabajo, así como sociales.<sup>5</sup> Cervantes tiene muy clara la relación entre la obra escrita y la necesidad de la puesta en escena y tiene muy claro el hecho que, si una dramaturgia no encuentra voces y cuerpos que la encarnen, su destino es perderse en el olvido. Sin embargo, el autor no puede menos de reconocer éxito del teatro áureo de Lope que crea unos moldes literarios y dramáticos en los que, evidentemente, su pluma no logra encajar. Incrédulo de su triunfo, Cervantes anotará:

Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las ha visto representar, o oído decir, por lo menos, que se han representado; y si algunos, que hay muchos, han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él sólo. (*ivi*)

De todas formas, la publicación de su teatro a altas horas, un año antes de su muerte, aparece como una reivindicación de una búsqueda de un escenario casi nunca encontrado (a pesar de algunas representaciones de *Numancia* y de algún entremés), un intento extremo de acercarse a los centros de producción teatral que Lope ya monopolizaba por su estrecha relación con las compañías y el teatro no solamente ‘escrito’, sino y sobre todo ‘hecho’. El Fénix podía incluso determinar el futuro de algunos grupos teatrales si se encontraban bajo sus alas. Al contrario, como comenta Maria Grazia Profeti:

Cervantes no tiene en cuenta las necesidades y hasta la composición de las compañías, proponiendo textos que prevén unos veinte actores en escena (a veces más); aun considerando que los personajes secundarios se podían duplicar o triplicar, como señala el propio Cervantes, en un período en que se procuraba reducir las dimensiones de las compañías, este exceso podía constituir una razón de difidencia y una objetiva dificultad. ¿Y qué decir del hecho que en el reparto de la *Entretenida* figuran dos personajes, Anastasio e Gil, que después no aparecen en la comedia? Igualmente extrañados tenían que quedar los actores frente a la falta de papeles fijos, de las parejas dama/galán, gracioso/criada. (Profeti 2012:556)

---

<sup>5</sup> La crítica ha publicado un gran volumen de investigaciones sobre este tema, me remito a los trabajos de Canavaggio (1977), Zimic (1992), de Fernández Nieto (2009) y de Profeti (1994, 1998, 1999, 2012).

Es decir, las evidencias indican un conocimiento relativo de la práctica teatral y de los mecanismos de las puestas en escena. Una falta de percepción del mercado del espectáculo que con casi toda seguridad ha determinado su fracaso. Como ha sido demostrado, Cervantes intenta remodelar sus obras en función del canon lopesco, y la publicación de su obra a la avanzada edad de 68 años indica, ya desde el título, un intento de vender algo ‘nuevo’, pero expresando entre líneas todo el desasosiego y la decepción en el eslogan del ‘nunca representados’.

De todas maneras, la rivalidad con Lope se ha convertido en una incentivación, dado que Cervantes, como escribe en su Prólogo, ha tenido que cruzarse con frecuencia con la manipulación de sus obras teatrales y con la búsqueda de una posición crítica sobre la escritura teatral, sumándose en una forma peculiar a los debates del tiempo. Basta pensar a la relación que tuvo con la adopción ambigua de las tres unidades: por un lado, Cervantes las consideraba un planteamiento fundamental, por el otro, el empleo no necesariamente era obligado. A pesar de esta frustración, que es lo que queda, Zimic intenta buscar un esfuerzo creativo, de acuerdo con su producción:

Cervantes se debe considerar como el experimentador literario del Siglo de Oro por antonomasia, cuando se recuerde que se propuso innovar radicalmente todos los géneros literarios que ha cultivado. Ahora bien, ¿por qué posible razón mantendría Cervantes una actitud dogmática, cerradamente conservadora, tan excepcionalmente, para preservar las formas del teatro? De acuerdo con nuestra lectura de todo su teatro, Cervantes no sólo no mantuvo jamás tal actitud, sino que en cada obra que compuso trató de darle un carácter diferente, excepcional, ejemplar dentro de su género particular. Con experimentos atrevidos, ambicionó hasta crear obras de fisionomía totalmente nueva en el teatro español. No siempre realizó su aspiración, pero el propósito, el esfuerzo para realizarla queda claramente impreso en sus obras teatrales, aunque, por muy extrañas razones, éste es un aspecto todavía muy descuidado o mal comprendido por la crítica. (Zimic 1992:12)

El punto de vista de Zimic se centra sobre el tentativo incesante por parte de Cervantes de crear su voz dramática. En estas líneas, no parece tener en cuenta el dinamismo de la práctica teatral, que implica una conexión muy viva con las tablas del escenario. Muchos investigadores, y el mismo Zimic más adelante en su ensayo, han detectado la insuficiencia de acción en muchas de sus obras. Pero, si el teatro de Cervantes ha dejado algo, sería sólo una lectura profunda la que nos permite apreciarlo, sobre todo enfocando el problema existencial, muy querido por él. Cervantes en su Prólogo se dirige a ‘lectores’, revelando intencionalmente su predilección por la prosa. Rubiera imagina que el autor publique sus *Ocho comedias* deliberadamente para la publicación, y las

acotaciones y las didascalias codifican la voluntad de crear un imaginario teatral dentro de la lectura, junto a la posibilidad de un montaje teatral, aunque no siempre necesario.

Se prefigura pues una puesta en escena que vive en estado latente en el texto escrito y que podrá ser hecha patente de modo físico durante una representación o de modo mental en la lectura. [...] Contiene, de modo virtual, potencial o latente un rico mundo de sensaciones auditivas y visuales y un complejo conjunto de movimientos, gestos, disfraces, entradas y salidas... que hay que imaginar un determinado espacio escénico para completar el sentido global del texto. (Rubiera 2001:1162 y 1164)

Como veremos en la sección que sigue, también en su prosa aparece esta creación de un escenario imaginado. La historia de las representaciones teatrales de los textos de Cervantes, sin embargo, ha demostrado la veracidad de esta observación y sólo la crítica más reciente está poco a poco desvelando los tentativos de innovación. A pesar de la dificultad de mantener una relación positiva con el teatro, probablemente sólo las tablas de los escenarios contemporáneos están por fin empezando a tomar en consideración los esfuerzos dramáticos del autor alcalino.

### **1.3 El teatro de Cervantes: ¿una teatralidad ‘ejemplar’?**

A pesar de la relación turbulenta que Cervantes tuvo con la práctica dramática, muchos críticos coinciden sobre el hecho que buscar su teatro de una forma indirecta, investigando entre las líneas de su prosa, pueda dar respuestas totalmente diferentes. Así que, por lo que concierne a este autor y al análisis que sigue, sería más oportuno utilizar el término ‘teatralidad’ frente a teatro. La búsqueda de esta teatralidad, como veremos, nos lleva a enfrentarnos con una relación más positiva y al mismo tiempo continua y llena de equidad, que produce resultados que se alejan de la inquietud que manifiesta Cervantes directamente con el género dramático.

La narración cervantina que hace uso de recursos dramáticos ha sido objeto de innumerables estudios cuando nos referimos al *Quijote*. Hasta la fecha existe una bibliografía igualmente fascinante sobre el estudio de la teatralidad de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, lo que nos interesa investigar en esta primera sección. Para dar luz a las numerosas cuestiones de carácter representativo, se tratará de analizar y profundizar algunos aspectos de la narración de la colección cervantina que se pueden volver a mirar a través de una lente escénica.

Empezando por la apariencia externa de la novela, el carácter de brevedad es obvio, pero nos ofrece un punto de partida a nuestro análisis que merece la pena evaluar. En este respecto, o sea considerando la duración y el consecuente desarrollo de las tramas, hay diferentes estudiosos que han planteado la hipótesis que las *Ejemplares* surgiesen a partir de adaptaciones de obras teatrales que Cervantes editó más tarde. Herrero García fue uno de estos e imaginó, a este propósito:

El pensamiento de prosificarlas tenía que ocurrírsele a Cervantes naturalmente. Era un trabajo fácil para su agilísima pluma. La *invención*, lo más difícil, estaba ya hecha. Las comedias que veinticinco años atrás habían divertido al público, lo divertirían ahora otra vez, convertidas en novelas, ataviadas con el traje que Cervantes sabía que vistiendo él el argumento, el público lo recibía con los brazos abiertos. Manos a la obra. Seleccionó del montón de sus comedias unas cuantas, e hizo dos lotes; tal vez, ocho y ocho. Unas para refundirlas en prosa, otras para publicarlas más adelante, bien refundidas, lo mismo que las primeras, bien en su primitiva forma escénica. Tal parece ser el origen de las *Novelas Ejemplares*, publicadas en 1613. (Herrero García 1950:35)

Sus contemporáneos, evidentemente tenían la misma percepción, tanto es así que Avellaneda en el prólogo de su *Quijote* apócrifo sentencia esta característica intrínseca en la célebre frase: «conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas: no nos canse» (Avellaneda:12, I). El apócrifo nos deja un prólogo en el que insiste sobre la dificultad de identificar la novela, cayendo continuamente en la definición de comedia. Si consideramos las novelas de Cervantes como parte de una tradición literaria que procede tanto de la oral como de la escrita, como afirmamos en el capítulo anterior, parece evidente que la ambigüedad del origen de la colección podría residir de alguna forma a su contaminación con el género dramático. La hipótesis de Herrero puede resultar atrevida, pero sin duda alguna nos presenta unas circunstancias plausibles sobre el nacimiento de la colección cervantina.

A nivel práctico, además, la lectura era aún una actividad de ocio<sup>6</sup> mucho más performativa de como la imaginamos hoy, estrictamente conectada con la voz alta, con la memorización y con una primitiva puesta en escena. Algo parecido a un pequeño teatro privado, una televisión *ante litteram*. El personaje del licenciado Peralta se adhiere a esta visión y, al empezar *El coloquio de los perros*, deja sus actividades para dedicarse exclusivamente a su lectura. Y al final recomienda: «Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento» (*Novelas*:359, II). En este

---

<sup>6</sup> Cfr. Prólogo «no siempre se buscan los negocios». ‘Negocios’ se puede concebir en contraposición a *otium*.

sentido, la creación de un espacio mental ‘otro’ parece proceder del teatro y no se reduce a la mera escritura, sino que implica una estructura comunicativa más compleja. El corral es un espacio en el que la presencia simultánea de diferentes clases sociales, tanto en la platea como en el escenario, otorga a cada individuo una mirada moral, la misma que Cervantes pide a sus estratificados lectores cuando habla de ejemplaridad. El público masivo, cuya formación literaria surgía de una actividad compartida, y que aún no se configuraba como el lector solitario moderno, podía por primera vez gozar de un lugar más íntimo dentro la forma de la novela para reelaborar su visión ideológica y social, el ‘entendimiento’ del cual nos habla el Licenciado Peralta.

No será superfluo detenerse en el uso en el Prólogo de la metáfora ‘mesa de trucos’, un tipo de billar de procedencia italiana, de moda entre sus contemporáneos.<sup>7</sup> La alusión a una actividad recreativa al referirse a su colección es una invitación clara al *prodesse et delectare* de Horacio, un enfoque a una literatura lúdica que combina instrucciones y placer. El juego es, en las *Novelas*, una metáfora que con la cual Cervantes nos habla de la lectura como de actividad performativa, compartida y ejemplar, que tiene mucho en común con la que ejercen los actores sobre las tablas del escenario. Cabe subrayar, además, que Cervantes entregó a los censores su colección con el título *Novelas ejemplares de honestísimo entretenimiento*.

Sánchez, en su ensayo *Lectura y representación: análisis cultural de las “Novelas ejemplares” de Cervantes* argumenta:

La escena, real, virtual, temática o implícita es, pues, un centro y un espacio de representación en los cuales el público es participante, colaborador y productor de la creación. [...] La escritura, la novela, recrea dicha escenografía y, a su vez, sienta ciertos momentos de reflexión que realzan el papel de la lectura y, por lo tanto, desde ella, el diseño de entidades colectivas. (Sánchez 1993:149)

De forma análoga, Olid Guerrero, en su apasionante estudio sobre el ritual del disfraz en las *Novelas ejemplares* afirma que:

Esta sensación de teatralidad no es perceptiva sino que, como componente teatral, sirve para interpretarlas en relación al mundo que remiten. El mundo narrativo que Cervantes fabrica en esta colección imita, parodia, critica y reflexiona la sociedad en transición (monárquica, política y cultural) que le toca vivir. La teatralidad de las *Ejemplares* no se encuentra en la misma dosis en cada novela, pero la puesta en escena de los tipos sociales, de las situaciones cotidianas, da la tradición oral, de las leyendas, de los ritos, de los problemas y obsesiones

---

<sup>7</sup> Vid. la página web de *Centro Virtual Cervantes* que incluye un artículo de Pedrosa (2011).



que alimentan el escenario público y privado de la España áurea están en cada uno de estos relatos representados en forma ejemplar. (Olid Guerrero 2015:19-20)

Olid Guerrero nos conduce en un análisis que revela dentro de la narración cervantina las capas tanto metafóricas como reales que cubren las identidades de los personajes, que siempre se definen a través de su ejemplaridad, o sea de la imposición de las normas sociales y de las expectativas culturales. El disfraz, en su dramaticidad, se configura como un instrumento interpretativo de las novelas, en las que queda claro como la voz del autor nunca escoja la moral ejemplar, ni indique al público directamente el bien y el mal. Su fin es pintar las vidas de sus personajes en una ‘mesa de trucos’/escenario que utiliza imágenes descriptivas y diálogos, a través de una actitud sorprendentemente dramática.

Muchos estudiosos, en relación tanto al *Quijote* como a las *Ejemplares*, han subrayado el recurso del autor a una narración que estimule en el lector sobre todo los sentidos de vista y oído, pues, según Navarro Durán, «el arte novelesco de Cervantes crea en el lector la ilusión de la representación y, aún más, le da un papel en ella» (1994:114). La componente visual es imprescindible para crear una proximidad intelectual que se basa sobre el uso de la metáfora espacial que proporciona el escenario. En esto, parece que Cervantes se cargue de una impostación mental propia del público barroco para crear una forma de comunicación narrativa que acerque el autor a sus lectores. Sorprendentemente, si por un lado este planteamiento aleja sus dramaturgias del mercado teatral, porque demasiado ‘narrativas’, por el otro aproxima sus narraciones al público a través de la creación del escenario virtual que comparte con esto.

Se puede sacar un ejemplo eficaz de la novela *Rinconete y Cortadillo*, donde se puede notar como la narración describe los movimientos de los protagonistas y otros personajes, al igual que a un *canovaccio* de los comediantes:

Y estando diciendo esto a Monipodio, llegó un caballero mozo a la puerta, vestido, como se suele decir, de barrio; Monipodio le entró consigo, y mandó llamar a Chiquiznaque, a Maniferro y al Repolido, y que de los demás no bajase ninguno. Como se habían quedado en el patio, Rinconete y Cortadillo, pudieron oír toda la plática que pasó Monipodio con el caballero recién venido, el cual dijo a Monipodio que por qué se había hecho tan mal lo que le había encomendado. Monipodio respondió que aún no sabía lo que se había hecho; pero que allí estaba el oficial a cuyo cargo estaba su negocio, y que él daría muy buena cuenta de sí. (*Novelas*:249, I)

Otro ejemplo sale de *El amante liberal*. El protagonista Ricardo, en un diálogo con Mahamut, describe lo que está a sus alrededores:

– [...] Pero, antes que entre en el confuso laberinto de mis males, quiero que me digas qué es la causa que Hazán Bajá, mi amo, ha hecho plantar en esta campaña estas tiendas y pabellones antes de entrar en Nicosia, donde viene proveído por virrey, o por bajá, como los turcos llaman a los virreyes. (*Novelas*:150, I)

– [...] Pero dejemos ahora esto, y vamos a las tiendas, porque, a lo que veo, sale de la ciudad mucha gente, y sin duda es el antiguo virrey que sale a estarse en la campaña por dar lugar a mi amo que entre en la ciudad a hacer la residencia. (*Novelas*:166, I)

En todos los fragmentos los paralelismos con los actores que se mueven en escena y miran detrás de bambalinas resultan inmediatos. La narración de las *Novelas* tiene los elementos visuales que pueden llenar completamente el escenario virtual del lector: las ambientaciones, los mobiliarios, los objetos, las músicas, la iluminación, el vestuario (y los disfraces), y muchos más<sup>8</sup>. Cervantes las concibe dirigiéndose a un público que frecuenta regularmente los corrales y que conoce los mecanismos del teatro. Sánchez, afirmando que el aspecto teatral es indisociable de la narrativa cervantina, sugiere que:

La escena, real, virtual, temática o implícita es, pues un centro y un espacio de representación en los cuales el público es participante, colaborador y productor de la creación. [...] La escritura, la novela, recrea dicha escenografía y, a su vez, sienta ciertos momentos de reflexión que realzan el papel de la lectura y por lo tanto, desde ella, el diseño de entidades colectivas. (Sánchez 1993:149)

El teatro, por lo tanto, entra formalmente en la narración cervantina, y se construye a través de una *forma mentis* que pertenece en primer lugar al lector. Esta teatralidad inherente a su público podría ser el factor determinante del éxito de las *Novelas ejemplares* tras su publicación. Sánchez utiliza el término ‘representación’ para hablar de la teatralidad dentro de los textos cervantinos, y la interpreta como «la denominación de la realidad [...] en el momento en que ésta comienza a ser pensada como construcción, como producto de la interacción humana, que se presenta a los ojos» (*idem*:46).

Esta propensión a las tablas por parte del autor se nota claramente en la abundancia de diálogos. Es el primer rasgo que sobresale de la lectura y el primero que tira naturalmente la narración hacia lo dramático. Ynduráin, en su artículo *La ironía dramática en Cervantes*, declara que

[...] por dramática no entiendo aquí solamente la literatura escrita para ser llevada a la escena, sino que incluyo en esa denominación los pasajes de obras narrativas que tienen algún carácter marcado de acción (*drao*), particularmente los diálogos en estilo directo. Como se verá y he tenido ocasión de exponer en otro trabajo, Cervantes tuvo, entre otras cualidades,

---

<sup>8</sup> A propósito de la componente musical en las *Novelas ejemplares*, véase el artículo *La música como elemento constituyente de estructura dramática en las Novelas ejemplares* de Manuel Piqueras Flores (2013).

la de un sentido muy acusadamente dramatizador en su escritura, en la no destinada a las tablas. (Ynduráin 1983:689)

Curiosa y contrariamente, el mismo Lope, que triunfa con el teatro, en sus *Novelas a Marcia Leonarda* a sus personajes casi nunca deja la palabra, sino que prefiere centrarse en sus acciones. Esto abre un espacio a la función seductora de la voz del autor, pero es indudable que esta ausencia llama la atención en la comparación con las *Ejemplares*, donde el discurso directo abunda hasta el punto de crear una cercanía con los personajes que permite al lector de comprender plenamente su caracterización y, consecuentemente, su ejemplaridad. El *Quijote* representó para Cervantes un laboratorio para la práctica conversacional, que, según Anthony Close,

may be regarded as being, in essential conception, fragments of comic drama in prose, adapted to the form of fictional narrative. Their formal and technical peculiarities are considerably elucidated if one looks at them in this light. (Close 1981:339)

En el diálogo se crea una configuración muy concreta que confiere a los personajes una verdad, un alma, una presencia verdaderamente escénica que nos deja entrar en los dramas psicológicos de cada uno de ellos. Preciosa, la gitanilla, nos cuenta en un discurso directo su valor, desvelando la esencia de su ejemplaridad como joven mujer:

– [...] Una sola joya tengo, que la estimo en más que a la vida, que es la de mi entereza y virginidad, y no la tengo de vender a precio de promesas ni dádivas, porque, en fin, será vendida, y si puede ser comprada, será de muy poca estima; ni me la han de llevar trazas ni embelecas: antes pienso irme con ella a la sepultura, y quizá al cielo, que ponerla en peligro que quimeras y fantasías soñadas la embistan o manoseen. (*Novelas*: 90, I)

El diálogo, además, tiene un efecto casi cinematográfico, por la capacidad de mover el punto de vista del lector. Como ejemplificación consideramos las palabras de una criada que se asoma a la ventana y anticipa la llegada de otros personajes en *El casamiento engañoso*:

Al cabo de los cuales, una mañana –que aún estaba con doña Estefanía en la cama– llamaron con grandes golpes a la puerta de la calle. Asomóse la moza a la ventana, y quitándose al momento, dijo:  
–¡Oh, que sea ella la bien venida! ¿Han visto y cómo ha venido más presto de lo que escribió el otro día?  
–¿Quién es la que ha venido, moza? –le pregunté.  
–¿Quién? –respondió ella–. Es mi señora doña Clementa Bueso, y viene con ella el señor don Lope Meléndez de Almedárez, con otros dos criados, y Hortigosa, la dueña que llevó consigo. (*Novelas*:287, vol. II)

La moza mueve el espacio cerebral del lector hacia una perspectiva subjetiva, y el autor omnisciente desaparece dejando a sus personajes la tarea de apuntar el objetivo de

la narración. La influencia del diálogo determina un continuo desplazamiento de puntos de vista, construyendo diferentes voces y multiplicando las emociones relacionadas con los sentidos. Según Martín Morán «el diálogo es el motor propulsor de las tramas de las *Novelas ejemplares*» (2014:48) y en su artículo propone una sutil diferenciación de sus funciones (clasificándolas según la categorización de Durrer en de narración, dramática, de caracterización, de transición y añadiendo otras originales), a partir de la pertenencia a determinados macrogéneros de las novelas (idealista o realista). La impresión es que todas las que él clasifica tengan una estricta relación con el hecho teatral, y la abundancia de discurso indirecto otorga al texto un carácter dramático a pesar de sus funciones específicas. Por otro lado, hay que subrayar que el recurso conversacional no tiene como fin la *mimesis* de la realidad lingüística de los personajes, mejor dicho, de una reproducción del habla cotidiana, aunque en Cervantes se pueda apreciar cierto esfuerzo en este sentido. Del análisis de Martín Morán cabe señalar la función comunicativa, es decir, la voz del autor que sale de las de sus personajes en un propiamente dicho aparte teatral. «En las *Novelas ejemplares* palpita esa misma pulsión comunicativa inmediata en algunos parlamentos de los personajes, que tienden a la eliminación del filtro del narrador, o incluso del interlocutor del diálogo, para hablar directamente al lector» (*idem*:66-67). El diálogo pues es auténticamente ejemplar, porque se conforma a la voluntad del autor de crear un continuo juego de espejos narrativos que a menudo dejan filtrar la voz del autor. La culminación del uso del diálogo se concretiza en *El coloquio de los perros*, probablemente la novela más célebre de toda la colección, la que ha inspirado el mayor número de puestas en escenas contemporáneas y que profundizaremos en los capítulos que siguen. Cabe citar a Pfandl, el cual también reconoce que:

Cervantes me parece haber sido el primero que se percató del próximo parentesco de la novela con el drama, y creo que percibió también claramente que una diferencia esencial entre la novela y la novela corta se da en el dinamismo de la palabra y de la acción, en la viveza preponderante de esta última, en su adecuación a ser narrada más que leída. La abundancia de estilo directo no es ningún mero recurso para animar externamente la obra, sino que brota verdadera e íntimamente de aquella fuerza plástica que convierte la narración de las cosas en descripción de ellas, y que transforma la simple relación en el arte de encarnar, representar y hacer revivir lo que se evoca, que en lugar del anuncio introduce la visión directa de las cosas. (Pfandl 1933:351)

La teatralidad tiene mucho a que ver con la dicotomía realidad/ficción que tanto entusiasmó su autor a lo largo de toda su carrera. Es un binomio temático que caracteriza el hecho teatral en su esencia y muchas veces en las *Novelas* estructura tanto el argumento

como la construcción de sus héroes. Leonisa, dirigiéndose a su amante Ricardo, le sugiere que «es menester usar en esto lo que de nuestra condición no se puede esperar, que es el fingimiento y engaño» (*Novelas*:186, vol. I). De la misma forma, en *La gitanilla* la mentira representa la fundación de las aventuras de Preciosa, crecida por una vieja gitana, su falsa abuela. Son solo algunas ejemplificaciones de la presencia del asunto dramático de la verosimilitud, cuya revelación corresponde al desenlace de la acción, un acto teatral de resolución final que contribuye a abrir el lector a la búsqueda de su ejemplaridad. El inherente dramatismo cervantino se nota en el desvelamiento o en ocultamiento de la realidad, a través de gestos teatrales como el disfraz, la prueba, el fingimiento, el cambio de nombre y las agniciones finales. La presencia del real frente a lo ficticio se debe al origen de la novela, que Cervantes concibe en el seno de la crisis del *romance*. Javier Blasto en su *Estudio preliminar* sobre las *Ejemplares* observa que:

El nacimiento de la novela tiene lugar cuando alguien como Cervantes pone a dialogar el universo del *romance* con el de la *novela* (con lo que él llama «novela»), creando con ello un escenario privilegiado para estudiar las diferentes relaciones que la literatura establece con la realidad en los universos – tan distintos – de uno y otro género. [...] La *novela*, – aunque gracias al permanente diálogo que el texto de Cervantes acierta a mantener con el universo del *romance*, no elimina lo bizarro, lo raro y extraordinario – pretende definir una “experiencia” de lo real. (Blasco 2001:XVI-XVII)

Cervantes entonces incorpora dentro de su prosa la realidad y lo cotidiano. Por cierto, el tema de la mentira en el *Quijote* surge de la *performance* del disfraz de su protagonista, una de las acciones dramáticas por excelencia<sup>9</sup>. El éxito del libro en 1605 determina una fidelidad al asunto del desengaño, que luego Cervantes reelabora en doce novelas a través de una latente teatralidad. Es algo que ya había experimentado en los cuentos intercalados en el *Quijote* y sobre todo es algo que hasta la fecha solo la comedia había desarrollado en su larga historia.

Avellaneda, a pesar de su crítica, no se equivocaba cuando comentaba que las *Novelas ejemplares* eran ‘comedias en prosa’, dado que, a pesar del rasgo evidente de la estructura dialógica, incluyen los personajes y los caracteres, los temas, los mensajes y los escenarios del *theatrum mundi* barroco y de toda la tradición de la comedia. Cervantes,

---

<sup>9</sup> Muchos críticos coinciden sobre el origen de las figuras de Quijote y Sancho Panza en la *Commedia dell'Arte* (relacionada también con el entremés español). Concretamente, Sancho Panza podría proceder de la figura del *zanni*/Arlequín y Quijote de la figura del hidalgo. *Vid.* Urzáiz 2007. La llegada de los cómicos italianos (que por cierto Cervantes ya conocía por sus estancias en Italia) contribuyó a la profesionalización del mercado teatral y a la incorporación de la mujer como actriz, dos factores que han revolucionado la forma de hacer teatro en aquella época.

en la creación de la novela, ha establecido un canal de comunicación peculiar y único con sus lectores y ha sintetizado en el nuevo género toda la tradición literaria, tanto oral como escrita, calcando en cierto sentido el nacimiento del teatro clásico, cuando el canto del ditirambo encuentra la tradición del mito. *Theàomai* (ver, observar) es la palabra de la que procede el lema ‘teatro’, que incluye ya desde su étimo la idea de representación, concretamente la idea de contener el mundo dentro de un escenario. Cabe subrayar que Cervantes en el Prólogo de las *Novelas ejemplares* incluso representa él mismo, se pone la máscara del autor/prologuista desvelando su rostro por primera vez en una fiel descripción fisiognómica y biográfica. Se pone en comunicación con su público declarando el juego narrativo del autor que estrena el conjunto de su colección, iniciando con sus lectores la representación de sus novelas que sale de la visión del rostro de su autor. Cervantes cierra el prelude a sus novelas advirtiéndole que «algún misterio tienen escondido que las levanta» (*Novelas*:58) y deja en las manos del lector la tarea de investigar entre las líneas, en un juego, con el placer que solo la lectura puede producir.

Si por un lado se ha observado que el teatro de Cervantes es «demasiado ‘novelesco’»<sup>10</sup> y esto, quizás, ha contribuido al fracaso de su rol como dramaturgo por la ineficacia representativa de su lenguaje teatral, por el otro la eficacia representativa que sale de las *Novelas ejemplares* ha empujado e estimulado el teatro a enfrentarse con cierto desafío a la colección, con resultados tantos dramáticos como escénicos a los que merece la pena acercarse. Un experimento en particular tiene como punto de partida la poderosa teatralidad de las *Ejemplares* que acabamos de comentar y ha celebrado el teatro ‘durmiente’ de Cervantes en una forma peculiar, quizás la mejor de los últimos siglos. Esto es lo que será investigado y llevado a la práctica en las secciones que siguen.

---

<sup>10</sup> *Vid.* Macedo 2017.

## Capítulo 2

### *Teatros ejemplares: celebración y contemporaneidad*

#### 2.1 Origen y composición del proyecto

En el año 2016 se cumplieron los 400 años de la fecha de la muerte de Cervantes. Las publicaciones, las actividades, los proyectos que tuvieron como objetivo celebrar el escritor alcalino se sucedieron en eventos innumerables y notables no solamente en los países de tradición lingüística hispánica, sino que en todo el mundo. El teatro también, con su fin representativo, se hizo cargo de estas celebraciones llevando a la escena nuevas formas de acercarse al teatro y a la teatralidad de Cervantes<sup>11</sup>. Es indudable que hasta los finales del siglo XX la crítica académica haya condicionado la relación del teatro con la dramaturgia cervantina. A pesar de esto, la ocasión de dichas celebraciones empujaron la redacción de nuevos estudios e investigaciones cuya orientación estuviera basada en la búsqueda y en la profundización de enfoques de carácter positivo. *Teatros ejemplares* fue una ejemplificación práctica de este cambio de perspectiva, eje central de esta investigación.

*Teatros ejemplares* es un proyecto internacional único: en 2013, o sea al cumplirse 400 años de la primera publicación de las *Novelas ejemplares*, en Buenos Aires surge la idea de crear una colección de dramaturgias contemporáneas que hagan un guiño a la tradición literaria hispánica, organizando una selección de textos dramáticos que nazcan como adaptaciones de la mismas *Novelas* cervantinas. El punto culminante del proyecto se alcanza en 2016 con el estreno en el mes de marzo de la página web <https://teatrosejemplares.es> un sitio gratuito y de fácil accesibilidad. Siguiendo las huellas de todas las iniciativas de carácter divulgativo del IV centenario cervantino, se estrena dicha página web con la posibilidad, además, de descargar la versión en formato PDF del proyecto que, en nada menos que en 817 páginas, incluye: diecinueve adaptaciones teatrales por parte de otros tantos dramaturgos iberoamericanos contemporáneos, que se

---

<sup>11</sup> La web oficial de las celebraciones del IV centenario es [www.400cervantes.es](http://www.400cervantes.es). En la web se puede descargar un documento PDF que incluye todos los eventos musicales y teatrales que tuvieron lugar en todos los países del mundo en 2016.

inspiran en formas diferentes a las doce *Novelas*; el enlace a las mismas *Novelas* que están en su base; siete contribuciones introductorias de distintas autoridades del mundo de la literatura y del teatro. La versión en PDF es la fuente primaria de este trabajo por su organización en páginas numerables, sin embargo, la web tiene una arquitectura simple y clara, con una página de inicio que contiene la imagen principal, el menú y, bajando, el índice de las presentaciones y los textos<sup>12</sup>: diecinueve dramaturgias inéditas que rinden homenaje a la colección cervantina y su teatralidad, en una operación de búsqueda de una ejemplaridad dinámica que ponga en comunicación presente y pasado sin restricciones.

*Teatros ejemplares* tiene una historia peculiar, que avalora su carácter internacional y panhispánico. Es el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) que, junto con la Oficina Cultural de la Embajada de España, diseña el proyecto para celebrar la primera publicación de las *Novelas ejemplares*, cuatrocientos años después. En colaboración con el Teatro Nacional Cervantes, entre julio y agosto de 2013 se programan siete lecturas de los siete primeros textos seleccionados por el director del CCEBA e ideador del proyecto Ricardo Ramón Jarne, siete piezas teatrales de seis autores argentinos y de un español residente en Buenos Aires (Lázaro): *América Latina* de Maruja Bustamante, *La reina de Castelar* de Roman Podolsky, *Tu parte maldita* de Santiago Loza, *Constanza* de Ariel Farace, *RES* de Yoska Lázaro, *Nos arrancaríamos de este lugar para siempre* de Diego Faturos, *Rinconete y Cortadillo* de Luis Cano.



Ilustración 2. Póster de las primeras lecturas dramatizadas de *Teatros ejemplares* realizadas en los meses de julio y agosto 2013 en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires.

<sup>12</sup> Los enlaces son imprescindibles para profundizar la lectura de la fuente, las *Novelas* de Cervantes, o bien para conocer los autores a través de sus biografías. Cabe señalar que, en la misma sección de la biografía de los autores, a menudo se incluyen unas llaves de lectura o bien unos materiales audiovisuales proporcionados por los dramaturgos bajo el título *El universo en torno a la obra*, que constituyen, por un lado, sus fuentes de inspiraciones y, por el otro, músicas, citas, vídeos para la puesta en escena. Son materiales fundamentales para adentrarse en la lectura, sin embargo se esconden bajo las biografías de los autores y no tienen el espacio que merecerían, o sea junto con las dramaturgias.



El proyecto, por lo tanto, se origina en Argentina y de esta primera fase se destaca la voluntad de vincular de inmediato las adaptaciones al espectáculo, a través de lecturas dramatizadas abiertas al público, dentro del propio teatro dedicado al autor alcalino.<sup>13</sup> En 2014 el proyecto cruza las fronteras argentinas: Uruguay asimismo conmemora las *Novelas* de Cervantes, y la Fundación Amigos del Teatro Solís se hace cargo de seleccionar las transposiciones de cinco dramaturgos con la colaboración de José Miguel Onaindia: *El coloquio de los perros* de Gastón Borges, *La fuerza de la sangre* de Carlos Manuel Varela, *El amante liberal* de Carlos Liscano, *Pobres minas* de Verónica Perrotta, *Transparente* de Angie Oña. Mientras tanto, en Madrid, Almudena Javares, con el apoyo de la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) se ocupa de la elección de las adaptaciones que forman parte de la colección entre dramaturgos españoles. Los seis textos y autores seleccionados son: *La fuerza de la sangre* de Pablo Fidalgo, *Palabra de perro* de Juan Mayorga (revisión de la versión original de 2004), *Los libros cautiverios de Ricardo y Leonisa* de Josep María Miró, *Perra vida* de Jose Padilla, *Vidriera* de Laila Ripoll, *Celoso* de Mariano Llorente. Finalmente, en una colaboración entre el Centro Gabriela Mistral y el Centro Cultural de España en Santiago, se suma la pluma del chileno Roberto Contador con el texto *Lamedero*. La recopilación de los textos, coordinada por la misma Almudena Javares, se concluye en 2016 con el estreno de la página web y de la publicación digital, que cuenta con el apoyo del AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo), de los Centro Culturales de España en Buenos Aires y Montevideo y, por supuesto, del IV Centenario de la Muerte de Cervantes promovido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: «En todos los casos la consigna era la misma: crear a partir de una de las *Novelas ejemplares* una pieza de literatura dramática» (*Teatros ejemplares* 2013:44).

A continuación, los textos, los autores y los países de procedencia que conforman la colección publicada (el orden es el de la publicación que, a su vez, sigue el orden de las *Novelas ejemplares* de Cervantes):

---

<sup>13</sup> Curiosamente el Teatro Cervantes de Buenos Aires reproduce exteriormente la fachada del Colegio Mayor de San Idenfonso de Alcalá de Henares, ciudad natal de Cervantes, y su típico estilo barroco.

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>País</b>	<b>A partir de</b>
<i>América Latina. Mujer, amante y argentina</i>	Maruja Bustamante	AR	<i>La gitanilla</i>
<i>Los libres cautiverios de Ricardo y Leonisa</i>	Josep María Miró	ES	<i>El amante liberal</i>
<i>El amante liberal</i>	Carlos Liscano	UR	
<i>Rinconete y Cortadillo</i>	Luis Cano	AR	<i>Rinconete y Cortadillo</i>
<i>Nos arrancaría de este lugar para siempre</i>	Diego Faturos	AR	<i>La española inglesa</i>
<i>Vidriera</i>	Laila Ripoll	ES	<i>El licenciado Vidriera</i>
<i>Transparente</i>	Angie Oña	UR	
<i>Lamadero</i>	Roberto Contador	CH	
<i>La fuerza de la sangre</i>	Pablo Fidalgo	ES	<i>La fuerza de la sangre</i>
<i>La fuerza de la sangre</i>	Carlos Manuel Varela	UR	
<i>Tu parte maldita</i>	Santiago Loza	AR	<i>El celoso extremeño</i>
<i>Celoso</i>	Mariano Llorente	ES	
<i>Constanza</i>	Ariel Farace	AR	<i>La ilustre fregona</i>
<i>Res (o) la mirada corrida</i>	Yoska Lázaro	AR (ES)	<i>Las dos doncellas</i>
<i>Pobres minas</i>	Verónica Perrotta	UR	
<i>La reina de Castelar</i>	Román Podolsky	AR	<i>La señora Cornelia</i>
<i>Perra vida</i>	Jose Padilla	ES	<i>El casamiento engañoso</i>
<i>Palabra de perro</i>	Juan Mayorga	ES	<i>El coloquio de los perros</i>
<i>El coloquio de los perros</i>	Gastón Borges	UR	

Utilizando un patrimonio común, o sea la literatura del Siglo de Oro y Cervantes en este caso específico, se crea pues un nuevo conjunto de obras, cuya digitalización y puesta en línea representan una forma contemporánea de accesibilidad y voluntad de acercamiento a todo tipo de público, tanto literario como teatral, y a dos lados del océano. Esencialmente, la creación de un nuevo patrimonio que, consciente de la inherente teatralidad de las *Novelas*, tenga como objetivo la máxima difusión de la herencia literaria cervantina.

De hecho, durante el año de la concepción del proyecto teatral el CCEBA rinde homenaje al autor no solamente a través de las adaptaciones y las lecturas dramáticas, dado que diseña asimismo la impresión de la *graphic novel* homónima *Novelas*

*ejemplares*<sup>14</sup>, un cómic antológico de 248 páginas en blanco y negro editado por el colectivo *Mojito*<sup>15</sup>, en las cuales, con la misma fórmula, veintidós entre guionistas y dibujantes interpretan las *Novelas* cervantinas convirtiéndolas en novelas gráficas.

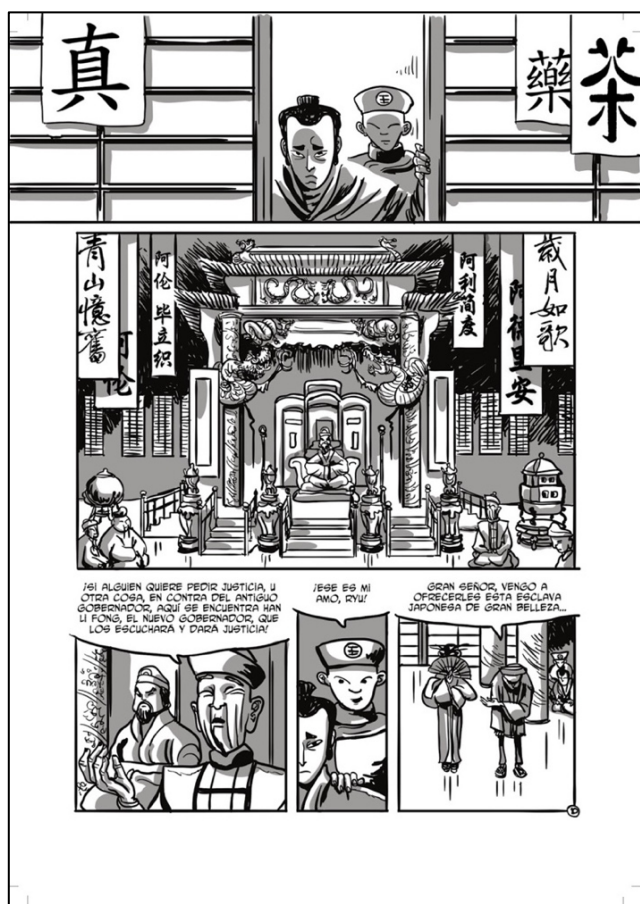


Ilustración 3. Una página de *El amante liberal*, adaptado a historieta por el dibujador Marcos Vergara, guionista Tomás Dassance.

Las palabras de Ricardo Ramón Jarne explican en que forma unir teatro y arte figurativo pueda dar un nuevo impulso a la tradición cervantina:

<sup>14</sup> Se mantiene el mismo título *Novelas ejemplares* para la adaptación a historietas reinterpretada por jóvenes guionistas y dibujantes procedentes de Argentina, Uruguay, Brasil, Francia y España. La publicación se suma al proyecto *Teatro ejemplares* y de forma similar es promovida por el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) y la Embajada de España. El editor Alejandro Farias, además de ser autor de tres guiones, es el seleccionador de las tablas. Cada versión propone un desplazamiento geográfico lingüístico y social a nuestra contemporaneidad, y donde las culturas rock y pop son el hilo conductor de las adaptaciones. Además de Farias, guionista de las ilustraciones de Muriel Frega, Otto Zaiser y Víctor Zelaya, las otras duplas son: Thomas Dassance y Marcos Vergara, Federico Grunauer y Hurón, Federico Reggiani y Fabián Zalazar, Diego Cortés y Leo Sandler, Luciano Saracino e Infame & Co., Rodolfo Santullo y Lisandro Estherren, Javi Hildebrant y Diego Rey, Roy y Maco, Denny Chang y Jozz.

<sup>15</sup> Colectivo editorial que reunió las editoras uruguayas Grupo Belerofronte, Dragon Comics y Estuario Editora junto con la argentina LocoRabia. Fundado en 2013, se ocupó, en su breve existencia de aproximadamente un lustro, de publicar libros de antologías, novelas gráficas y *artbooks*.

Tanto en *Teatros ejemplares* como en *Novelas ejemplares* en su formato ilustrado, el objetivo pretendido por el CCEBA y la Oficina Cultural de la Embajada de España es uno: visitar esta serie de novelas cortas para mostrar el potencial de la obra cervantina a generaciones que la consideran lejana a sus inquietudes y facilitar que puedan apropiársela, para transmitirla y proyectarla tanto en su formato original, como en estas nuevas versiones, a las generaciones futuras.<sup>16</sup>

La publicación del cómic parece tener en cuenta las pistas que Cervantes traza en el Prólogo de las *Ejemplares* que, recordamos, empieza con el autorretrato descriptivo del mismo autor, o sea con la voluntad de construir una relación directa con el lector que salga de un marco visual en los que poner el conjunto de las doce novelas.

Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, [...] la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; éste digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, [...] y otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño. Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. (*Novelas*:55-56)

Esta es la perspectiva que pone en diálogo la publicación del cómic con la publicación digital de las dramaturgias en la web de *Teatros ejemplares*, cuya portada es una lámina ilustrada con el retrato del autor alcalino por parte del dibujador español Miguel Brieva<sup>17</sup> que, junto a la inicial, fue encargado de la realización de todas las ilustraciones que introducen cada una de las diecinueve adaptaciones del proyecto, todas descargables en un ‘Kit de prensa’ a disposición en la web del proyecto. A propósito de Brieva, la coordinadora del proyecto Almudena Javares declara:

El ilustrador Miguel Brieva, que en España es muy conocido, es un gran novelista gráfico, de gran cultura general y una base filosófica importante. Siempre trabaja con mucho conocimiento de causa. Sabía muy bien que iba a ilustrar. Conocía muy bien a Cervantes y es un autor más del libro. Las ilustraciones ubican a Cervantes en el siglo XXI sin perder su esencia.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Ramón Jarne, 2013. Palabras de presentación del libro ilustrado *Novelas ejemplares*, cortesía de la página web <https://sobrehistorieta.wordpress.com/2013/11/18/presentacion-de-novelas-ejemplares-adaptadas-a-historieta-martes-1911-19h-caba/>

<sup>17</sup> Miguel Brieva nace en Sevilla en 1974. Dibujante, autor y fundador de la revista *Dinero*, se inspira a las primeras publicidades de los años 50 y 60. Sobre su estilo ha declarado: «La fastidiosa hiper-reproducción de nuestro mundo a través de todos los soportes visuales y publicitarios, junto con el progresivo desvanecimiento de nuestra propia identidad nos hace volver los ojos con nostalgia, fetichismo o inexplicable fascinación estética hacia iconografías del pasado» (Alan Fernández, *Miguel Brieva. El poder de la sátira*, 2005).

<sup>18</sup> Entrevista a Almudena Javares, contenida en el artículo online de Daniel Gauguine *Teatros ejemplares. La vigencia de Cervantes*, fecha de publicación 28 abril 2016, <https://www.elcaleidoscopiodelucy.com.ar/2016/04/teatros-ejemplares-la-vigencia-de.html>

En la portada de *Teatros ejemplares*, Cervantes nos aparece fuera de su contexto barroco, puesto en el medio de una calle suburbana, como si fuera él mismo un personaje de sus *Novelas*. Se reconoce un volcán, lo que probablemente lo pone geográficamente en una ciudad de Sudamérica, hecho confirmado por la presencia de una mujer india que lleva un niño sobre su espalda. La descontextualización suburbana, geográfica y temporal del autor celebra por un lado tanto el origen como el fin ‘internacionalizador’ del proyecto y, por el otro, la teatralidad visual de las *Novelas*, que comentamos en el capítulo anterior. Celebra también la metateatralidad, o sea uno de los aspectos más avalorados por la crítica reciente sobre el Cervantes dramaturgo (y que contiene a su vez el macro tema del desengaño) dado que otorga al autor el papel de personaje, de investigador de vidas, en suma, de escritor que puede desplazarse sin límites de espacio-tiempo o de públicos a los que comunicar.

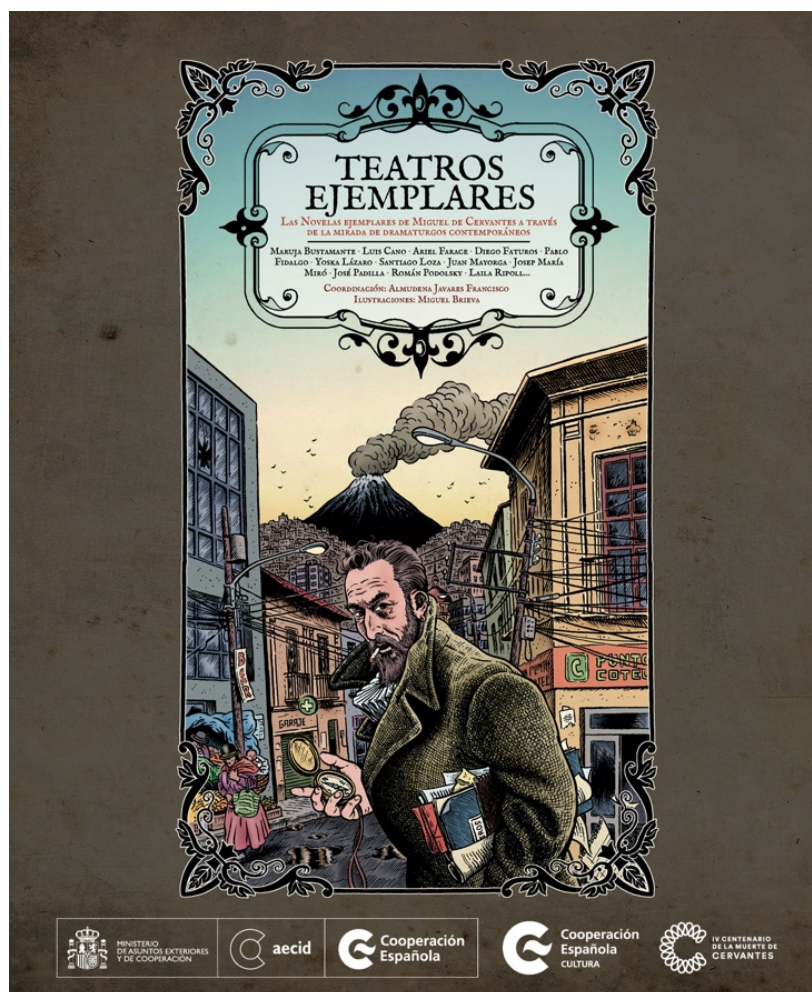


Ilustración 4. Portada de la edición digital *Teatros ejemplares*, con el retrato de Cervantes por parte del dibujador español Miguel Brieva.

Cervantes se presenta tal como se describe, pero se oculta bajo un abrigo cuya solapa revela la gorguera, casi como si quisiera esconder su origen antiguo para mezclarse con los márgenes de la sociedad actual. Además, se presenta algo así como un investigador o un navegador, en continua búsqueda de una dirección y que sigue apuntando notas sobre las vidas que encuentra en los papeles desordenados que lleva bajo su brazo. Se configura un autor apátrida que, exactamente como el proyecto *Teatro ejemplares*, intenta comunicar con todo el mundo, sin fronteras.

El conjunto constituye un patrimonio que ahora ofrecemos a todo el mundo del teatro gracias a una plataforma digital de libre acceso que permitirá conocer y difundir las obras y que facilitará también que puedan ser representadas, allá donde la lengua de Cervantes llegue. De la imprenta de Juan de la Cuesta a la red sin fronteras, *Teatros Ejemplares* constituye un homenaje a Miguel de Cervantes a través de sus obras revisitadas por autores de hoy, cada uno desde su propia escritura y talento. Un proyecto que plasma, como pocos lo logran, la idea feliz que acuñó Carlos Fuentes: quienes escriben en español comparten una misma ciudadanía, la del ‘Territorio de la Mancha’, verdadero espacio cultural común. (*Teatros*:6)

## **2.2 *Teatros ejemplares* tras una historia de adaptaciones**

El latente potencial teatral contenido en las *Novelas ejemplares* se puso de manifiesto desde el propio Siglo de Oro, donde enseguida la fortuna de Cervantes no tarda a desarrollarse dramáticamente tanto en España como fuera del país. A partir de los estudios de Genette y Profeti<sup>19</sup> es imprescindible el libro de Vaiopoulos, *De la novela a la comedia: las “Novelas ejemplares” de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro* que afirma como en las adaptaciones del siglo XVIII

Por lo que concierne las *Novelas ejemplares*, el fenómeno se limita raramente a la sencilla adaptación de una novela a las escenas, generalmente el enredo intertextual se articula mucho más: de una sola novela proceden más comedias, o bien una comedia se refunde y se vuelve a plantear después de mucho tiempo, o finalmente un tema narrativo que se recontextualiza en teatro. (Vaiopoulos 2010:19)

La fluidez y la ambigüedad entre los géneros de la comedia y de la novela propios del siglo áureo crean casi naturalmente las transformaciones dramáticas, con resultados que abarcan (citando los títulos de los capítulos de Vaiopoulos) trasposiciones completas, parciales, derivaciones, parodias y otras ‘huellas’ en otras comedias. En el primer

---

<sup>19</sup> Véase Profeti 1992.

segmento se incluyen: *Quien da luego a dos veces* (entre 1612 y 1614) de Tirso de Molina, trasposición de *La señora Cornelia*; *La fuerza de la sangre* (entre 1613 y 1614) de Guillén de Castro; *La ilustre fregona y amante al uso* atribuida a Lope de Vega (s.f.)<sup>20</sup>; *La hija del mesonero* (1661) de Diego Figueroa y Córdoba, trasposición también de *La ilustre fregona*. El segundo segmento, las trasposiciones parciales, contiene: *Palabras y pluma* (1627) de Tirso de Molina, a partir de *El amante liberal*; *El agravio satisfecho* (1629) de Alonso de Castillo Solórzano, a partir de *La fuerza de la sangre*. Son textos derivados: *La gitanilla de Madrid* (1671) de Antonio de Solís, *El celoso extremeño* (1634) de Antonio Coello y *El licenciado Vidriera* (1653) de Agustín Moreto. Del grupo de las parodias forma parte *La más ilustre fregona* de José de Cañizares (1709). Finalmente, la última sección incluye hipertextos con evidentes huellas de las novelas cervantinas: *El castigo del discreto* (1617) y *El mayor imposible* (1647) de Lope de Vega; *No puede ser* (1661) de Agustín Moreto; *No hay cosa como callar* (1662) de Calderón de la Barca.<sup>21</sup>

De las doce novelas, los comediógrafos del siglo XVII eligieron para las escenas sobre todos los textos que se conforman al gusto del público de los corrales de la época, que incluyen parejas de jóvenes enamorados, disfraces, o sea temas, personajes, ambientes sociales que a menudo comparten con la comedia de enredo. Los temas principales se modifican de acuerdo con las prácticas escénicas, que pueden llevar a notables alteraciones a medida que los autores se alejen del hipotexto, o bien a medida que se acerquen al público más refinado del teatro de corte. De todas formas, la elección de los hipertextos no es obvia y el libro de Vaiopoulos se concluye con una pregunta interesante

Es verdad que la peripecia sentimental con final feliz es la estructura más frecuente en las *Novelas ejemplares*, pero ¿por qué no se trasponen *La española inglesa* y *Las dos doncellas*? ¿por qué se fuerzan *El celoso extremeño* y *El licenciado Vidriera* en la fórmula cómica? ¿por qué no se transforma *El celoso extremeño* en una pieza trágica? ¿por qué nunca se provecha un desenlace distinto, que a veces se encuentra en las comedias auriseculares? ¿por qué no se convierte *Rinconete y Cortadillo* y *Casamiento engañoso*, donde el amor es marginal o negado, en obras teatrales de otro tipo, “picarescas” o “celestinescas”? (Vaiopoulos 2010:235)<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> El texto aparece ya a finales del siglo XVII, y muchos estudiosos han investigado la relación entre la novela cervantina y dicha comedia. Véase Vaiopoulos 2010:29-32.

<sup>21</sup> Todas las fechas se refieren a el año de publicación. Hay que subrayar que muchas comedias se componen algunos (o bien muchos) años antes de la imprenta. Para una exhaustiva catalogación bibliográfica intertextual véase Jurado Santos 2005:115-224.

<sup>22</sup> Sin embargo, *Rinconete y Cortadillo* es una novela cuya teatralidad será muy explotada a partir del siglo XX, como veremos.



Las adaptaciones de las *Novelas ejemplares* cruzan pronto las fronteras españolas: a partir de las traducciones franceses el comediógrafo inglés del período jacobino John Fletcher se hace cargo de moldear su teatro a través del hipotexto cervantino, con la colaboración de otros autores. Fletcher y Francis Beaumont llevaron a la escena *Love's pilgrimage* (1612) que procede de *Las dos doncellas*; Fletcher y Philip Massinger escribieron *A very woman* (1621) a partir de *El amante liberal*; de Fletcher solo son *The chances* (1625), que procede de *La señora Cornelia*; *The fair maid of the inn* (1625) inspirada a *La ilustre fregona* y *Rule a wife and have a wife* (1624) de *El casamiento engañoso*; de la misma novela procede la comedia *The knight of burning pestle* (1635) escrita por parte de Beaumont; Thomas Middelton adaptó *La gitanilla* y *La fuerza de la sangre* en *The changeling and the spanish gipsy* (1623). En algunos casos se trata de fieles re-escrituras teatrales, en otros las *Novelas* sirven de inspiración para la redacción de nuevos textos. Según Luttikhuisen, «[...] long before the stories appeared in English, playwrights such as John Fletcher, Francis Beaumont, Thomas Middleton, William Rowley and Philip Massinger read them in the French and adapted some of the plots to their own advantage.» (Luttikhuisen 2009:84)

Desde luego, Francia fu el primer país que inmediatamente se encargó de la traducción de la colección cervantina, publicada en 1615 bajo el título *Nouvelles de Miguel de Cervantes Saavedra. Traduites d'Espagnol en Français: les six premieres par F. de Rosset. Et les autres six, par le Sr. d'Audiguier*. Si por un lado el *Quijote* tuvo que esperar nada menos que nueve años para su traducción integral al francés, las *Ejemplares* aparecieron en Francia poco menos un año después de su publicación, con el resultado de alcanzar una popularidad increíble<sup>23</sup>. Las numerosísimas ediciones franceses que salieron hasta el siglo XVIII, además, fueron exportadas a otros países, incluso Alemania, Italia y Holanda, transformándose en bases para las traducciones locales.

Los comediógrafos franceses igualmente subieron la atracción de la teatralidad de la colección cervantina, entre los cuales destacan Alexandre Hardy, cuya inclinación a Cervantes se nota en tres textos en particular: *Cornélie*, adaptación de *La señora Cornelia*; *La belle égyptienne*, a partir de *La gitanilla*; *La force du sang* de *La fuerza de la sangre*, todos publicados entre 1626 y 1628. O bien la obra de Jaen Rotrou *Les deux*

---

<sup>23</sup> Largo objeto de estudio ha sido también el influjo que tuvieron las *Novelas* de Cervantes sobre las *nouvelles* francesas.



*pulcelles* (1639), adaptación de *Las dos doncellas. El amante liberal* también tuvo éxito en los espectáculos franceses de la época: lo reescribió tanto Georges de Scudery en 1638 como Guérin de Bouscal en el año siguiente.

La teatralidad de las *Novelas* de Cervantes llegó hasta Alemania, y a través de uno de sus personajes más populares y en 1821 se estrena la obra teatral *Preciosa* de Pius Alexander Wolff con músicas de Carl Maria von Weber, compuestas para la ocasión.<sup>24</sup>

Volviendo a España,

La institucionalización de Cervantes en el canon a partir del siglo XVIII hace que la importancia que adquieren los textos cervantinos se plasme también en el teatro de la época ilustrada o que autores como Jacinto Benavente o los hermanos Álvarez Quintero realicen versiones de *El coloquio de los perros* y *Rinconete y Cortadillo* a comienzos del siglo XX. (*Teatros*:43)

La compañía Oliver estrenó la adaptación homónima de *Rinconete y Cortadillo* de los hermanos Álvarez Quintero en el Teatro Cervantes de Málaga el 16 de mayo de 1916, con gran entusiasmo por parte del público «especialmente por la verosimilitud con que se habían conseguido los tipos dramáticos, el decorado y el vestuario» (Vega Rodríguez 2006). Al contrario, la adaptación en versos de la misma novela publicada en 1985 por parte de Vicente Colorado y Martínez nunca fue representada, para decepción del autor.<sup>25</sup>

A principios del siglo XX el cine encuentra las *Novelas ejemplares* dentro de un proyecto más amplio de explotación de la literatura barroca, cuando aún el nuevo medio intenta buscar su lugar entre las artes de vanguardia<sup>26</sup>. La relación entre las novelas y el cine irá consolidándose entre los años 60 y 80, en los que la televisión se transforma en un medio de transmisión cultural con su presencia masiva en todas las casas españolas: en estos años se adaptan *La gitanilla* (que detiene el mayor número de trasposiciones), *La ilustre fregona* y *El licenciado Vidriera*. A propósito de esta última, a modo de ejemplo, se rodaron cuatro transposiciones: la primera, destinada a un público infantil, es de 1964,

---

<sup>24</sup> Se puede escuchar en el video disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=Mvg6VE\\_9yow](https://www.youtube.com/watch?v=Mvg6VE_9yow)

<sup>25</sup> «Un padecimiento crónico de estómago que me impide tragar porquerías, la imbecilidad de los cómicos, las intrigas de los que nada pueden, y las malas pasiones de los que tienen más reputación que mérito, son causas bastantes para que dé mis obras a la imprenta, y no al teatro» escribe en el prólogo de su obra bajo el título *El porqué* (Colorado y Martínez 1901:361)

<sup>26</sup> Solo en la época del mudo de *La gitanilla* «se llegaron a rodar *La gitanilla* (Adriá Gual, 1914), *La gitana blanca* (Ricard de Baños, 1919), *La gitanilla* (André Hugon, 1924) y *The Bohemian Girl* (Harley Knoles, 1922). Esta última, inspirada en la ópera de Balfe, tendría un *remake* sonoro gracias a los muy populares Stan Laurel y Oliver Hardy (el Gordo y el Flaco): *The Bohemian Girl* (James W. Horne, Charley Rogers, 1938)» (Arribas 2020:198). A propósito de las *Novelas ejemplares* y el cine silente véase también Seguin 2015.

dirigida por Gerardo N. Miró y escrita por Eloy de la Iglesia; la segunda de Fernando Delgado, de 1966, lleva el título *Los hombres de cristal* y se actualiza en los EE. UU. contemporáneos; de 1973 es *El licenciado Rodaja*, que contó con la dirección de Antonio Chic y el guion de Miguel Marías; finalmente, en 1974 se dedica a dicha novela un episodio de *Los libros* con la dirección de Jesús Fernández Santos.<sup>27</sup>

Volviendo al teatro, es con la vuelta a la democracia y el fuerte compromiso cultural por parte de las instituciones que los autores y las obras del Siglo de Oro retoman (o toman por primera vez) su espacio sobre las tablas de los escenarios hispanoamericanos. Con referencia al imprescindible estudio bibliográfico *Cincuenta años de teatro cervantino* de Manuel Muñoz Caravantes (1990) se pueden listar las adaptaciones<sup>28</sup> que se llevaron a teatro entre los años 1939 y 1990 en la siguiente tabla:

<b>Año</b>	<b>Título</b>	<b>A partir de</b>	<b>Teatro/Festival Ciudad</b>	<b>Autor</b>	<b>Dirección/Compañía</b>
1968	<i>Pedro de Urdemalas</i>	Incluye unos episodios de <i>La gitanilla</i>	Teatro Calderón de la Barca Barcelona	Enrique Ostenbach	José María Loperena
1973	<i>El patio de Monipodio</i>	<i>Rinconete y Cortadillo</i>	Teatro Independiente de México Ciudad de México	Álvaro Custodio y Alicia Urreta	
1976	<i>Rinconete y Cortadillo</i>	<i>Rinconete y Cortadillo</i>	Festivales de España Albacete		Compañía Los trabalenguas
1979	<i>Rinconete y Cortadillo</i>	<i>Rinconete y Cortadillo</i>	II Jornadas de Teatro Clásico de Almagro Plaza Mayor de Almagro Ciudad Real		Grupo Corral de Comedias
1981	<i>El patio de Monipodio</i>	<i>Rinconete y Cortadillo</i> y <i>El celoso extremeño</i> (con la inclusión de algún episodio de <i>El rufián dichoso</i> y	Real Coliseo de Carlos III El Escorial y Festival Cervantino	Álvaro Custodio	Álvaro Custodio y José María Escribano Compañía Vocacional

<sup>27</sup> Véase Arribas (2020) que en su interesante ensayo incluye todas las trasposiciones de las *Novelas ejemplares* al cine y a la televisión.

<sup>28</sup> «A la hora de decidir qué debíamos incluir en la catalogación recogida en nuestro artículo hemos optado por un criterio a la vez amplio y restringido. No nos ha importado que las modificaciones habidas en el texto tomado como base para el espectáculo dramático llegaran a alterarlo sustancialmente, siempre y cuando fueran el resultado de un trabajo de adaptación escénica -de actuación- no de creación o re-creación literaria -de escritura- que daría origen a una obra distinta a las comedias y entremeses de Cervantes, susceptible a su vez de ser adaptada para la representación. De ahí nuestra distinción entre teatro ‘de Cervantes’ y teatro (u otros géneros) ‘sobre Cervantes’» (Muñoz Caravantes 1990:156)

		<i>Pedro de Urdemalas</i> )	Alcalá de Henares		de Amigos del Real Coliseo
1981	<i>El gusano de seda</i>	A partir de: <i>La cueva de Salamanca, El retablo de las maravillas, Rinconete y Cortadillo, El celoso extremeño</i> y el <i>Quijote</i> .	Muestra de Teatro de Valladolid	Roberto Villanueva	Roberto Villanueva Grupo Internacional de Teatro de Madrid
1982	<i>La ilustre fregona</i>	<i>La ilustre fregona</i>	Madrid	Domingo Serrano	Domingo Serrano Compañía Comparsa

Lo que destaca es la presencia masiva de adaptaciones de *Rinconete y Cortadillo*, la novela que quizás ha permitido en aquella época de renovación dramática de explotar los movimientos, el tema de la libertad y en cierto sentido el de la comunidad, una novela que hasta el principio del siglo XX nunca había sido tomada en consideración por su potencial teatral.

Por lo que concierne las dos décadas que separan el trabajo de Muñoz Caravantes a las celebraciones cervantinas del IV centenario, o sea en la temporada que protagoniza las generaciones de dramaturgos contemporáneos al proyecto *Teatros ejemplares*, cabe señalar las palabras de Ricardo Ramón Jarne que en su prólogo cuenta:

Cuando en 2013 quisimos poner el foco de atención en las *Novelas ejemplares*, una de las cosas que nos sorprendió fue que de ellas solo se hubieran dado contadas versiones dramáticas contemporáneas, entre las que se destacan *Palabra de Perro* de Juan Mayorga y *El coloquio de los perros* de Albert Boadella. (*Teatros:8*)<sup>29</sup>

La novela del diálogo canino es la última que se suma a esta historia de adaptaciones y quizás la que ha estimulado mayormente las generaciones de dramaturgos contemporáneos. El texto de Albert Boadella nace para la homónima producción de la compañía Els Joglar insertándose en la voluntad de unir vanguardia y teatro popular, en la investigación de los clásicos llevados a la escena. Juan Mayorga escribe la primera versión de *Palabra de perro* en 2004, en una trayectoria de búsqueda estilística que

<sup>29</sup> Esta afirmación pone el foco sobre la originalidad del proyecto. Sin embargo, la investigación de este trabajo ha sacado a la luz algunos experimentos dramáticos entre los años '90 y 2000. Un ejemplo, la adaptación por parte de Laila Ripoll, que en 1998 reescribe su versión de *El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*. O, también, la adaptación de Hugo Salcedo para niños *Juanete y Picadillo* (a partir de *Rinconete y Cortadillo*), México, 2003 (véase Salcedo Larios y Soto Ferrel 2014).

llegará hasta su afirmación como uno de los dramaturgos más influyentes al mundo. Una segunda escritura del texto será incluida en *Teatro ejemplares* y objeto de análisis en el capítulo que sigue.

Lamentablemente, a pesar de la amplia investigación en las *Novelas ejemplares* y su teatralidad, hasta la fecha no existe un solo estudio que aborde de forma exhaustiva un *corpus* de todas sus adaptaciones dramáticas<sup>30</sup>. El objetivo de este párrafo ha sido contextualizar los precursores de los dramaturgos seleccionados para *Teatros ejemplares*, que conoceremos en las secciones que siguen, sin la pretensión de proporcionar una recopilación exhaustiva, lo que merecería un estudio *ad hoc* que cae fuera de las competencias de este trabajo.

### 2.3 El cuarto centenario como taller de otras ‘escenas ejemplares’

Para completar la panorámica histórica del párrafo antecedente y a partir de la inestimable documentación de las celebraciones del IV centenario de la muerte de Cervantes, cabe señalar que dentro de los eventos de 2016 a *Teatros ejemplares* se acompañaron otros eventos que celebraron las *Novelas* sobre los escenarios durante el mismo año. En el listado que sigue, aparece un resumen de los espectáculos teatrales organizados en todo el mundo, que involucran adaptaciones integrales o bien parciales de las *Novelas ejemplares* de Cervantes.

- *Escrito en las estrellas*. Dramaturgia original de Emilio Gutiérrez Caba sobre una idea de Salvador Collado, partiendo de las *Novelas Ejemplares*, con la intención de acercarlas al gran público de una manera divertida y lúdica. Organizador: Compañía Salvador Collado y Junta de Castilla-La Mancha. Castilla-La Mancha.
- *Cervantina*. Una fiesta de piezas breves de Ron Lalá que reúne sobre el escenario las adaptaciones de algunas *Novelas Ejemplares* y *Entremeses*, además de fragmentos de piezas menos conocidas como el *Persiles*, *La Galatea*,

---

<sup>30</sup> Al contrario, por lo que concierne al cine, en 2022 Aranda Arribas ha escrito el ensayo *Las ‘Novelas ejemplares’ en el cine y la televisión*, una monografía que se ocupa de este particular *corpus* audiovisual de 1916 a 2015.

- El Viaje del Parnaso*. Organizador: Coproducción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (INAEM) y Ron Lalá. Madrid y gira por el territorio nacional.
- Representación teatral de *Rinconete y Cortadillo*. Adaptación teatral de la novela *Rinconete y Cortadillo* de Miguel de Cervantes a cargo del grupo de teatro nigeriano Jos Repertory Theatre. Organizadores: Embajada de España en Nigeria y Cooperación Española (AECID). Lagos, Nigeria.
  - *El coloquio de los perros*. Actualización de *El coloquio de los perros* de Cervantes con la que pretende acercar la literatura clásica a los más pequeños a través del teatro. También se ha editado un libro ilustrado con el texto original y el texto adaptado dirigido al público infantil. Organizador: Modus Operandi. Madrid.
  - *Novelas Ejemplares (La española inglesa y Las dos doncellas)*. Ambas con féminas como protagonistas y con un motor común: el viaje. Organizador: Factoría de Teatro. Madrid, Paracuellos del Jarama, Festival Cúcara Mácara de República Dominicana, Boadilla del Monte, Mejorada del Campo, Chapinería, Alcorcón, Hoyo de Manzanares, El Álamo.
  - *Royal Flush. Shakespeare vs Cervantes*. Comedia en inglés y castellano. La obra aborda cuestiones como los desórdenes alimenticios y la igualdad de género y está dirigida a escolares. Espectáculo teatral con música en vivo basada en *La ilustre fregona* de Cervantes y *La fierecilla domada* de Shakespeare y *A Cup of Theatre*. Dirección Rebeca Cobos. Organizadores: Embajada de España en Londres y Cooperación Española (AECID). Londres, Gran Bretaña.
  - *Ese loco de Cervantes*. Marco Antonio de la Parra convierte en personaje a Miguel de Cervantes y lo ubica en sus últimas horas antes de morir, revelándonos las emociones más personales y la identificación con uno de los personajes fundamentales de Cervantes: el licenciado Vidriera. Nacional Cervantes de Argentina.
  - *El licenciado Vidriera*. Adaptación de la novela como un ‘ñaque contemporáneo’, la historia a contar y a personificar a través de dos actores. Organizador: Teatro del Temple. Ciudad Real, Albacete, Festival de Teatro Clásico, Tauste, La Habana, Pedrola, Zaragoza.
  - Festival Clásicos en Alcalá 2016. Inclusión de espectáculos de inspiración cervantina: *Cervantina* de Ron Lalá, *El Retablo de las Maravillas* de Morfeo

Teatro, *La conquista de Jerusalem* de Escena Antigua y *Rinconete y Cortadillo* de Sxpeare. Organizador: Ayuntamiento de Alcalá de Henares. Varios espacios de la ciudad de Alcalá de Henares.

- IV Festival *Clásicos a la fresca*. Se representan *La Gitanilla*, *Don Quijote*, *El cerco de Numancia*, *La española inglesa* y *Las dos doncellas*. Organizadores: Ayuntamiento de Madrid, Junta Municipal del Distrito de Ciudad Lineal y Factoría Teatro. Madrid.
- *Teatro cervantino (Laboratorio Escénico Univalle)*. Visita a Dhaka del grupo teatral Laboratorio Escénico Univalle, con el objeto de presentar la obra *El Coloquio de los Perros* en el Centro Nacional de Artes Escénicas (Shilpakala), así como en la Facultad de Teatro de la Universidad de Dhaka, donde se imparten también talleres de teatro. Organizador: AECID. Dhaka, Bangladesh.
- Festival de Teatro Clásico de Olite. Tres versiones distintas de *El Quijote*, una obra homenaje, titulada *Cervantina*, y una pieza de microteatro inspirada en *Rinconete y Cortadillo*. Organizador: Departamento de Cultura, Deporte y Juventud. Gobierno de Navarra.

Las novelas seleccionadas para las representaciones del IV centenario siguen dos líneas de investigación. Por un lado, *Rinconete y Cortadillo*, *El coloquio de los perros* y *El licenciado Vidriera* presentan personajes y tramas que se adaptan fácilmente a experimentaciones escénicas y permiten establecer conexiones con temas relevantes para el público contemporáneo, incluyendo al público infantil. Por otro lado, *La gitanilla*, *La ilustre fregona* y *Las dos doncellas* ponen énfasis en el papel de la mujer y abordan la temática del femenino en la sociedad contemporánea, en un diálogo con la época barroca. Finalmente cabe señalar que, dentro de los eventos teatrales, dos en particular, comparten con *Teatros ejemplares* la digitalización o el uso de nuevos medios de comunicación en línea:

- *La cara B de Cervantes: club virtual de lectura*. Club de lectura en la nube, integrado en los servicios electrónicos que ofrece la Red de Bibliotecas del Instituto Cervantes (60 bibliotecas y la biblioteca electrónica), abierto a los socios inscritos en cualquier biblioteca. Moderados por bibliotecarios y con la

colaboración de expertos cervantistas. Lectura de dos títulos, elegidos entre sus *Novelas Ejemplares: El licenciado Vidriera y La española inglesa*. Organizador: Instituto Cervantes. Internet.

- *Ocho entremeses golfos*. Obra transmedia compuesta por una serie de piezas audiovisuales que conforman un universo multicanal multiplataforma. Este universo se construye a partir de la obra *Ocho entremeses no estrenados*, y está compuesto por distintos elementos como representaciones teatrales, contenidos digitales (*website story*, redes sociales, *snapchat*) y una serie de televisión. Organizador: Trans Arts Productions. Obra de teatro: Madrid. Contenidos digitales: a lo largo del territorio español e Internet. Serie: televisión.

Por último, llama la atención el trabajo de la compañía Factoría Teatro, que ha transformado el estreno de sus versiones teatrales de las *Novelas ejemplares* para el IV centenario en un largo «proyecto vital»<sup>31</sup> que sigue todavía hoy con la producción de sus adaptaciones. Después de *La española inglesa* y *Las dos doncellas*, ambas de 2015, estrenaron dos años después *Constanza, dos historias de Cervantes* (a partir de *La ilustre fregona* y *La gitanilla*), *El coloquio de los perros* en 2019 (con partes también de *El casamiento engañoso*) y *Celoso* en 2022. El proyecto se acabará con la futura producción de las siete *Novelas* restantes.

## 2.4 Los autores y las versiones contemporáneas de *Teatros ejemplares*

La lectura de las dramaturgias contenidas en *Teatros ejemplares* es un placer, a pesar de su relación con la fuente cervantina. Cada uno de los textos crea escenarios diferentes, con sus propias voces, personajes, estilos: en una palabra, mundos diferentes.

---

<sup>31</sup> «Cuando en 2015 estrenamos *Novelas ejemplares* [...] descubrimos no solo el profundo placer de la lectura de las *Novelas*, sino la riqueza inagotable de su potencial dramático, mayor incluso que el de sus textos teatrales, con unas historias fabulosas y una invitación desafiante a investigar en diferentes lenguajes escénicos. [...] Un proyecto vital que no deja de ser un desafío y un empeño al que nos entregamos con la garantía de un autor imprescindible de todos los tiempos. [...] Sumaremos ya siete *Novelas Ejemplares*, en este afán completista de difundir y acercar el patrimonio de nuestras letras españolas a todos los públicos, como un acto de deleite y responsabilidad cultural, al mismo tiempo.» <https://www.factoriateatro.com/compania/> (consultado 12 marzo 2023)

Leer y disfrutar del conjunto de la colección no es tan distante de la experiencia de hojear la versión visual de *Novelas ejemplares* en historietas, gemela del proyecto dramático.

*Teatros ejemplares* une, bajo el mismo proyecto, plumas que pertenecen a un abanico muy vario dentro de la dramaturgia hispanoamericana: por lo que concierne a Latinoamérica, por un lado, fueron seleccionados autores de destacadas experiencias y reconocidos internacionalmente, como los uruguayos Carlos Liscano, Carlos Manuel Varela y Román Podolsky y, por el otro, escritores de la generación de los nacidos entre los años '70 y '80 de procedencias muy diferentes: algunos que se pueden definir emergentes, como Diego Faturus o Ariel Farache, o bien de renombre como Gastón Borges; destaca además la presencia de Roberto Contador, con su particular procedencia del cine. En cambio, por lo que concierne a España, Almudena Javares seleccionó autores que forman parte del 'Siglo de Oro' de la dramaturgia nacional, considerada entre las más destacadas de Europa y quizás, del mundo: la pareja artística Ripoll/Llorente, Juan Mayorga, Jose Padilla, Josep María Miró, todos autores que han contribuido a crear esta fama internacional y que, aunque pertenezcan a generaciones diferentes, siguen aportando novedades y originalidad en el panorama dramático dentro y fuera del país.

A propósito de los textos, la mayoría de los autores han creado piezas totalmente nuevas, que sobrepasan el concepto de pura adaptación: se acercan más a las fuentes cervantinas los textos de Ripoll/Llorente por la búsqueda lingüística; o *El amante liberal* de Liscano, que se puede definir una verdadera reducción teatral; o también la versión de *La fuerza de la sangre* de Varela, que intercala el cuento cervantino en un estudio de radioteatro. Estos autores tienen en común la larga experiencia y la mayor edad, lo que quizás les permitió acercarse a los hipotextos en una forma más directa. En los antípodas encontramos el monólogo de Farache, el texto poético de Fidalgo y la 'visión' de *El licenciado Vidriera* que se queda en los bordes de *Lamedero* de Contador, todas piezas que se alejan fuertemente a nivel formal de las fuentes cervantinas, relegadas a pura inspiración. En las palabras de Guillermo Heras<sup>32</sup>:

El encargo de estas nuevas lecturas actuales para una escena de hoy se ha realizado, baste ver la selección, desde una mirada amplia de formas y modos de entender la dramaturgia. Autoras y autores de las dos orillas, de sensibilidades distintas a la hora de abordar estructuras dramáticas o temáticas personales, pero en los que no cabe duda que existe una fuerte personalidad creativa a la hora de abordar su escritura personal. En este proyecto debieron

---

<sup>32</sup> Guillermo Heras, un verdadero 'hombre de teatro' e intelectual, suma su imprescindible presencia en los Prólogos del proyecto, titulando su contribución *Un proyecto importante* (*Teatros*:12-15).



confrontarlo con la poderosa palabra de un genio, pero han sabido utilizar la propuesta para realizar un discurso propio y no dedicarse a hacer hagiografía o simple traslación de la 'trama' del material cervantino. (*Teatros*:14)

Entre trasposiciones parciales y lejanas huellas cervantinas, para utilizar la escala propuesta por Vaiopoulos, hay versiones y visiones de las *Ejemplares* de Cervantes que abarcan unas cuantas temáticas sobre todo de carácter social y existencial, que ponen en diálogo las *Novelas* con la contemporaneidad de los dramaturgos. La condición de la mujer se desarrolla en diferentes trasposiciones: en la vida en los márgenes de *América Latina*, en el orgullo de *Constanza*, en las doncellas-luchadoras de *Pobres minas*, en el pasado de *La reina de Castelar*, en la víctima del *Celoso* de Llorente, en las mujeres/mercancías de *Tu parte maldita* o de *Res*. Las relaciones frecuentemente engañosas, desarrolladas en las *Ejemplares*, son centrales en las tres versiones de *El licenciado Vidriera* (el texto que ha inspirado el mayor número de adaptaciones) y en *Perra vida*, donde podemos encontrar unos pícaros contemporáneos, como pasa, por ejemplo, en *El coloquio* de Borges, en Mayorga, en los *Rinconete y Cortadillo* de Cano, entre otros, que, a través de antihéroes modernos, investigan los asuntos de la marginalidad y de la locura, muy presentes en las sociedades dibujadas en *Teatros ejemplares*. *La fuerza de la sangre* es otra novela que hoy, como en el Siglo de Oro, permite una crítica social. En suma, a través de Cervantes, que en sus novelas pone en escena varios aspectos de la humanidad y de la realidad barroca poliédrica, cada dramaturgo vuelve la ejemplaridad en un asunto contemporáneo, que logra comunicar con el público de hoy, cumpliendo al sueño teatral nunca realizado de Cervantes. Las autoras y los autores, de procedencias formativas y geográficas tan diferentes, abordan los hipotextos cervantinos en versiones que nos enfrentan tanto al clásico como al contemporáneo, en resultados escénicos que sirven a la sociedad de hoy para poner en discusión nuestros tiempos, cumpliendo la función tópica del *theatrum mundi*, como espejo de (para utilizar la célebre metáfora calderoniana) el sueño de la vida.

A continuación, se proporciona una breve biografía de cada autor acompañada a un breve análisis de su propia versión, siguiendo el orden de la publicación digital (que, a su vez, sigue el orden propuesto por Cervantes). Un texto en particular, *Palabra de perro* de Juan Mayorga, no será comentado en esta sección, dado será objeto de un análisis más profunda contenida en el capítulo que sigue, base para la parte conclusiva y práctica de

este trabajo, que quiere rendir homenaje al proyecto a distancia, encarnándolo en una experiencia didáctica dramática.

### **Maruja Bustamante – Argentina**

Actriz, docente de teatro, dramaturga y directora argentina de Buenos Aires, nace en 1978. Se forma con Helena Tritek y Hugo Urquijo. En la EMAD (Escuela Metropolitana de Arte Dramático) frecuenta el curso de Dramaturgia. Formó parte de los programas Panorama Sur, Interactions y Royal Court Theater para autores latinoamericanos. En 2001 estrena en el Teatro Por la Identidad *Fronterizos*, su primera obra como directora. Sus intereses incluyen también el cine: estudia montaje en la Universidad de Cine, realizando *Maní Perales*, un largometraje de ficción. Se ocupa también de la organización del *Festival de Escena Queer* de Buenos Aires y de *Mucho más*. Los reconocimientos que ha recibido su labor son destacables: nominada como dramaturga y directora para los premios *Teatro del Mundo* (2008) y como revelación de ese año para el premio *Florencio Sánchez* de la Casa del Teatro, obtuvo el premio *Trinidad Guevara* como autora y el Premio Estímulo de los *María Guerrero* por su obra *Adela está cazando patos*.

### ***América Latina. Mujer, amante y argentina (a partir de La gitanilla)***

«América Latina canta. Ensayo. Es rockera» (*Teatros:52*) En la adaptación de Maruja Bustamante sobresalen dos personajes: América Latina, la gitanilla en una actual versión roquera y Deseo, que encarna el objeto pasional. Si en *La gitanilla* Preciosa es la encarnación de la Poesía en toda su pureza, América Latina de la misma manera se vuelve voz y cuerpo de una cultura contemporánea en continua búsqueda de una identidad histórica y de un ‘deseo’ diferente. Deseo, un artista conceptual, representa la atracción hacia lo diferente.

AMÉRICA LATINA: ¡Opa! ¡Opa! Nada de poner a América en lugar de la mujer lisiada, pues no lo soy ni lo seré jamás, nada de subestimar a América, de convertirla en una cosa, nada de dejar a América para lo último, nada de creer que América se arreglará sola, nada de invadir a América, nada de copiar a América, nada de juzgar a América, nada de abandonar a América, nada de considerar a América propiedad de nadie, nada de limitar a América a estar por debajo de nadie; América no merece eso, merece tener un lugar al lado de los más grandes y las más deseadas porque América es mucho más grande y profunda que cualquiera de las bufonadas aprendidas y frías que ustedes puedan generar haciendo reproducciones en

masa de formas metálicas y dañinas; nada de darle a América paz y prosperidad porque América no las necesita mientras tenga libertad.  
*Durante el discurso Deseo se larga a llorar y cae a los pies de América, besándoselos.*  
(Teatros:64-65)

Un cuento de vidas a los márgenes, con protagonista una neo-gitana, en una creación de dos mundos (el rock y el arte contemporáneo más conceptual) que al mismo tiempo se enfrentan y se atraen, dos caras de la misma moneda, como la noche, representada por la cultura de los clubs rock, y el día, las galerías de los clanes cultos.

Maruja Bustamante dibuja una reflexión sobre los impulsos de la ciudad, la ciudad latinoamericana que hereda las culturas occidentales como mitos del contemporáneo que crean diferentes y siempre nuevas tribus urbanas, a través de un lenguaje tanto lírico como callejero, fuertemente radicado en la Buenos Aires escondida que bien conoce la autora.

### **Josep María Miró – Cataluña, España**

Nace en 1977 en Vic, Cataluña, y se licencia en Dirección y Dramaturgia en el Institut del Teatre de Barcelona y en Periodismo en la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Director y autor prolífico, traducido a muchísimos idiomas y representado en más que treinta países. Para sus dramaturgias ha ganado muchos premios, entre los cuales destacan en 2015 el Frederic Roda y el prestigioso Premio Born (2009 y 2011, finalista en 2015 y 2015). Coordina la sección dramática del Grau d'Arts Escèniques de la Universidad de Girona. Organiza talleres y cursos internacionales en la prestigiosa Sala Beckett de Barcelona. Entre sus textos más famosos destacan *El Principio de Arquímedes*, *Nerium Park*, *Gang Bang* y *El cuerpo más bonito que se habrá encontrado nunca en este lugar*.

### ***Los libres cautiverios de Ricardo y Leonisa (a partir de El amante liberal)***

En cinco escenas, que aparentemente no tienen una unión, y tres personajes, el autor trata el tema del cautiverio, tan querido por Cervantes, transformando la escena en la cárcel donde Ricardo y Leonisa viven antes de encontrarse. El oxímoron del título indica la dicotomía temática entre libertad y cautiverio, el cautiverio como metáfora de encarcelamiento del cuerpo y del espíritu, que ya Cervantes había investigado en el personaje de Ricardo. El resultado es un texto nuevo, fruto de una reflexión sobre las

relaciones, la identidad y la soledad. La identidad es central en la novela de Cervantes, que se pone en *performace* a través del disfraz y del cambio de rol; en el texto de Josep María Miró la identidad se profundiza en la escena cuarta que lleva el título *No exactamente lo mismo*, que se concluye con una reflexión sobre la lengua:

HOMBRE 1: A veces...  
MUJER: Sí... a veces.  
HOMBRE 1: El lenguaje...  
MUJER: Sí, el lenguaje.  
HOMBRE 1: Las palabras...  
MUJER: Sí, las palabras.  
HOMBRE 1: Encontrar las palabras...  
MUJER: Encontrar las palabras... exactas.  
HOMBRE 1: Adecuadas.  
MUJER: Esto: adecuadas.  
HOMBRE 1: Es jodido.  
MUJER: Muy jodido... Muy... Muy jodido.  
*Pausa.*  
HOMBRE 1: Al final... estamos de acuerdo.  
MUJER: Sí.  
HOMBRE 1: Un simple malentendido.  
MUJER: Sí.  
HOMBRE 1: En el fondo estábamos/  
MUJER: Sí, en lo mismo. Queríamos decir lo mismo pero... estábamos en lo mismo.  
(*Teatros*:109)

La escena final *El amante liberal*, desenlace de la obra, sirve de declarada referencia a la reescritura teatral, creando un final metacompositivo, que crea un enlace con la escena inicial, en la creación de un *loop* teatral, un viaje que, a diferencia de el que viven los protagonistas cervantinos, se ha vuelto infinito.

MUJER: Guardianes... Quizás nos iría bien que fuera un juego para tres actores. Para dos hombres y una mujer. Uno de los actores siempre hará de guardián. Custodiará la escena. La observará sin participar pero... en un punto preciso del desarrollo de la escena, se empezará a preparar para la siguiente que no tendrá nada que ver con la anterior, la que hemos visto. Y sin un corte de luz a oscuro... pasaremos de una escena breve a otra. Y todas serán como pequeñas obras. Como una novela ejemplar... (*Pausa.*) –Sí... Sí... (*Pausa.*) –Nos irá bien el juego que nos puede dar tener a actores. Dos hombres y una mujer. Dos en acción y uno en reserva. Y luego relevo...  
*Pausa larga.*  
HOMBRE 1: Por tanto... no habrá ni Ricardo, ni Leonisa...  
HOMBRE 2: Ni será la *Novela ejemplar* que nos estabas contando...  
MUJER: Serán otros cautiverios... Libres cautiverios. *Los libres cautiverios de Ricardo y Leonisa.*  
*Oscuro.*  
(*Teatros*:125)

## **Carlos Liscano – Uruguay**

Nace en Montevideo en 1949, es escritor, dramaturgo, poeta y periodista. Figura prominente de la cultura uruguaya, fue viceministro de Cultura (2009-2010) y dirigió la Biblioteca Nacional (2010-2015), empujando una fuerte renovación en la institución. Fue parte del movimiento de guerrilla armada MLN, que le costó 13 años de preso político durante la dictadura entre los '70 y los '80. Su primera obra fue escrita en Suecia durante su exilio tras la liberación. Sus obras de teatro han sido representadas en muchísimos países europeos y americanos.

### ***El amante liberal***

Al leer la biografía del Carlos Liscano, no resulta raro que este dramaturgo escogiera esta novela en particular para proponer su propia versión. La novela de derivación bizantina se trasmuta en una ocasión para elaborar temáticas que llevan un alto grado de empatía por parte del autor: el cautiverio lejos de la patria, la separación de los enamorados, superación de obstáculos, aventuras exóticas, la liberación, la vuelta a la familia y el final feliz. Liscano maneja la novela cervantina remitiendo a la fuente no solamente mediante el título, sino también a través de los nombres de los tres protagonistas y de las menciones explícitas y metaliterarias al hipotexto. Cuenta de forma fiel la historia de Cervantes a través de Mahamut, Ricardo y Leonisa, que alternan narración y diálogos. La acotación inicial del autor declara este juego metanarrativo:

La historia es contada por los tres personajes elegidos quienes, por momentos, actúan de sí mismos y en otros narran las acciones y describen situaciones. Los personajes tienen conciencia de ser tales, de ahí los comentarios a veces burlones sobre la exposición de sus compañeros. El tono es irónico y a la vez respetuoso. La versión pretende ser un juego metaliterario/metateatral. Más allá de la o las anécdotas de época, El amante liberal narra sucesos dramáticos y dolorosos: el cautiverio lejos de la patria, la alegría por la libertad, el regreso a casa y a los propios. (*Teatros*:128)

De ahí, el desarrollo de los sucesos se pone en escena con la necesidad de contar lo que se ha pasado, como si el acto de narrar fuera el único destino de estos personajes en su versión teatral. Conceder la palabra directamente a los personajes permite al autor de crear una visión subjetiva, que crea un canal comunicativo único con el público oyente. La transformación lingüística que opera el autor es casi ausente, el discurso directo en Cervantes se trasmite a la voz de los personajes casi sin ninguna modificación:

RICARDO: [...] Le dije: (*A Leonisa.*) –A mí me pesa, ¡oh hermosa Leonisa!, que no hayan sido verdad las nuevas que de mi muerte te dio Mahamut, porque con ella excusara los temores que ahora tengo de pensar si todavía está en su ser y entereza el rigor que continuo has usado conmigo. Sosiégate, señora, y si te atreves a hacer lo que nunca hiciste, que es llegarte a mí, llega y verás que no soy fantasma. Soy Ricardo. (*Teatros:136*)

–A mí me pesa, ¡oh hermosa Leonisa! que no hayan sido verdad las nuevas que de mi muerte te dio Mahamut porque, con ella, excusara los temores que ahora tengo de pensar si todavía está en su ser y entereza el rigor, que continuo has usado conmigo. Sosiégate, señora, y baja, y si te atreves a hacer lo que nunca hiciste, que es llegarte a mí, llega y verás que no soy cuerpo fantástico; Ricardo soy, Leonisa, Ricardo, el de tanta ventura cuanta tú quisieres que tenga. (*Novelas:182*)

Liscano detecta la teatralidad de la narración y de los diálogos de Cervantes: el resultado es una operación dramaturgica en la que sobresale la voluntad por parte del autor de reducir al núcleo los sucesos, las vicisitudes de los personajes que en escena se ven obligados a restituir sus sentimientos más puros y actuales.

### **Luis Cano – Argentina**

Poeta, dramaturgo, director y docente teatral, se formó en la Escuela Municipal de Arte Dramático de Buenos Aires y estudió Artes en la Universidad de la misma ciudad. En 1993 estrenó su pieza titulada *El aullido* (Premio Coca Cola en la Artes), y desde entonces ha creado una gran cantidad de obras entre las que se destacan: *Comedia de un hijo*, *Socavón*, *Ostras frescas*, *Los murmullos*, *Partes del libro familiar*, *Pequeño casamiento* y *El diario de Carmen*. Entre otras distinciones obtuvo el Premio Nacional de la Secretaría de Cultura de la Nación, el Premio Nuevas Obras de Autores del MERCOSUR y el Premio Municipal del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires por su obra *Coquetos carnavales* (2009). Parte de su producción literaria ha sido publicada en distintos sellos editoriales.

### ***Rinconete y Cortadillo***

Luis Cano pone un énfasis contemporáneo a su versión de *Rinconete y Cortadillo*. El núcleo temático se centra sobre el tema del negocio que busca la venta, el tener que vender, cueste lo que cueste. El autor reduce la historia en pequeños episodios en los que los dos ‘buscavidas’ se mueven en una ciudad como víctimas y verdugos a la misma vez de la violencia del sistema piramidal capital.

El autor propone su propia visión de la novela cervantina en una reescritura total, que sin embargo mantiene varios elementos de la fuente: un lenguaje similar, la pareja de personajes y su ‘picardía’ ejemplar que se reflexiona en su fisicidad y, finalmente, algunas anécdotas que el autor reelabora directamente de la novela. Son hombres que llegan sobre la escena corriendo y que *recorren* su vida en el típico estilo de la picaresca cervantina, hasta llegar (y finalmente volver) a la carrera inicial. Es el recuerdo que provoca la acción, y la búsqueda continua de pasiones imposibles. Les ayuda un tercer personaje, Sombra, que toma diversas formas según el episodio. Además, destaca la presencia de la música dentro de la dramaturgia.

*José se llamaba el padre,  
Josefa la mujer,  
Y tenían un hijito  
Que se llamaba...*  
(Copla circular que me cantaban mis padres.) (Teatros:145)

La cita inicial del texto es una típica canción ‘circular’, que se vuelve proyección de la construcción del nuevo texto.

### **Diego Faturos – Argentina**

Actor, dramaturgo, director y docente de teatro, nace en Buenos Aires en 1983. Se formó con Javier Daulte, Verónica Oddó, Juan Carlos Gené, Mauricio Kartun y Ricardo Monti. Parte del grupo fundador del teatro Timbre 4 de Claudio Tolcachir, integra el elenco de *La omisión de la familia Coleman*, con la cual ha recorrido numerosos festivales internacionales, obteniendo numerosos premios. Como director llevó a escena las obras de su autoría *Amanda vuelve* (mejor obra dramática 2012 Revista Bue), *Vientos que zumban sobre ladrillos* y *Vitel toné*, entre otras. En 2015 estrena *Los viajeros* en el Teatro Nacional Cervantes en el ciclo de poesía argentina en escena.

### ***Nos arrancaría de este lugar para siempre a partir de La española inglesa***

El autor ubica la trama cervantina durante la Guerra de Malvinas de 1982, momento traumático que impone la separación de dos jóvenes. La versión de Faturos es la ocasión para volver a indagar la historia reciente de un conflicto militar y cultural que no ha vivido directamente: si, por un lado, en Cervantes se enfrentaban españoles/católicos e ingleses/protestantes, por el otro la lucha de Argentina contra la Inglaterra de Margaret

Thatcher es para el control de un territorio estratégico. El autor pide a los espectadores una mirada crítica, preguntándose como la sociedad de hoy puede construir los símbolos y las representaciones de la historia reciente. El teatro, de esta forma, cumple su fin de activación mnemónica para la elaboración de un trauma por parte de una comunidad. Faturó construye su texto original, inspirándose al conflicto y a la separación de una pareja, a través de una forma expresionista, poniendo sus personajes en vilo entre vida y muerte. Los personajes son universales y, por un lado, llevan nombres simbólicos como Madre, Padre, Él y Élla y, por el otro, se indican con las iniciales J y F: son los que llevan el poder y las responsabilidades de la guerra. El resultado es una reescritura casi integral, en la que queda la enfermedad de la enamorada y la conducta ejemplar de Ricaredo, transformado la aventura con final feliz en una tragedia, que, como en un mito de la creación, devuelve, en la mirada de la Madre, las islas contenidas en el símbolo de un amor imposible.<sup>33</sup>

MADRE: (*A público.*) –[...] Así que vengo cada domingo y les charlo un poco. Qué sé yo, de cualquier cosa. Yo ya estoy vieja, no sé. Pero eran tan lindos ellos. Tan jovencitos pobrecitos. Esto también es una historia de amor, ¿eh?... Llevo el mate y me quedo sentada ahí. Cebo, miro el cielo. Si llueve me llevo un paraguas, parezco una loca. No hay domingo que no vaya. Miro las tumbitas, las dos, una al lado de la otra. Se parecen a las islas. (*Teatros:182-183*)

### **Laila Ripoll – Madrid, España**

Clase 1964, licenciada en la RESAD, directora de escena y dramaturga, es uno de los puntos de referencia para el teatro español actual, junto con su pareja Mariano Llorente. Ganadora, entre otros, de los premios Max, Ojo Crítico, José Luis Alonso, Ciudad de Palencia, Artemad y del prestigioso Homenaje de La Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante. Al principio de los años 90 funda la compañía Micomicón, con la que pone en escena más de veinte obras, que lleva también en toda América Latina. Su escritura teatral, desde esa fecha, se ha centrado en la investigación y la recuperación del teatro del Siglo de Oro, con un enfoque sobre Lope de Vega. A las adaptaciones se suman todas sus dramaturgias contemporáneas entre las que destacan *La ciudad sitiada*, *Atra Bilis*, *Los niños perdidos*, *Santa Perpetua* o *El*

---

<sup>33</sup> Para profundizar la reescritura de Faturó, véase Dubatti (2020).



*triángulo azul* (escrito con Mariano Llorente). Sus obras han sido traducidas en muchísimos idiomas y han sido representadas y publicadas tanto en España como al extranjero.

### ***Vidriera***

En 1998 Laila Ripoll ya se había enfrentado a la adaptación de las novelas cervantinas, con su versión de *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*. En *El licenciado Vidriera* la autora encuentra el tema de la locura como escenario de superioridad humana, un tema que, de la larga vida del protagonista narrada por parte de Cervantes, centra en el episodio del encuentro con el fraile Jerónimo, que se ocupa de su enfermedad. La adaptación de Ripoll comparte con la novela idealista, la que más similitudes guarda con el *Quijote*, una grande humanidad, que se desarrolla en un espectáculo tragicómico que demuestra el profundo conocimiento de la literatura del Siglo de Oro por parte de la autora, y que se puede apreciar en los detalles lingüísticos. Además, el hombre que se cree de vidrio en escena resulta una ocasión para documentar un nuevo tipo de cuerpo humano, con movimientos únicos y cómicos. La locura y la sabiduría permiten al protagonista, en escena solo con el fraile y un ‘Muchacho’, de enfrentarse al mundo a través de un filtro que le permite volverse en un ser extraordinario, donde desaparecen los límites del entendimiento.

VIDRIERA: En mi condición de hombre de vidrio he sido perseguido, apedreado, escupido y burlado. A despecho de mis ruegos y voces he sido maltratado, se me han arrojado, trapos, nabos, pellas de barro y aun trozos de teja y cantos rodados, por ver si me descalabraban. Comprenderéis, pues, que no tenga en mucha estima al género humano, tan cruel que maltrata a inocentes y que disfruta con el sufrimiento y el escarnio de los débiles, sean animales, niños, ancianos u hombres de vidrio.  
(*Teatros*:189)

Vidriera, al final, resulta un ser diferente, un bufón contemporáneo rechazado por la sociedad tanto barroca como contemporánea y, a pesar de lo que diga, al final la gente quiere solo reírse de él.

### **Angie Oña – Uruguay**

Actriz, directora, dramaturga y docente de actuación. Se forma en la Escuela Municipal de Arte Dramático de Montevideo. Funda el trio de humor Las 3 Gracias y la Escuela de Emociones Escénicas, donde trasmite su práctica teatral. Como autora escribió

muchos textos y adaptaciones, entre las que destacan *La visita* (adaptación de Dürrenmatt), *La templanza*, *Éter retornable* (ganadora del concurso Dos en escena del Centro Cultural de España), *Los tristes*, *Corso criminal* y *El auto feo* (Premio Florencio Revelación como autora, actriz y dramaturga, 2004).

### ***Trasparente, a partir de El licenciado Vidriera***

El texto de Angie Oña procede claramente de su experiencia actoral. Es un texto coral, casi pedagógico en el desarrollo de los personajes, que empieza con una acotación que se configura como una declaración poética sobre la actuación.

Esta es una pieza pensada especialmente para ser aprovechada y manipulada por directores y actores que trabajen muy bien el teatro físico y el clown. ¡Y que de ninguna manera las palabras y los sermones que abundan en el texto hagan que los actores se desprendan de su cuerpo acomodados en el terreno del discurso! Que siempre sea más importante lo que sucede, momento a momento, gracias a la maravilla de su arte.

La improvisación del equipo y la investigación en los ensayos para llegar a resolver ciertos pasajes, imposibles de plasmar con gracia desde el papel, resulta fundamental.

La pasión de Vidriera como personaje debe ser trabajada a fondo para que el actor no caiga en la trampa de «decir la letra». (*Teatros*:200-201)

La autora declara su propensión para la parte física, el cuerpo que en escena se convierte en pura humanidad, un cuerpo que se tiene que liberar de la imposición de las palabras. En este sentido Vidriera es el clown por antonomasia y la enfermedad, la locura, es su nariz roja. Todo el texto se basa sobre las relaciones entre Vidriera y los demás personajes, en la medida en que se puedan acercar a él para cuidarle. A pesar de la declaración inicial de la autora, las palabras del protagonista son muy refinadas y se basan sobre el asunto de no tener filtro alguno.

De la misma forma de Laila Ripoll, se ubica el texto en un lugar de cura. Si en *Vidriera* el lugar era declaradamente cervantino, aquí en *Trasparente* la ubicación es más onírica: una cama de una habitación cualquiera de un hospital psiquiátrico cualquiera.

El tema de la vista, relacionada al desengaño, tiene una gran presencia en la versión de Oña.

VIDRIERA: Te juro que no. Despertarme hoy en este estado fue difícil de digerir. Los ojos se me abrieron de golpe, Héctor. Ahora lo veo todo muy claro. Nadie es quien cree ser. Hay una distancia abismal entre lo que uno es y lo que uno cree que es. (*Teatros*:211)

Es una mirada que intenta ver más allá de lo visible, de lo *Trasparente*, por supuesto. Al final, Vidriera logra liberarse de su locura, de la posibilidad de hablar

realmente, sin embargo se queda solo, dentro de una sociedad que nos conforma a una ‘normalidad’ que en realidad no existe.

### **Roberto Contador – Chile**

Escritor, asistente de dirección, guionista, productor. Se licencia en Cine, trabaja entre cine, teatro y televisión. Entre sus colaboraciones cinematográficas se cuentan *El inquisidor*, *La taberna de los descalzos* (premio Fondo Audiovisual 2013) y *El eco de las canciones* (reconocimientos en festivales internacionales). Se ocupó de las adaptaciones de *Distinto* de Eugene O’Neil y *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams para el director Alfredo Castro. El texto teatral *Clavo crudo a dos centavos* (2013), sobre la vida del asesino Albert Fin fue seleccionado en la XVI Muestra de Dramaturgia Nacional de Chile.

### ***Lamedero, a partir de El licenciado Vidriera***



Ilustración 5. Ficha de *Lamedero* de Roberto Contador con la ilustración de Miguel Brieva, parte del ‘Kit de prensa’ a disposición en la página web de Teatro ejemplares.

Roberto Contador escribe el texto quizás más lejano de la fuente cervantina. Probablemente su formación prevalentemente centrada en el cine le confiere la libertad de dejar el original a una huella distante y borrosa.

Ubica sus dos personajes, un hombre y una mujer, en la montaña (el *lamedero*, según el Diccionario de americanismos de la RAE <sup>34</sup> es un «lugar salitroso adonde se lleva el ganado a lamer»), en un sitio alejado, hostil y deshumano. La relación con

---

<sup>34</sup> Consultado en red

Cervantes se puede encontrar en el uso barroco de la lengua y el desarrollo de dos temas principales: el amor y la locura. Al autor no le interesa la diagnosis del licenciado, sino profundizar la psicología de los personajes, tan profundamente que enfrenta el público a sus límites más peligrosos.

El espacio natural es el único que permite encarnar el delirio absoluto, desarrollado en largos soliloquios y monólogos que devuelven la imposibilidad del diálogo, aunque presente.

En la página web de *Teatros ejemplares*, bajo su biografía, Contador comparte con los lectores, en el párrafo *El universo en torno a la obra*, unas citas a partir del autor alemán Robert Walser y cuatro vídeos que completan la visión del texto quizás más críptico del proyecto.

### **Pablo Fidalgo – España y Portugal**

Clase 1984. Poeta, escritor, dramaturgo, curador teatral, vive y trabaja en Lisboa. Ha realizado las piezas *O estado salvaxe. Espanha 1939* (2013), *Habrás de ir a la guerra que empieza hoy* (Mejor espectáculo 2015, revista Público), *Daniel Faria* (2017) y *Anarquismos* (2018). Sus trabajos han sido representados en muchísimos festivales internacionales.

Su libro de poesía, *La educación física* ha sido elegido por *El Cultural* como uno de los 5 mejores publicados en España en 2010. Entre las otras publicaciones poéticas destacan *La retirada* (Premio Injuve, 2012), *Tres poemas dramáticos*, *Esto temía, esto deseaba* y *Crónica de las aves de paso* (Premio Adonais). Ha comisariado ciclos de artes performativas para MARCO (Vigo) y Alhóndiga Bilbao. Es director artístico del Festival Escenas do Cambio de Santiago de Compostela.

#### ***La fuerza de la sangre***

El texto poético de Pablo Fidalgo se compone como un breve monólogo por parte de un hijo de una madre rechazada, violada, diferente. Un monólogo para una performance de calle, donde la pobreza experimentada se vuelve en temática y escénica. De la fuente cervantina queda el título y la violación: el acto violento del cual surge la trama de novela se vuelve en el acto por el cual nace el protagonista. Además, queda la

cara pública de dicha violación, que se queda escondida pero que al mismo tiempo crea manchas personales y sociales, imposibles de limpiar.

Sabemos que nuestro cuerpo huele mal  
Sabemos que nuestra historia huele mal  
Sabemos que esto te toca a ti  
Sabemos que ahora es tu turno  
(*Teatros:271*)

La voz monologante encarna tanto el hijo como la madre, las palabras unen los dos personajes en una única fuerza que se trasmite con la sangre, a través de la sangre, como símbolo del violento pasaje entre las generaciones.

### **Carlos Manuel Varela – Uruguay**

Considerado uno de los más importantes dramaturgos uruguayos, Carlos Manuel Varela nació en 1940 y falleció en 2015. Hijo de la actriz de radioteatro Julia Amoretti, fue además director y profesor de Literatura en la Escuela Municipal de Arte Dramático, donde curó la dirección artística en los años '90. La temporada de la dictadura fue para Varela ocasión de estreno de sus obras más arriesgadas. En 1983 ganó el Premio de Dramaturgia del MEC con *Interrogatorio en Elsinore*. Entre sus obras destacan *El juego tiene nombre*, *¿Happening?*, *Los cuentos del final*, *Sin un lugar*, *Las gaviotas no beben petróleo*, *Los cuentos del final*, *Palabras en la arena* y *La Esperanza S.A.* Asimismo, publicó un libro de relatos y ensayos teatrales y literarios. Recibió, entre otros, el Premio de la Federación de Teatros Independientes (1968), el Premio Florencio al mejor texto de autor nacional (1981), el Premio Embajada de España (1985), el Premio de la Intendencia Municipal de Montevideo (1991), el Premio Único del Ministerio de Educación y Cultura (1991), el Premio Nacional de Teatro Édito (1991), el Premio Morosoli a la trayectoria (1995), el Premio del Instituto Internacional del Teatro (1997) y el Premio Alberto Candéau a su trayectoria (2013). Sus obras obtuvieron numerosos reconocimientos y fueron traducidas y estrenadas en todo el mundo.

### ***La fuerza de la sangre***

Carlos Manuel Varela ubica la novela de Cervantes en los años 50 en un estudio de radioteatro, género peculiar que bien conocía por haber sido su madre una famosa actriz en este campo. Proporciona una adaptación en episodios, con referencias al mundo

del teatro y de la literatura, desvelando los mecanismos que están detrás la composición de una obra.

ESTELA: Lo mío es el teatro. Lo clásico. Lorca, Lope... Algo para minorías exquisitas, de sensibilidad particular.

MARUJA: Entiendo.

ROSA: (*Irónica.*) –Me encanta Lope, llega mucho al pueblo.

PICO: Con un mensaje siempre vigente. Ahí también hay gente exquisita.

PEDRO: Y Cervantes no le va en zaga. Del Caballero andante a esta novela ejemplar que da el ejemplo. Y esa metáfora sobre la sangre. No olvidemos la sangre.

ESTELA: Y el amor.

DE MENDOZA: El amor y la pasión.

(*Teatros:279*)

Resulta una pieza con el ritmo de la comedia, donde no falta la comicidad, dividida sustancialmente en dos partes: en la primera los personajes, los actores del radioteatro, se presentan y se preparan a la grabación, en la segunda se graba el primer episodio de la adaptación de *La fuerza de la sangre* de Cervantes. Varela también elige el relato de la violación inicial para su adaptación, volviendo la fuente cervantina en diálogos, narración y músicas, todos explícitos elementos del teatro en radio.

La obra dentro de la obra es intercalada con los comentarios de los actores sobre el asunto, que por un lado parece relegado a un pasado muy lejano y que, por el otro, desvela la trágica inmutabilidad de la condición femenina.



*Ilustración 6. Una escena de La fuerza de la sangre de Manuel Varela, con la dirección de Juan Antonio Saraví y la escenografía de Claudia Tancredi. Producción Comedia Nacional de Uruguay. Estrenada el 13 de octubre 2016 en la Sala Verdi de Montevideo.*

## **Santiago Loza – Argentina**

Director de cine, guionista y dramaturgo nace en Córdoba en 1971. Su primer largometraje *Extraño* (2003) ganó el Tiger Award como mejor película al festival de cine de Rotterdam. Además, dirigió *La invención de la carne*, *Rosa Patria*, *La paz*, *Si estoy perdido no es grave*, entre otros. Sus películas participaron de festivales nacionales e internacionales (Cannes, Locarno, Berlín, San Sebastián, Londres) recibiendo diferentes premios. Se ocupa también de televisión: la serie *Doce casas* gana el premio Martín Fierro mejor unitario 2014. Entre sus obras teatrales: *Amarás la noche*, *Nada del amor me produce envidia*, *La vida terrenal*, *He nacido para verte sonreír*, *Matar cansa*, *Pudor en animales de invierno*, *Todo verde*, *La mujer puerca*, *El mal de la montaña*, *Mau Mau o la tercera parte de la noche*, *Yo te vi caer*, *Almas ardientes*, muchas representadas en Argentina y en festivales internacionales. Como dramaturgo ganó los premios Teatro XXI, los ACE, Teatros del Mundo, Florencio Sánchez y María Guerrero.

### ***Tu parte maldita, a partir de El celoso extremeño***

Santiago Loza reduce *El celoso extremeño* a cuatro personajes (Amada, Amador, Muchacho, Negro/Sierva) que, junto con el Relator, montan una pieza suspendida entre la poesía y futuro post apocalíptico. Su formación y su trabajo en el cine sirven de inspiración para enlazar el pasado cervantino al presente escénico. *El universo en torno a la obra* contenido en la página web de su biografía en *Teatros ejemplares*, es el punto de partida para entender su versión de la obra:

Una película pop de los ochenta me inspira la versión de la obra, *El niño de la burbuja*. Con un John Travolta encerrado para no morir con el contacto de la contaminación exterior.<sup>35</sup> El artificio técnico, cruzando con los encierros y secretos de los relatos antiquísimos, con doncellas muy blancas y viejos celosos. La belleza que se atrapa, que se colecciona y se fija como a un insecto en un panel. La ciencia ficción injertada en un cuento eterno, inmortal. Lo extraño interfiriendo con lo clásico. La poesía sobre volando el desgarro amoroso. El pasado y el futuro haciendo el presente de la escena. Historia de pasiones y desamores. *El celoso extremeño* revisitado y homenajeado a través del imaginario de un cine de domingo a la tarde, donde la fantasía se tragaba el sopor de la siesta.

La condición de encarcelamiento de la Amada se empuja hasta los extremos, el celo del Amador es una condena que lleva casi a la muerte. El lenguaje de los personajes construye una sintaxis común que se desarrolla en léxicos muy diferentes. El amor es el único sentimiento, sin embargo, se relata en forma diferentes, desde el cariño hasta la

---

<sup>35</sup> El imaginario proporcionado de la película y elegido por el autor, tras la pandemia, parece aún más actual.

violencia. La palabra describe, narra y dibuja los cuerpos y es presente tanto en su fisicidad como en su mentalidad.

AMADA: Tomo la palabra para relatar la resolución de los hechos.  
Hablo aunque lo haga desde mi silencio.  
Mi relato es mental, por lo tanto, la mirada de la mente puede construir aquello que se oculta en la vista real. (*Teatros*:311)

El resultado es un texto que toma prestado el lenguaje representativo inherente a la teatralidad cervantina, que permite imaginar el escenario incluso solo a través de la lectura. La ejemplaridad reside en la falta de referencias espacio/tiempo, lo que hace de esta historia un relato universal.

### **Mariano Llorente – España**

Actor, director y dramaturgo. Con Laila Ripoll funda la compañía Micomicón, con la que ha escrito y dirigido muchos espectáculos, con éxito en todo el mundo. Como dramaturgo entre sus obras destacan *Todas las palabras*, *Cancionero republicano*, *Nadie canta en ningún sitio*, *Hamlet por poner un ejemplo*, *Basta que me escuchen las estrellas*, *Veintiuna treinta y siete*, *Hacia Guernica* y *El triángulo azul*. En su trayectoria de actor ha participado en la mayoría de los espectáculos de Micomicón y ha colaborado con el Centro Dramático Nacional, además de numerosas series televisivas y algunos largometrajes, ganando diferentes reconocimientos (Garnacha mejor actor protagonista, best actor Angry Film Festival, mejor actor Valpolicella Film Festival, entre otros). Junto con Laila Ripoll ganó en 2005 el Premio Lázaro Carreter de Literatura Dramática y en 2015 el Max a la mejor autoría y el Nacional de Literatura Dramática.

### ***Celoso, a partir de El celoso extremeño***

Mariano Llorente concibe la escritura de *Celoso* junto con su pareja Laila Ripoll, que se ocupa de *Vidriera*. El proyecto es la escritura de dos actos únicos que serán estrenados por parte de su compañía en 2015 en la misma función que lleva el título *Cervantes ejemplar*.

La adaptación de Llorente sale de la crítica cervantina a los matrimonios desiguales, en los que unos personajes ancianos encarnan un amor que se confunde trágicamente con la propiedad de niñas sometidas psicológica y sexualmente. La fuente



entonces proporciona un material ya actual, desde luego el objetivo de la pareja Ripoll/Llorente parece la voluntad de restituir el hueso de los temas de Cervantes, que queda presente y vital aun en sus nuevas versiones teatrales. En la pieza se utiliza un lenguaje culto pero actual, que respeta a Cervantes, insertando ocasiones de risas por la ridiculización del protagonista y de reflexión por el estado de una víctima de la cual todos parecemos cómplices.

### **Ariel Farace – Argentina**

Clase 1982, vive y trabaja en Buenos Aires. Dramaturgo y director, se forma en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático. Entre sus obras destacan *Una línea y muchos puntos*, *Constanza muere*, *Plural*. *Una multitud desconcertada*, *Amancay*, *Ulises no sabe contar*, *Luisa se estrella contra su casa*, *Galope en niebla*, *Lisa y las fotos*, *La libertad*, *Pájaros jóvenes* y *Din*. Recibió reconocimientos a través de diferentes premios como el Fondo Nacional de las Artes, Armando Discépolo, Trinidad Guevara, Germán Rozenmacher y Osvaldo Soriano. A partir de 2012 es director del sello editorial Libros Drama.

### **Constanza a partir de *La ilustre fregona***

La condición femenina es central en la pieza de Ariel Farache. La protagonista de la novela cervantina recibe el don de la palabra, rescatando la marginación social impuesta por la sociedad en la que vive.

Miguel de Cervantes,  
ilustre poetastro,  
creyó escribir mi historia y mi belleza,  
pero:  
no me dejó hablar.

Los poetas acomodan las palabras para que le quepan en el verso del mejor modo.  
Generar un tendal de palabras alrededor de algo  
no digo que sea sencillo, pero  
¿Y la realidad?  
Con la realidad,  
¿qué hacemos?  
(*Teatros*:338)

Constanza es tal, de nombre y de hecho, y su perseverancia es la única voz que sale de la pieza que compone el autor, un monólogo dividido entre la protagonista y otro

personaje, el Asno (aunque la lectura de la pieza no permite entender cuándo y si el segundo personaje tome la palabra). El Asno es el objeto del amor de Costanza, como una Titania shakesperiana enamorada por un juego de otro hombre que la posee, dentro de un sueño. La voz no es solo hablada sino también cantada y, de esta forma, la música se vuelve en una liberación poética de los sentimientos más íntimos de la protagonista.

### **Yoska Lázaro – Argentina**

Nace en Madrid en 1979 y desde 2003 se establece en Buenos Aires. Dramaturgo, director, actor, docente e investigador, se formó en dirección en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático, ganando la beca Familia Potestà. Funda en 2007 la compañía Teatros a tres velas, dirigiendo sus espectáculos. Dirige desde 2010 la Pieza Meisner, escuela de formación actoral y teatro Meisner. Dirigió y escribió *Vago*, *Los errores de Noé* y *Grito sobre una pieza menor*. Además, dirigió *Materia Oscura* de Bettina Villar, *Germán Beloso* y *Máximo D'Elía Layton*, *Llueve en Barcelona* de Pau Miró, *El ingenio de los Orvantes* de Guillermo Montilla Santillán y *Filigranas sobre la piel* de Ariel Barchilón, entre otras. En 2015 publicó el primer libro sobre sus dramaturgias *La Escena de los Nadies*.

### ***Res (o) la mirada corrida a partir de Las dos doncellas***

En la adaptación de Yoska Lázaro es central el tema de la dignidad frente a la violencia, que es la forma actual de entender la honra, central en el Siglo de Oro y núcleo temático de la novela *Las dos doncellas*, fuente de esta versión teatral. En el apartado *El universo en torno a la obra* el autor cuenta directamente como ha surgido la adaptación:

La historia asemejaba prácticas propias de un secuestro con fin de trata de personas [...] Había encontrado lo que quería contar con *Las dos doncellas*: podía evidenciar con la novela de Cervantes, los procesos de cosificación y manejo delictivo de la trata de personas en el cuerpo de dos víctimas. Por ello se llamó RES o la mirada corrida.

El autor dibuja una pieza en quince cuadros corales, en los que se alternan muchos personajes, cervantinos y no: tres de los cuatro protagonistas de la novela (Teodosia, Leocadia, Rafael), Caperucita, hasta llegar a la Mujer y al Narrador. El dramaturgo crea un paralelismo entre la historia de Cervantes y el proceso de la matanza de las vacas.

Nota del dramaturgo: la puesta de esta obra necesita de la interacción entre lo que sucede en escena y las proyecciones del ciclo que comprende desde la vaca pastando hasta que es matada y elaborada para el consumo masivo de la misma. (*Teatros*:360)

En un texto que alterna soliloquios oníricos, narraciones y diálogos y que se centra sobre la soledad y miedo al abandono, las protagonistas femeninas se quedan al final transformadas en vacas, metafórica y realmente, despojadas hasta de su humanidad.

### **Verónica Perrotta – Uruguay**

Nace en Montevideo en 1976, es actriz, guionista, directora y dramaturga. Se forma en la Escuela de Acción Teatral Alambique y estudia Especialización y Maestría en Dramaturgia en el UNA, Argentina. Como actriz participa en varias películas: *La espera*, *Whisky*, *Acné* y *Una noche sin luna*. En 1999 colabora con José Sanchis Sinisterra en la dirección de *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga en la Sala Beckett de Barcelona. Como guionista, estrena su primer trabajo *Flacas vacas* en 2012. Como directora, estrena su obra *Las toninas van al este* en 2014 con Gonzalo Delgado. En 2016 dirige *Quemadura china*. Algunos de sus textos han sido publicados en Francia, México y Cuba. El Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay le ha entregado varios de los premios anuales de literatura.

### ***Pobres minas, a partir de Las dos doncellas***

*Las dos doncellas* reescritas por Perrotta son dos mujeres rechazadas del mismo hombre, cuyo plan de venganza se vuelve en una colaboración femenina y una sincera amistad. Son ‘doncellas’ de hoy que viven dentro de la violencia, víctimas que se vuelven verdugos y viceversa, en una ida y vuelta infinita entre las dos condiciones.

Su versión se construye como un diálogo/lucha entre las dos protagonistas, Sandra y Claudia, *alter egos* contemporáneos de Teodosia y Leocadia, en el cual tanto sus cuerpos como sus palabras se vuelven en armas. El maquillaje sirve para cubrir los lívidos, así como en Cervantes los disfraces ocultaban la honra perdida y una condición femenina que no permite la libertad, hoy como en los Siglos de Oro.



Ilustración 7. Imagen de Pobre minas dibujada por Miguel Brieva.

SANDRA: Ya sé. Cosas que no tienen ningún sentido, pero que están ahí todo el día dando vueltas. No quiero ser la estúpida de la novela que se conforma con que pase otro, le pida matrimonio y ya está. Yo no soy esa.

CLAUDIA: No, no sos.

SANDRA: Con estas cosas no se jode.

Silencio.

CLAUDIA: Yo iba al hotel, festejaba... y llevaba un arma. Siempre conmigo, tranquila. En la cartera. En un momento, cuando se quedaba dormido lo despertaba con el caño en la cabeza. (Le sonrío.) –Después le mostraba que no tenía balas.

(Teatros:386)

El lenguaje es cotidiano, de calle, cercano, violento y tierno al mismo tiempo. Si por un lado Cervantes construye una novela en la que la violencia es una descripción a posteriori, por el otro la versión de *Pobres minas* permite, a través de la puesta en escena, de enfrentar el público de hoy directamente con la violencia de género del sistema patriarcal, que se trasmite tanto con los cuentos, como *hic et hunc*, o sea, en la condición esencial de la estética dramática. Las protagonistas son minas, llenas de riquezas y al mismo tiempo listas para estallar.

### **Román Podolsky – Argentina**

Docente, director de teatro y dramaturgo, se licencia en Ciencias de Educación. Como docente se ocupa por un lado del Proyecto de Graduación en Dirección de UNA y

por el otro se dedica a seminarios de dramaturgia del actor y de dirección, en Argentina como en el extranjero. Como dramaturgo ha escrito, entre otros *Harina*, *Guardavidas*, *Las primas* o *La voz de Yuna*, *Para qué vamos a hablar de la guerra*, *Globo flotando contra el techo de un shopping*, *Alacrán*, *Ceremonia*, y *M.S.U.* Sus obras, que han recibido importantes menciones y premios y han viajado en festivales nacionales e internacionales.

### ***La reina de Castelar, a partir de La señora Cornelia***

El autor enfoca su obra teatral en la protagonista de la novela cervantina: Cornelia, en su versión, es una viuda mayor, en un diálogo con su hijo Alfonsito, hijo de Alfonso. Es un diálogo íntimo planteado como una videoentrevista, con una pantalla al fondo del escenario que muestra en vivo lo que está grabando el hijo. La novela de Cervantes se queda en el fondo de las revelaciones de las historias que salen de la entrevista, en los nombres de la familia, y el relato del pasado se vuelve en la construcción del mito familiar que explica de forma profunda las relaciones de un hijo con sus padres.

ALFONSITO: Cuando contás esta historia, ¿no te da la impresión de que podría ser una novela?

CORNELIA: Sí. Pero todas las historias personales pueden ser vistas como novelas.

ALFONSITO: ¿Estás contenta con la tuya? ¿Te parece que es una buena novela? ¿La comprarías?

CORNELIA: Sí, estoy contenta, claro. Todavía no terminó.

(*Teatros:399*)

El autor inserta a menudo huellas de los enredos y de los temas cervantinos: son centrales la violencia doméstica, las relaciones sexuales, el rol de la mujer, la belleza como condena y la honra, todavía actual en el cuento de la madre.

CORNELIA: Hay mucha violencia en las familias. No tendría que haber tanta. Pero donde preguntás, puertas adentro es un infierno.

ALFONSITO: ¿Nuestra familia fue un infierno?

CORNELIA: Alfonso jamás me levantó la mano.

ALFONSITO: ¿Vos a él?

CORNELIA: Menos.

ALFONSITO: Fuimos una familia ejemplar.

CORNELIA: Tampoco diría eso. Normal.

(*Teatros:398*)

La ejemplaridad de Cervantes se podía notar ya desde el título, donde el apelativo ‘señora’ indicaba la posición social elevada, la fama, la belleza, en el intento de obtener una jerarquización social universal a través de la novela. Podolsky, consciente de este

aspecto, otorga el título de ‘reina’ a la madre del protagonista, relegando el hijo a un rango menor, en un vínculo peligroso y incestuoso que, como para Edipo, muestra la eterna imposibilidad de crecer y dejar definitivamente el nido.

### **Jose Padilla – España**

Dramaturgo y director, nace en 1976 en Santa Cruz de Tenerife. Se forma como actor en la RESAD. Reconocido como uno de los dramaturgos más importantes de su generación, fue galardonado con muchos premios, entre otros: Premio Ojo Crítico de Teatro de Radio Nacional de España 2013, Premio Réplica a mejor autoría canaria por su obra *Porno Casero*, mejor espectáculo revelación en los Premios Max por la adaptación de *La importancia de llamarse Ernesto* de Oscar Wilde. Entre sus obras originales destacan *Cuando llueve vodka*, *Papel*, *Sagrado corazón 45*, *En el cielo de mi boca* y *Malcontent* (mención especial jurado Almagro Off). En 2012 estrena una versión de Enrique VIII de William Shakespeare en el Globe Theatre de Londres. Escribe y dirige *Haz clic aquí* en el Centro Dramático Nacional (pieza parte del repertorio de obras del Teatro del Arte de Moscú). En 2016 dirigió su propia adaptación de *La isla púrpura* de Mijáil Bulgákov y su versión de *Trabajos de amor perdidos* de William Shakespeare (Fundación Siglo de Oro y coproducida por el Globe Theatre de Londres). Para el Teatro Gayarre de Pamplona ha estrenado su versión de *Medida por medida* de Shakespeare (premio Garraye). Ha traducido dramaturgias contemporáneas de Sarah Cane y Edward Bond, entre los otros.

### ***Perra vida, a partir de El casamiento engañoso***

La función, dirigida por el mismo autor, obtuvo en el certamen Almagro Off 2016 el primer premio por, en palabras del jurado «la creatividad de la propuesta escénica a partir del texto original de Cervantes y por la solidez del trabajo con los actores, apoyado con eficacia por la brillante versión<sup>36</sup>». La versión de Padilla conserva la esencia de Cervantes, ubicando los acontecimientos en un bar de carretera polvoso, que bien recuerda el estilo *western* americano o los moteles contemporáneos, donde todo es provisional. La precariedad, extremadamente teatral en el relato absurdo del Campuzano cervantino, se vuelve en el teatro de Padilla en un aquí y ahora espantoso, muy

---

<sup>36</sup> Consultado en <https://www.festivaldealmagro.com/programa/perra-vida/>

relacionado con la crisis económica de 2008, en el que la traición y la locura son lo que sale de la temática atemporal del (des)engaño. La trama surge del encuentro de los amigos Peralta y Campuzano, y se desarrolla en torno a esta pareja y otra, o sea Estefanía y Lorenzo, el dueño del bar, creando historias que se cruzan y enlazan, aunque al principio no parezcan tener nada en común. Considerada una de las novelas menores, Padilla ha detectado una fuerte presencia dramática en *El casamiento engañoso*. Sobre Cervantes y esta novela en particular, declara:

Es que este hombre tenía una cantidad de recursos impresionante. Cuando me perdía, sólo tenía que volver al texto original y allí encontraba la respuesta, servida en bandeja. Por algo era Cervantes. Eso explica su vigencia. [...] Me tiré al material de cabeza porque me encantó la historia. Uno siente que el tipo va a explotar en cualquier momento. Fue tomar la obra y con tanta riqueza, ponerme a jugar<sup>37</sup>.

La historia de Padilla dialoga también con *El coloquio*: la locura transforma Campuzano en un perro, en una condición de enfermedad que, hoy en día nada más se vuelve en una marginación animal y humana.

CAMPUZANO: (*Interrumpiéndole.*) [...] ¡Nos lo llevamos nosotros, Peralta! Eso nos pasa por alternar con sarracenos. Menos tú, tú le plantaste cara al capitán Rojas. Te costó tres semanas en el calabozo. Pero ahí. Tú. Con un par. Defendiendo al Moliera. Tú no eres poca cosa, Peralta, no me jodas. ¿Qué coño haces de chófer?  
*Súbitamente Campuzano se echa a ladrar. Suena el móvil de Peralta. Campuzano continúa ladrando in crescendo.*  
PERALTA: (*Contesta, a punto de perder los nervios.*) –¡Qué! Que estoy a tomar por culo, ¿cómo quieres que te lo diga? Relájate, hostia. Te digo que está en el coche. ¡Que te den!  
*Cuelga. Campuzano deja de ladrar. Silencio.*  
PERALTA: Hostia puta. ¿Pero qué te pasa?  
CAMPUZANO: Perdona, perdona, Peralta. A veces me pasa.  
(*Teatros:414*)

## Gastón Borges – Uruguay

Actor, dramaturgo y director, nace en Montevideo en 1978. Se licencia en Letras en la Universidad de la República de Uruguay. Como actor se forma en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático. En 2010 estrena *Mugre*, su primera obra. Entre otros textos, escribe: *Amazonia* (seleccionado en una compilación de jóvenes dramaturgos uruguayos por el Centro Cultural de España) y *La cantante*, que también dirige. En 2013

---

<sup>37</sup> Palabras sacadas del artículo de Clarín *Cervantes recreados por latinos*, 28 de abril de 2016, [https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/cervantes-recreado-latinos\\_0\\_NyYYgpdX-.html](https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/cervantes-recreado-latinos_0_NyYYgpdX-.html)

participa al Seminario de Escritura Instrucciones del año XIII. Es fundador de la compañía La Carniceri e investigador en la revista Dossier de Uruguay.

### *El coloquio de los perros*

La versión teatral de Borges del célebre coloquio canino de Cervantes se ubica en un hospital público en el que una enfermera (Caicedo) y un médico, el licenciado Peralta, asisten a tres pacientes que sufren de sífilis: Campuzano, Cipión y Berganza. El autor cuenta:

El coloquio recuerda los experimentos de sífilis de EEUU en la década del 40 en Guatemala, de manera que se establece una conexión con la última novela ejemplar: *El coloquio de los perros* de Cervantes se ubica en una crisis de los sistemas de salud en el siglo XVI debido a la emergencia de la sífilis en Europa. Esta adaptación de la novela encuentra en la enfermedad el contacto entre Europa y América. (Borges 2016)

La operación del autor recurre a la presencia de la novela de *El casamiento engañoso*, poniendo los dos perros a la misma altura de Campuzano: estos tres personajes relatan sus aventuras mientras que Peralta adquiere el rol que tenía Copión en la fuente cervantina. La trama se desarrolla en tres capítulos que corresponden a tres días consecutivos, y el final establece el nexo metaliterario con la fuente, que declara también los temas que más interesan al dramaturgo/adaptador/médico:

*Caicedo cierra la puerta y queda dentro de la habitación. Caicedo enciende un cigarrillo. Peralta se sienta en el escritorio. Luz de escritorio. Peralta habla por teléfono.*  
PERALTA: Estoy terminando... Me falta sólo el final, pero lo tengo en la cabeza... Está bueno... Sí... No, el tema central son dos perros que hablan... Sí. La idea es cuestionar el sistema de salud, y la sociedad en general. Es un texto crítico... No, porque los perros están en un hospital. La idea es más complicada en realidad, es una historia dentro de otra... Claro. La primera es un tipo que está internado para una curación de sífilis. Hay una plaga de sífilis y el tipo en una noche escucha que están hablando dos perros, ¿entendés? Ahí escribe lo que escucha que dicen los perros, ¿entendés?... Ahí va. La historia dos viene a ser los perros que se cuentan sus vidas, los dueños que tuvieron, y así. Es una comedia... Ahí va... Está bueno eso que me decís... Ahí va... Claro, después está el personaje que lee lo que escribió el otro. Es todo muy crítico, ¿entendés? De la sociedad, la moral, los sistemas de salud, marginalidad, todo eso. Ahora tengo que solucionar el final. Todavía no lo tengo escrito pero cuando lo tenga te lo mando... Yo qué sé... Es crítica... A mí me parece que puede funcionar. Es gracioso, tiene gancho me parece... Sí, algunas cosas las escucho acá, eso lo agrandas, lo achicas, le mezclas cosas, yo qué sé, es un viaje. Es un viaje... Dale. Un abrazo... Hasta mañana. (*Teatros*:500)

Peralta se sirve de su trabajo para escribir un libro, así como el Campuzano cervantino detalla minuciosamente un diálogo que jura haber oído entre los perros. El autor, entonces, nos ofrece una obra dramática hecha de un continuo juego de espejos con la fuente cervantina, en una operación de comunicación entre presente y pasado,



sugiriendo a su público la importancia de la conexión, a menudo subestimada, entre las dos novelas conclusivas.



## Capítulo 3

### Animales ejemplares de Cervantes a Mayorga

#### 3.1 Juan Mayorga y su teatro político

Es indudable que Juan Mayorga representa uno de los pilares de la dramaturgia contemporánea en España, probablemente la más prolífica de Europa. Hijo de la generación del teatro independiente de los '80, enlaza además una relación de responsabilidad con todo el teatro de la tradición española precedente, de García Lorca en adelante. Cursa estudios superiores de filosofía y matemáticas y empieza a dedicarse a la escritura dramática en 1989 cuando su primera pieza, *Siete hombres buenos*, recibe un reconocimiento en los premios Márquez de Bradomín. Sus primeras obras nacen en los años '90 al amparo del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, un semillero para la generación de los autores que se han afirmado como las nuevas voces de la dramaturgia contemporánea española.<sup>38</sup> De las dinámicas de los talleres del Centro surge *El Astillero*, colectivo fundamental para el nacimiento de dicha nueva escena, que cuenta con la participación, entre otros, de José Ramón Fernández, Guillermo Heras, Luis Miguel Gonzáles, Raúl Hernández Garrido. *El Astillero* se ha vuelto, desde su fundación en 1996 hasta hoy, en un centro de producción teatral a 360 grados que se dedica a talleres dramáticos, actividad editorial (publicando numerosos textos teatrales), hasta puestas en escenas y organización de festivales nacionales e internacionales. Guillermo Heras, padre 'espiritual' del proyecto, lo definió un «espacio poético y de producción [...] para llevar adelante cuantas travesías escénicas nos permite nuestra imaginación, ya que no nuestros posibles económicos» (Ramón Fernández *et al.* 1998:7).

Juan Mayorga se afirma como un autor muy prolífico, con un rol fundamental en la cultura española, no solamente por lo que concierne al teatro, sino también por su relación con las universidades, la Real Escuela Superior de Arte Dramático y la Real

---

<sup>38</sup> Un cuento en primera persona de la historia de esta temporada la ofrece José Ramón Fernández en su conferencia *La delicadeza de un mendigo ingrato* publicada en los *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* (Ramon Fernández 1996). Además *vid.* López Mozo 2006.

Academia de la Lengua, con el nombramiento como académico en 2018.<sup>39</sup> En 2022, además, asume el cargo de director artístico del Teatro de la Abadía de Madrid y del Corral de Comedia de Alcalá de Henares. Según sus palabras, la cultura es de suma importancia en un estado y tiene que ser crítica para evitar de volverse en barbarie, que aleja el hombre de la ‘experiencia’ enfrentándolo al *shock* de la cultura consumista contemporánea.<sup>40</sup>

Una pieza de cultura contribuye a la crítica cuando es capaz de dirigir el gesto crítico, primero, hacia sí misma; segundo, hacia su productor; tercero, hacia la tradición en que se inscribe; cuarto, hacia esa experiencia que hoy llamamos cultura. (Mayorga 1999a:62)

Mayorga sobresale en la escena dramaturgica nacional probablemente gracias a su amplia formación filosófica que le permite acostarse a temáticas que, junto con argumentos emocionantes y originales, salen de la voz de sus protagonistas con fuerza y simplicidad. Su doctrina filosófica tiene la facultad de penetrar entre las palabras de los actores con el objetivo de agitar las conciencias de los espectadores y mover una nueva ‘desconfianza’ útil para reflexionar sobre nuestros tiempos. Sus obras a menudo tienen finales abiertos, que esconden y al mismo tiempo declaran las intenciones de los personajes, que con sus inseguridades ponen en duda los dramas cotidianos de los espectadores. Así, el teatro de Mayorga no puede prescindir del compromiso político: la sociedad actual y sus tensiones internas son las protagonistas de sus piezas y él mismo declara en numerosas entrevistas la importancia de ponerse en diálogo con la ciudad. El teatro, para Mayorga, es en primer lugar un punto de encuentro y ahí reside su poder

---

<sup>39</sup> Para el discurso de toma de posesión del cargo véase Mayorga 2019.

<sup>40</sup> La teoría del *shock* y del ‘teatro y experiencia’ es la poética que Mayorga propone en varios artículos aparecidos sobre las más célebres revistas de teatro contemporáneo. Se basa sobre las teorías de Walter Benjamin, a quien le dedica su tesis doctoral en 1997. En la definición que nos propone Mayorga, el *shock* es el ritmo al cual el hombre contemporáneo se «adhiera al ritmo de la máquina» (Mayorga 1998:4), un impacto violento que elimina nuestra historia y memoria comunes a causa de una tecnología en constante evolución. Mayorga identifica el nacimiento de este estado durante la primera guerra mundial. «Es un elemento fundamental en el cotidiano existir del trabajador/consumidor contemporáneo, ante el que el mundo y la vida se deshacen en una secuencia de *shocks*» (*ibidem*). Benjamin asocia al término ‘experiencia’, los de ‘comunidad’ y ‘memoria’. En este sentido *shock* significa también pérdida del sentido de agregación, de participación. De ahí el teatro interviene, para recopilar experiencias y ofrecerlas a los hombres-espectadores. «Aun acabe trabajar por un teatro que afirme su marginalidad en medio de la hegemonía del *shock*; un teatro que construya zonas dialectales de resistencia frente al lenguaje del imperio [...]. De ahí que la opción por un teatro creador de memoria y de conciencia constituya hoy una decisión moral y política, previa a cualquier otra y de más alcance que ningún compromiso [...]. El teatro no podrá interrumpir el empuje del *shock* si no consigue ser, además de tempestivo, plenamente actual. En la enorme dificultad de esa tarea comienza, me parece, el drama del teatro de nuestro tiempo» (*ibidem*). Véase también Mayorga 1996.

ancestral que, por otro lado, es sorprendentemente actual. Es un lugar de reunión donde el público está sumergido en situaciones reales cuyo objetivo es la búsqueda de la verdad. En sus palabras «el teatro, la filosofía, la política son mundos superpuestos. La filosofía y el arte tienen como misión decir la verdad. Lo que no significa que posean la verdad, sino que la verdad es su horizonte» (Barba 2006:27).

En sus obras es evidente la voluntad de hacer continuamente referencia al pasado, tanto reciente como más distante, para construir una forma exhaustiva de comprender el presente.

El llamado teatro histórico siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa. [...] El teatro histórico es siempre un teatro político. Abriendo la escena a un pasado y no a otro, [...] el teatro interviene en la actualidad. (Mayorga 1999b:9)

Las temáticas tienen como telón de fondo referencias más o menos actuales, siempre reconocibles para el público de hoy. Así, la inmigración clandestina es central en *Animales nocturnos* (2003); *El sueño de Ginebra* (1996) es un monólogo por parte de una mujer en la que reconocemos a Jackie Bouvier Kennedy, construido sobre el molde de la historia de amor mitológica entre Ginebra y Lancelot; en *El traductor de Blumenberg* (1993) un ideólogo nazista, de vuelta a Berlín tras su exilio en Suramérica, dicta a un traductor que lleva el nombre de Calderón un tratado que es al mismo tiempo una crítica y un tentativo de justificación sobre la violencia; los conceptos de muerte y xenofobia son centrales en *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), protagonizada por el gorila albino del zoo de Barcelona que deja su última voluntad en forma de panfleto filosófico; la violencia es tratada en *El jardín quemado* (1998); *Cartas de amor a Stalin* (1998) indaga la vida y el trabajo de un intelectual independiente dentro de una dictadura<sup>41</sup>; *Hamelin* (2005), entre los más traducidos, trata el tema de la pedofilia y, de forma más general, del estado de abandono de la infancia de hoy; *Himmelweg* (2002) se basa sobre una visita que realmente sucedió de un delegado de la Cruz Roja dentro de un campo de concentración nazi, con una dura reflexión sobre la incapacidad del hombre de darse cuenta de la crueldad disfrazada de cotidianidad; en *El chico de la última fila* (2006) se investiga la relación entre un estudiante y su profesor; *La lengua en pedazos* (2012), estreno en la dirección del mismo autor, es un diálogo entre un inquisidor y una monja

---

<sup>41</sup> A propósito de la célebre puesta en escena de esta pieza con la dirección de Guillermo Heras véase Ruggeri Marchetti (2000).

rebelde que se transforma en un proceso sobre la obra de Teresa de Jesús; de 2021 son *Shock 1 (El cóndor y el puma)* y *Shock 2 (La tormenta y la guerra)*, piezas escritas junto con Albert Boronat, Juan Cavestany y Andrés Lima, obras de teatro-documental que tienen como trasfondo el golpe de estado de Pinochet por un lado y la historia reciente empezada en los '80 con la revolución conservadora de Margaret Thatcher hasta la guerra en Irak y la pandemia, en un proyecto de historia representada a partir de la emoción. Hay muchas más piezas: los estudios sobre la riqueza de los contenidos y del nivel formal de la obra mayorguiana siguen creciendo a medida que crezca y madure su producción.<sup>42</sup>

El rol de Mayorga en el teatro y en la cultura española ha sido ampliamente reconocido a través de numerosos premios: Premio Nacional de Teatro (2007)<sup>43</sup>, Premio Valle-Inclán (2009), Premio Max al mejor autor (2006, 2008, 2009), Premio Max a la mejor adaptación (2008), Homenaje en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos (2009), Premio Nacional de Literatura Dramática (2013), Premio Europa de nuevas realidades teatrales (2016), Premio Princesa de Asturias de Letras (2022). A pesar de esto, el autor a menudo ha expresado sus numerosas dudas respecto a su trabajo y cada reconocimiento no representa tanto un punto de llegada, sino más bien expectativas para nuevas contribuciones, que vive con una humilde responsabilidad. Por eso, los estímulos mayores para Mayorga han sido y siguen siendo el trabajo sobre las tablas junto con los directores, actrices y actores que encarnan y dan vida a sus personajes, en un continuo intercambio entre los cuerpos, las voces (que pueden ser reveladores de nuevos significados) y sus textos.<sup>44</sup> Pese a su declarada modestia, Mayorga no puede imaginar una vida sin teatro

Yo me siento feliz en el teatro porque me parece un medio extraordinariamente diverso para compartir mi experiencia del mundo, mi asombro hacia el mundo, para celebrarlo o para manifestar mi angustia. Para compartir mi felicidad hacia ciertas cosas y mi zozobra hacia otras. (Artesero y Vilar 2010)

---

<sup>42</sup> Dedicarse a todos los estudios excedería el espacio de este trabajo: para profundizar véase Matteini 1999, Barrera Benítez 2001, Paco 2006, Pérez-Rasilla 2010.

<sup>43</sup> «Por su decisiva contribución como hombre total de teatro a la presencia constante de la dramaturgia española contemporánea en los escenarios españoles e internacionales» y «su profunda implicación en el proceso generador de los espectáculos de lo que es autor y adaptador» (Torres 2007).

<sup>44</sup> A lo largo de su carrera, para Mayorga es imprescindible mantener un contacto con el teatro 'hecho', y no solamente escrito. Además de sus colaboraciones con el Centro Dramático Nacional y la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y así como impartir talleres dramáticos y filosóficos en todo el mundo, Mayorga trabaja con varias compañías de teatro y sobre todo con *Animalario*, grupo teatral madrileño con el cual establece una relación fructífera y duradera a partir de 2001.

Su dramaturgia hoy se traduce y se representa, sobre todo a partir del siglo XXI, en los más importantes teatros y festivales internacionales, exportando la fama del teatro español contemporáneo a través de su riquísima obra. Finalmente, como nos cuenta Heras, Mayorga cumple plenamente al rol político del dramaturgo dado que concilia

sensibilidad histórica [...] con una de las grandes virtudes de la poesía dramática: sacar de las sombras el vivir y el dolor escondidos, llenar de plenitud la fugacidad, situar el tiempo en la pulsación más íntima de los personajes, dejar al espectador/lector en el mayor y más humano desamparo. (Heras 2011:29)

### 3.2 La adaptación como traducción

Mayorga, en su larga carrera, no pudo prescindir de enfrentarse con los clásicos, elaborando unas cuantas adaptaciones: *Hécuba* de Eurípides, *El monstruo de los jardines* y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, *La dama boba* y *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega, *Rey Lear* de Shakespeare, *La visita de la vieja dama* de Dürrenmatt, *Natán el sabio* de Lessing, *Divinas palabras* de Valle-Inclán, *Un enemigo del pueblo* de Ibsen, entre otras.

Mayorga nos habla de la traducción en un texto no publicado que lleva el título *Conservación y creación. Respuesta diferida a un actor chino*,<sup>45</sup> en el cual responde de forma imaginaria a la práctica china de puestas en escenas inmutadas a lo largo de muchos siglos y que escribe contemporáneamente al proceso de adaptación del *Rey Lear* de Shakespeare.

El autor considera la adaptación muy similar al proceso de traducción:

Más de una vez he defendido que el adaptador de textos clásicos es un traductor. Adaptar un texto es traducirlo. Esa traducción puede hacerse entre dos lenguajes –el inglés y el español, por ejemplo–, o dentro de un mismo lenguaje –cuando versionamos en España, por ejemplo, una comedia de Lope–. Esa traducción se hace, en todo caso, entre dos tiempos. Un texto teatral nace en un determinado tiempo, cuyos rasgos lo atraviesan. Incluso si el texto combate esos rasgos, éstos lo atraviesan en la medida en que los combate. El adaptador trabaja para que ese texto viva en un tiempo distinto de aquél en que nació. Adaptar un texto teatral es llevarlo de un tiempo a otro. Por eso, no debe haber hombre más consciente del tiempo que el adaptador. Una de cuyas misiones consiste, precisamente, en que el espectador enriquezca su conciencia del tiempo. (Mayorga 2007:2-3)

---

<sup>45</sup> Pese a la falta de publicación, hay una versión PDF con el texto completo. Véase Mayorga 2007.

En este sentido el adaptador, que se relaciona de forma tan íntima con el hipotexto, tiene el control de la ‘máquina del tiempo’ que permite a un texto más o menos antiguo de vivir en su presente. El traductor construye su texto dentro de la tensión entre estos dos tiempos, evitando que el presente domine sobre el pasado e impidiendo el aplanamiento de lo que parece obscuro, fuera del entendimiento contemporáneo.<sup>46</sup> Su rol se cumple también a nivel lingüístico, en la búsqueda de expresiones nuevas que enriquezcan la lengua actual y que se sustituyan a las pasadas, cuya claridad de significado se ha vuelto borrosa con el paso del tiempo; por otro lado, la conservación puede dar valor a las sombras de las expresiones del hipotexto, con el fin de dotar al público de una conciencia lingüística diacrónica.

En todo caso, el adaptador está obligado por dos fidelidades: la fidelidad al texto original y la fidelidad al espectador actual. Esas fidelidades se hallan en una relación tensa. El adaptador sabe que esa tensión está en el corazón mismo de su trabajo. La misión del adaptador es doble: conservar y renovar. Y no se cumple mejor con la misión conservadora dejando intocado el original, si el tiempo ha convertido éste en un objeto ilegible. Es decir, si el tiempo ha hecho que el texto deje de ser texto. Ello no ha de entenderse como un salvoconducto para la arbitrariedad, sino como una llamada a la responsabilidad. Sólo una intervención responsable –artística– puede hacer justicia al original. Sólo ella puede despertar en el espectador la nostalgia del original. El adaptador no es ni un arqueólogo ni un cirujano plástico. El adaptador es un traductor. Para ser leal, el adaptador ha de ser traidor. (*idem*:3)

Para Mayorga, la adaptación es una responsabilidad ante el autor/fuente y también ante su público, que en la tensión creada entre presente y pasado puede lograr la catarsis final. La íntima relación que se crea con los clásicos tiene dos funciones: por un lado, pedagógica, por los nuevos conocimientos y enseñanzas que se pueden obtener en esta relación; por el otro, moral, dado que el adaptador se hace modesto y ambicioso a la misma vez. La ambición guía el adaptador en la búsqueda de una «enciclopedia abreviada del humano» (*idem*:2) porque «el teatro siempre es disruptivo y [...] no sólo recoge conflictos, sino que los abre. Y si no lo hace, es insignificante.» (Prieto 2022).

Como veremos en el párrafo que sigue, Mayorga pone en práctica sus teorías a la hora de enfrentarse con Cervantes en su adaptación de *El coloquio de los perros*.

---

<sup>46</sup> A propósito de esto, véase la entrevista de García Miranda (2019).



### 3.3 Palabra de perro



Ilustración 8. Ficha de Palabra de perro con la ilustración de Miguel Brieva, parte del 'Kit de prensa' a disposición en la página web de Teatro ejemplares.

La novela que quizás posea las características más peculiares e innovadoras de la colección cervantina es *El coloquio de los perros*,<sup>47</sup> última en el orden pensado por el autor. Sátira de costumbre, se construye a través de moldes fabulísticos y lucianescos, desarrollando la vida de un pícaro/animal y el tema del abuso de poder. Su peculiaridad sale, en primer lugar, de su inserción a modo de cuento interpolado dentro de la novela de *El casamiento engañoso*. Sieber, dentro de la introducción de su edición, a este propósito afirma que «aunque son dos novelas distintas, comparten el mismo tema: engaño/desengaño [...] la primera novela es el marco de la segunda y la segunda, el marco de la colección total» (*Novelas*:31, II), compartiendo la visión de Casaldueiro<sup>48</sup> aceptada por la crítica de ahí en adelante.<sup>49</sup> Cervantes nos deja un coloquio con un fuerte carácter

<sup>47</sup> El título por completo sería *Novela y coloquio que pasó entra Cipión y Berganza, perros del Hospital de la Resurrección que está en la ciudad de Valladolid, fuera de la puerta del campo, a quien comúnmente llaman los perros de Mahudes*. (*Novelas*:299, I)

<sup>48</sup> «Es, claro está, una sola novela, no dos; el primer título destaca el episodio que sirve de introducción a la narración y que da la tónica del conjunto, mientras el segundo [...] subraya la forma dialogada del cuerpo principal de la obra» (Casaldueiro, 1974:193)

<sup>49</sup> La estructura de la narración es, en realidad, aún más compleja. Como sugiere Cara: «Cervantes ha dunque ipotizzato le due principali modalità di ricezione: la ricezione orale, teoricamente pubblica e collettiva, e la ricezione scritta, giocoforza solitaria [...]. Le cose si complicano se teniamo conto anche della cornice più esterna (narratore e destinatario ideale): allora abbiamo di fronte una vera e propria struttura emblematica, coi riquadri narrativi in abisso: il narratore narra (al destinatario ideale) la vicenda dell'alfiere, che a sua volta narra (all'amico) la vicenda di Berganza, che ancora a sua volta narra (all'amico

realista en forma de prosa dialogada entre los dos perros al servicio de Mahudes en el Hospital de la Resurrección de Valladolid, Cipión y Berganza. El segundo cuenta su vida, del nacimiento hacia el presente de la narración, a través del molde de una auténtica novela picaresca<sup>50</sup> y todos los elementos del género ahí se desarrollan: el punto de vista autobiográfico, la identidad desconocida de los padres,<sup>51</sup> la sucesión de diferentes dueños. Se encuentra entonces un testigo-animal de los típicos temas del *Lazarillo* a los que Cervantes añade la estructura dialógica, de forma que el lector nunca se aleje de su originalísimo punto de vista. El diálogo además facilita la narración y el autor construye su retórica sobre la base de la oralidad: el resultado es una voz auténtica, en la que, sin embargo, deja translucir el propio autorretrato intelectual. En las palabras de Rodríguez-Luis:

Paréceme que prueba la situación tardía del *Coloquio* en la cronología de la obra de Cervantes, el obvio interés de éste en esa novela en expresar tantas cuantas sean posibles de sus opiniones e ideas. El yo cervantino que la lectura cuidadosa del *Coloquio* nos permite recomponer no es su yo biográfico —aunque algunos incidentes y episodios de su vida se reflejen en el texto por el vehículo que provee la variadísima experiencia biográfica de Berganza—, sino principalmente lo que podría llamarse su yo intelectual, la estructura de ideas y actitudes vitales que, destiladas de la experiencia biográfica directa o indirecta, pero también de la lectura, han ido constituyendo la visión cervantina del mundo. (Rodríguez-Luis 1997:39-40)

*El coloquio de los perros* funciona como un experimento narrativo que el autor utiliza para poner en crisis el neoaristotelismo idealista que no admite historias que rompan con la natura verdadera y real del mundo: Cipión y Berganza no solo tienen la facultad de hablar, sino que además lo hacen con razón, desarrollando temas filosóficos y metaliterarios.

CIPIÓN – Así es la verdad, Berganza, y viene a ser mayor este milagro en que no solamente hablamos, sino que hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón, estando tan sin ella que la diferencia que hay del animal bruto al hombre es ser el hombre animal racional, y el bruto, irracional. (*Novelas*:299, II)

---

Scipione) la propria vicenda. Una vera e propria caduta nel profondo di storie [...]. Siamo appena all'inizio e già, se riusciamo a superare la straordinaria capacità cervantina di farci assaporare anche solo il gusto di una bella trama senza coglierne i nodi sottili, sembra di essere caduti nella vertigine di un labirinto; o, per dirla con Quevedo, nell'immaginario di un *mundo por dentro*» (Cara 2010:100-101).

<sup>50</sup> A propósito del uso de la picaresca en Cervantes *vid.* Dunn 1982.

<sup>51</sup> «BERGANZA – [...] por donde imaginara (si no fuera por lo que después te diré) que mis padres debieron de ser alanos de aquellos que crían los ministros de aquella confusión, a quien llaman jiferos» (*Novelas*:302, II)

Las digresiones filosóficas se vuelven en puntos de reflexión que crean una poética insertada dentro de una narración antiheroica, en un continuo debate entre los dos protagonistas: Berganza defiende su método narrativo, cuestionando los consejos de Cipión, el cual, en cambio, tiene un rol de destinatario activo que juzga y critica, en búsqueda quizás de la ejemplaridad conclusiva.

La teatralidad investigada en el primer capítulo de este trabajo en esta novela es evidente:<sup>52</sup> el uso de la verdad absoluta del diálogo; el marco oral/representativo en su relación con *El casamiento engañoso*, en el que Campuzano es público y Peralta interprete de un primer borrador, que además recalca la relación comunicativa entre Cipión y Berganza; la magia y la metateatralidad inherentes al milagro (o el engaño) del habla de los protagonistas; la fuerza del cuento picaresco y autobiográfico; el tiempo de la narración, contemporánea al 'aquí y ahora'. En este sentido, Sánchez comenta la esencia de esta teatralidad:

La narración que nace del diálogo entra Berganza y Cipión muestra la tensión entre la condición de sirviente del pícaro y una paulatina teatralización burlesca que se realiza desde la situación de estos personajes como recitadores, dependientes ellos a su vez de un escenario de lo mágico. [...] En *El coloquio de los perros* los dos personajes aparecen escritos en un papel y cada uno de ellos habla según la disposición que su autor les marca dentro de un esquema de diálogo. Se trata de una historia cuya dimensión dramática es la de una acción mental que substituye a la propia acción de los acontecimientos. Las acotaciones o direcciones con las que el narrador delimita y colocan las voces, han quedado reducidas a su inscripción es unas señales de carácter deíctico que hacen innecesaria, incluso, la utilización del estilo directo para introducir los personajes, cosa que, sin embargo, ocurre tanto en la historia que Campuzano narra a Peralta como en la narración de Berganza. La historia de Berganza es, así, la historia de un personaje de carácter autobiográfico dirigida en exclusividad hacia Cipión, otro personaje creado por el personaje que duerme. (Sánchez 1993:152-153)

Juan Mayorga evidentemente no se quedó indiferente frente a todos estos elementos y en 2004 traduce para el escenario y publica la primera versión de *Palabra de perro* en una edición del Teatro del Astillero.<sup>53</sup> La adaptación surge de la necesidad de explicar el enigma del don de la palabra de la novela, que en Cervantes se resuelve en «no hay para

---

<sup>52</sup> Al contrario, para el planteamiento de Vaiopoulos (2010) la novela no cumple a la función de convertirse a un texto apto para las tablas durante el Siglo de Oro. Las características que han estimulado las adaptaciones a partir del siglo XX son las mismas que quizás han inhibido los dramaturgos de la época áurea.

<sup>53</sup> Se trata de una edición muy simple, en la que aparece *Palabra de perro* junta a otra obra, *El Gordo y el Flaco* (Mayorga 2004). Sin embargo, para este trabajo la versión de referencia es la contenida en *Teatros ejemplares* (Teatros: 442-470). Las diferencias entre las dos versiones no serán objeto de investigación, dado que se trata de alteraciones que no perjudican el tipo de trabajo práctico propuesto en el capítulo conclusivo. Lo que queda interesante, de todas formas, es la incesante labor de reescritura por parte del autor, que manifiesta cura, abnegación y compromiso con el público.

qué ponernos a disputar nosotros cómo o por qué hablamos» (*Novelas*:301, II): así, Mayorga descontextualiza los eventos en la contemporaneidad e inventa una respuesta racional para el habla de los perros protagonistas, que al final se descubren inmigrados clandestinos deshumanizados de tanto ser tratados como animales.<sup>54</sup> En las palabras de Pedro Manuel Villora:

Cercana conceptualmente a *Copito*, sorprende la relación que se establece entre unos perros perseguidos y apaleados y el trato que la sociedad occidental propina a ciertos inmigrantes vistos como perros. El contraste entre la humanización del animal y el hombre deshumanizado y animalizado se acompaña de la conexión entre lo real y lo ficticio, lo cultural y lo social, el teatro y la vida, en un intento de revelar las contradicciones del primer mundo satisfecho y biempensante. (Villora 2004)

La secuencia de eventos de *Palabra de perro* indica el grado de adherencia al hipotexto cervantino: por un lado, Mayorga mantiene, seleccionándolos y actualizándolos, la sucesión de amos del pícaro Berganza en la novela, por el otro vuelca la línea temporal que, saliendo de recuerdos borrados, se invierten cronológicamente, del más cercano hacia el *coup de théâtre* en el episodio final con Cañizares, que releva la natura de los protagonistas. Este desvelamiento conclusivo es la respuesta a la incertidumbre del «paréceme» del Berganza cervantino a la hora de reconstruir sus orígenes:

BERGANZA – Paréceme que la primera vez que vi el sol fue en Sevilla, y en su Matadero, que está fuera de la Puerta de la Carne; (*Novelas*:302, II)

Mayorga crea un texto original, una propia propuesta libre y al mismo tiempo íntimamente relacionada con Cervantes. Por eso, decide de cambiar el título en *Palabra de perro* «para no engañar al espectador, porque encontrará algo que acaso le parezca demasiado distante de la novela cervantina» (Artesero y Vilar 2010). La palabra, así, se vuelve en un tema central en su versión dramática, desde la primera escena:<sup>55</sup>

**CIPIÓN:** (*Silencio*) –No te forzaré a hablar, pero yo no callaré, pues sé que me entiendes. Yo hablaré por los dos, tengo palabras pendientes para llenar mil y una noches...

**BERGANZA:** ¡Calla! ¿No te avergüenza tu lengua? Yo mil y una vez he deseado arrancarme la mía. En nuestra especie, lo que se alaba es la fidelidad. Conocí a un dálmata que se arrojó a la sepultura de su amo, y un pachón que al perder al suyo murió de pena. Fidelidad,

<sup>54</sup> En este final hay ecos del *Informe para una academia* de Franz Kafka.

<sup>55</sup> Cabe subrayar, además, la singularización de la palabra ‘perro’ dentro del título de la pieza de Mayorga: la identidad de Berganza y su cuento en primera persona se vuelven centrales en la adaptación que, además, pone el énfasis sobre la connotación negativa de la palabra utilizada coloquialmente, según el DRAE, para definir una «persona despreciable».

abnegación, constancia... Palabra no, la palabra no es cosa de la que podamos presumir.  
(*Teatros*:442-443)

La palabra es la lengua cervantina que Mayorga traduce (el verbo quiere ser fiel a su teoría sobre la adaptación) para el espectador contemporáneo, a través de un lenguaje que por un lado es rico en coloquialismos, casi callejero, sobre todo cuando es pronunciado por los diferentes amos de Berganza y que, por el otro, se mantiene similar al cervantino, sobre todo cuando toman la palabra los dos perros protagonistas, que, con sus digresiones filosóficas dejan salir el autorretrato intelectual del dramaturgo, calcando plenamente en esto el *Coloquio* cervantino.<sup>56</sup>

La palabra, además, es la que se mueve de la narración cervantina a los personajes de Mayorga, ya presentes y vitales en los discursos directos e indirectos dentro del cuento de Berganza en el *Coloquio*, que toman cuerpo en roles distintos en la versión dramática.<sup>57</sup> Sin embargo, Mayorga, invirtiendo el orden de sucesión de los amos, mantiene la mayoría de los personajes de la novela, con excepción de los episodios de los moriscos y del gitano que, de todas formas, se incorporan en un monólogo de tonos xenófobos pronunciado por Berganza. Las figuras que dibuja Mayorga se ajustan a sus espectadores, en línea con su adaptación/traducción que es tanto cronológica (contemporánea) como geográfica: si en Cervantes el marco era el territorio andaluz,<sup>58</sup> en Mayorga las aventuras se sitúan en el área urbano de Madrid, con claras referencias a barrios que conllevan con su fama estratos sociales muy característicos. Además, el escenario del presente de los protagonistas no es el hospital cervantino, sino un lugar indefinido pero que pronto se revela un espacio de encarcelamiento obligado, que cuenta con la inserción de los personajes Guardia viejo y Guardia joven, los únicos que interactúan en el tiempo presente con Berganza y Cipión y que crean, con sus bruscas apariciones, un estado de inquietud constante, mientras que los otros, aun interactuando, viven dentro del nivel de la evocación.

---

<sup>56</sup> En ambas obras, la condición del autor, narrador por un lado y dramaturgo por el otro, es explícita en los personajes de los Poetas. En Mayorga, además, sus aventuras hacen un guiño humorístico a los fracasos teatrales de Cervantes. «AMO POETA: Yo de economías, químicas y matemáticas poco entiendo, así que mal puedo hacerme cargo de sus desdichas. Pero les aseguro, señores, que no se igualan a la mía. ¿No he guardado lo que Aristóteles manda en su *Poética*? [...] Pues con todo esto no he encontrado compañía que me la represente. Si bien tengo mucha esperanza en una troupe con la que me he citado aquí esta tarde.» (*Teatros*:460).

<sup>57</sup> Los personajes de la obra son nada menos que 21: Cipión, Berganza, Amo granjero, Amo propietario, Guardia viejo, Guardia joven, Criada, Amo geómetra, Amo maestro, Amo policía, Señora, Ninfa, Motorista, Amo poeta, Químico, Economista, Compañía, Amo Cañizares, Voz, Uno, Dos.

<sup>58</sup> Se configura, sobre el marco itinerante del *Lazarillo de Tormes*, un peregrinaje antiheroico entre Granada, Montilla y Sevilla y que termina en el Hospital de Valladolid, lugar de la narración de Peralta.

En la tensión que se crea entre dos tiempos (el del presente y el de los recuerdos del cuento de Berganza) se configuran escenas llenas de acción. En las palabras de Gómez Valencia:

Las configuraciones de los episodios ficticios de Berganza dan gran movilidad y dinamismo a la trama y permiten que se cree un juego interesante entre la realidad que plantea la escena (dos perros encarcelados en un refugio) y la ficción que Berganza escenifica (que remite a los episodios de su vida pasada). (Gómez Valencia 2016:202)

Consciente del cuerpo de los actores y de todas las herramientas teatrales, Mayorga además guía la dirección a través de sus acotaciones, delineando la representatividad de la escena, aunque solo durante la lectura.

**AMO GRANJERO:** Ojalá pudieras entenderme. Cuando me miras con esos ojitos animales, me pregunto... (*Enmudece bruscamente al tapar Cipión la boca de Berganza. Cipión indica a Berganza que, como él, se haga el dormido. Cipión y Berganza no abandonan su fingimiento hasta estar seguros de que no son escuchados.*) – Ojalá pudieras entenderme. Cuando me miras con esos ojitos animales, me pregunto: ¿notarás lo que me pesa la vida? ¿Me tomarás por un insensible? ¿Pensarás que no me planteo el misterio de existir y sus angustias? (*Teatros:446*)

En *Palabra de perro* la relación entre Berganza y Cipión se construye a través de esta fisicidad encarcelada, cuya única libertad es dentro del milagro de la palabra, del que, sin embargo, parecen más víctimas que artífices. En el *Coloquio*, Cipión era el interlocutor filosófico que interviene con críticas, sugerencias, puntos de vistas; en *Palabra de perro* es evidente su condición actoral y la fisicidad que le une con Berganza se convierte en una participación total a sus memorias, hasta compartir la lucha final.

Mayorga, en convertir contemporáneos estos perros, mantiene el medio del humor, central en el diálogo cervantino, con la misma función satírica de volcar el espejo de la representación hacia la humanidad y sus vulnerabilidades. Un humor doloroso que, como en Pirandello, hace convivir el dramático y el irónico en el mismo personaje. Es un medio sutil para poner en escena las conductas negativas de la sociedad actual, con notas de compasión y de esperanza hacia la humanidad. Un humor que, según Heras (2011), no es nada convencional y que se alinea a las propuestas de Kafka. Teatralmente, además, es un medio tanto lingüístico como físico para mantener una relación constante con el público, cuya participación emotiva es fundamental para crear y mantener el ritmo en un intercambio continuo con lo que pasa en escena.

**BERGANZA:** [...] cuando hay milagro se sabe qué calamidad acecha. Con razón he oído que este año en la universidad hay cincuenta mil estudiando veterinaria.

**CIPIÓN:** ¿Tantos? Y, ¿qué vienes a deducir de esa cifra?

**BERGANZA:** Deduzco que, o esos cincuenta mil van a tener bichos que curar o se han de morir de hambre. Más nos vale cerrar el pico o vendrán grandes males. (*Teatros:443*)

### 3.4 El acto mnemónico como acto teatral

Toda la acción en *Palabra de perro* surge de la recuperación de la memoria. Esta reactivación es fundamental para analizar la pieza considerando la ficción cervantina como punto clave para la construcción de una memoria que en la acción escénica surge del cuento autobiográfico y que se realiza en la animalización de los protagonistas, pero que al final se revela universal, histórica, dentro de la deshumanización que crea la violencia hacia los inmigrantes. La memoria de *Palabra de perro* es histórica por dos aspectos: por un lado, es la traducción de Cervantes, y en este sentido obliga a una toma de conciencia sobre el patrimonio literario español, tanto a nivel lingüístico como temático; Mayorga no esconde su fuente, que se revela a menudo en el estilo culto de la palabras de los dos perros, y en guiños metaliterarios distribuidos en diferentes pasajes. Un ejemplo es la referencia satírica a los cuentos pastoriles, que se repite del hipotexto a la adaptación y que introduce el cuadro del Amo Granjero a través de un recuerdo auditivo:

**BERGANZA:** Otro que tuve antes. Según ése, todos los pastores se llaman armoniosamente Lisandro o Erastro y viven una vida armoniosa en los amenos prados, junto a las cristalinas fuentes, y se pasan el día cantando armoniosamente canciones bien rimadas y con voz delicada al son de rabeles y churumbelas. En la granja comprendo que los poetas hablan de oídas y exagerando. Mi Amo Granjero canta, sí, pero escucha lo que canta. (*El Amo Granjero canta.*) –Y no se nombra Erastro ni Lisandro, ni verás en él reliquia de armonía. Lo que verás en él... (*Teatros:455-456*)

Otros puntos de contactos son las citas directas o indirectas a la novela cervantina en las que se revela la presencia del autor, su autorretrato intelectual, en declaraciones poéticas sobre el arte compositivo de la narración (y del arte de la actuación):

**CIPIÓN:** Otra cosa te quiero advertir: que los cuentos unos tienen gracia en sí mismos; otros, en el modo de contarlos. Unos dan gusto aunque se cuenten sin ornamentos, otros es menester vestirlos con gestos del rostro y de las manos y con cambios en la voz para que se vuelvan sabrosos. (*Berganza tarda en elegir gesto y tono. Si al fin reanuda el cuento es porque Cipión expresa su impaciencia.*) –Ahora oigo. Cuánta bestia junta. (*Teatros:445*)  
[...]

**BERGANZA:** Aprovecharé esa nueva advertencia y esperaré con ansia que me refieras tus sucesos. De quien tanto sabe enmendar cuentos de otros, se pueden esperar novelas ejemplares. (*Teatros*:455-456)

El punto de contacto con Cervantes es pues esta necesidad de narración autobiográfica. Cara (2010) explica la trayectoria del protagonista cervantino:

Rispetto al canone, Cervantes viola esplicitamente la norma secondo cui il racconto delle proprie origini è affidato dal picaro alle prime pagine del racconto. Tra ordine naturale e ordine artificiale, Cervantes opta per il secondo, per lui qui retoricamente più efficace, e segue un ordine poetico di crescita interiore: la ricerca di Berganza, infatti, contempla anche il desiderio di conoscere le proprie origini. [...] Normalmente, nella picaresca, le origini sfortunate del protagonista precedono e insieme giustificano tutta la narrazione autobiografica; per Cervantes è viceversa il fatto di procrastinare il ricordo di tali origini che giustifica la narrazione autobiografica. Il che, ovviamente, non ha solo una spiegazione nella tecnica sospensiva; l'autore gioca *esplicitamente* ("avrei dovuto raccontare questo episodio dall'inizio...") con l'intertexto perché la vicenda di Berganza è un tragitto al cuore dell'uomo e al centro del racconto. È narrato ma anche narrazione. (Cara 2010:102-103)

En la novela, pues, es una búsqueda de los propios orígenes, en el marco laberíntico estructural/representativo de *El casamiento engañoso*. De la misma forma, en *Palabra de perro* es el intento de una respuesta a la magia del habla de los protagonistas que conversa con la sociedad contemporánea, en el marco representativo del mismo escenario.

El segundo aspecto es la manera en que Mayorga obliga a los espectadores a reflexionar sobre el presente, encontrando, junto con el esfuerzo mnemónico del cuento autobiográfico del protagonista, nuevas zonas de resistencia. La actualización abre un canal de comunicación con la crónica cuando el Guardia viejo, en la última escena, cita directamente las célebres palabras del entonces jefe del Gobierno José María Aznar, con las que comentó la práctica de expulsión de inmigrantes irregulares a través de la deportación en avión bajo el efecto de haloperidol, un potente sedativo alucinógeno,<sup>59</sup> que se realiza en una perversa escena de aplicación de la muy contestada *Ley de extranjería*<sup>60</sup> aprobada en 2001:

**GUARDIA VIEJO:** Tú atiende a ver cómo lo hago. Lo mejor es aplicársela al pescuezo, donde más dura el efecto. Empecemos por esté, que ya está roque. Al otro tendrás que sujetármelo. Luego, al transporte, y una vez allí, si te he visto no me acuerdo. Nosotros los tratamos humanamente, conforme a la ley, lo que les pase allí no es asunto nuestro. Se trata

---

<sup>59</sup> Vid. Romero 2015.

<sup>60</sup> «El propio Juan Mayorga no ha dudado en definir la *Ley de extranjería* como la verdadera "constitución de un estado" que "establece quién es ciudadano y quién no o quién tiene derechos o quién no los tiene y ha de vivir en la sombra". [...] Juan Mayorga considera doloroso "hablar de Derechos humanos cuando el Estrecho de Gibraltar se está convirtiendo en una fosa común"» (March Tortajada 2014:127). Mayorga no es el único dramaturgo que en esta temporada contesta la ley a través de sus textos. A este propósito vid. Guimarães de Andrade 2008.



de que al final podamos decir: «Teníamos un problema y lo hemos solucionado». Prepara la anestesia. (*Teatros*:470)

El autor pide a sus espectadores de tomar parte a la reconstrucción de la vida deshumana de Berganza para deconstruir la visión de una violencia actual, cercana pero silenciosa. En este sentido, el milagro de la palabra parece el milagro del teatro que, en poco más de una hora de asamblea, pone un espejo frente al espectador en búsqueda de una catarsis personal y universal.

El teatro, esa asamblea en que se nos dan a imaginar posibilidades de la vida humana, ese lugar para la crítica y la utopía, puede hacer al espectador más resistente contra la violencia (también contra la violencia de la obra y del autor) y más consciente de su propia violencia, actual o latente. Si un espectador descubre que hay algo en sí mismo del Comandante de *Himmelweg*, del Hombre Bajo de *Animales nocturnos*, del Stalin de *Cartas*, del Humano de *La paz perpetua*, quizás eso lo haga más fuerte en el combate contra su propia violencia. Si eso ocurre, quizá podamos hablar no sólo de la violencia como tema teatral, sino de un teatro contra la violencia. (Mayorga 2017)

Al listado de Mayorga cabe añadir el Berganza de *Palabra de perro*, pieza en la que la recuperación de la memoria pues no es simplemente temática, sino se construye como un acto teatral que invita actores y espectadores a una toma de consciencia dentro de una participación colectiva.

El acto teatral además es inherente a la dialógica relación tú-yo que se establece entre Berganza y Cipión, unos nuevos absurdos Vladimiro y Estragón, como sugiere Peral Vega:

La condición humana se cifra en el intercambio –prioritaria pero no exclusivamente verbal– con el otro, de forma tal que *somos* seres dialógicos, de ahí que nuestra identidad individual se convierta en una circunstancia –y no en una esencia– histórica; poco importa en este sentido quiénes eran –quiénes son, pues que el teatro comporta la inmanencia del presente [...] los parias que, al modo de *Esperando a Godot*, los interpretan hoy mientras esperan la llegada de alguien que perpetúe su «diálogo»; y sí, por el contrario, quiénes somos en relación con aquel que nos completa –entendiendo esta simbiosis de *yo* y *tú* como la verdadera esencia histórica–, con quien hace de nosotros la posibilidad de un pensamiento transmitido y compartido, en cualquiera de las variantes de relación lingüística –por cuanto codificada y recodificable– que se quiera. (Peral Vega 2017:117)

La relación entre los dos perros en Mayorga se establece de una forma muy compleja, dado que pone en práctica la inherencia teatral y política del conflicto:<sup>61</sup> un conflicto interior, exterior y superior.

---

<sup>61</sup> «El conflicto aparece porque el cuerpo del personaje está siempre en un lugar que no desea [...] ligado a otros lugares (o quizás a ninguno), surgiendo así una necesidad de atravesar los espacios donde están

**CIPIÓN:** Quizá sólo seamos el delirio de un enfermo. O quizá seamos cada uno delirio del otro, mutuamente creados por el deseo de tener quien nos escuche. Acaso cada uno necesite desdoblarse para hablar consigo mismo. Acaso seamos cada uno el delirio de un perro que teme morir sin haber hablado. (*Teatros*:444)

En este sentido, la palabra de los perros que se encuentran es la realización de un individuo, un antihéroe universal, un pícaro contemporáneo; y es solo a través del cuento compartido del pasado que la acción teatral (sobre el escenario) y política (fuera) puede empezar.

### 3.5 Animales ejemplares

El encuentro traductivo entre Cervantes y Mayorga es la primera ocasión para estrenar una consolidada historia de empleo de animales como protagonistas de sus dramaturgias. El animal, ya empleado temáticamente en obras anteriores, se establece como asunto metafórico imprescindible para tratar la deshumanización del hombre y la consecuente crítica a las sociedades actuales. Enlazar lo animal con lo humano es central en la poética de Mayorga y, a partir de *Palabra de perro*, se volverá central en otras obras como *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *La tortuga de Darwin*, *Animales nocturnos*, entre las otras.

El animal da la ocasión al autor de aislar los protagonistas y centrar el foco en aspectos antropológicos muy específicos: aunque parezca una paradoja, de algunas formas las características (físicas, sociales) que convierten el hombre en animal, son las mismas que le confieren la humanidad teatral que permite la crítica dentro del escenario. Mayorga, a propósito del encuentro con el *Coloquio*, declara como ha podido descubrir el potencial dramático del animal gracias a la novela cervantina:

En aquel trabajo descubrí el valor poético y el valor político del animal en escena. El valor poético porque el animal rompe el marco y permite una gran libertad al escritor y también al actor. [...] Y por otro lado está el valor político del animal. Aquí uno recoge, de algún modo, la herencia kafkiana: si a un hombre le llamas insecto, acaba siendo un insecto. No en balde en nuestra dolorida España se llamaba perro al converso, al judío o al moro. La animalización del ser humano prepara su maltrato físico. La muerte moral prepara la muerte física. Como

---

confinados o de abandonarlos y así poder efectuarse. Espacio y cuerpo(s) se encuentran atravesados por el conflicto» (Chávez Ramírez 2017:147)

cuesta menos matar a un perro que matar a un ser humano, si al ser humano lo has convertido previamente en perro, estás preparando su muerte (Artesero y Vilar 2010).

El ‘perro’ Berganza de Mayorga, en el intento de resolver el enigma de la palabra que comparte con Cipión, se adentra en una fábula dramática, un viaje (de)formativo que destruye su parte humana gradualmente, a través de los episodios de los encuentros con los varios dueños. El autor indaga sobre los tiempos y las motivaciones de la animalización de los protagonistas, como revelan las palabras de Berganza en las últimas páginas de la pieza:

**BERGANZA:** ¿Hemos estado buscando respuesta a una pregunta equivocada? La pregunta no es cuándo empecé a hablar, ¿verdad? La pregunta es cuándo empecé a sentirme perro. ¿Es eso, Cipión?, ¿fue la gente la que me hizo perro? ¿Me hicieron perro de tanto hacerme perrerías? Dime algo, Cipión. Desde hoy, ¿cómo habré de tratar a los perros que me encuentre? Y a los hombres, ¿cómo? (*Teatros*:469)

La magia de la Cañizales cervantina no es bastante para los motivos de Mayorga, y así el trato violento y deshumanizante que la sociedad actual dispensa a los pícaros de hoy, inmigrantes clandestinos sobre todo de origen africana, se vuelve central. El perro se vuelve en la metáfora deshumanizante en la que ‘el mejor amigo del hombre’ tiene, como reverso de la medalla, una utilidad en labores de trabajos que hoy nadie quiere hacer. Además, la posición ‘a cuatro patas’ que mantienen los dos protagonistas a lo largo de la obra es la expresión de una voluntad de ‘la ley’, o sea de una violencia sistémica institucionalizada, que Berganza acepta para su sobrevivencia. Lo demuestran las palabras de los policías (Uno y Dos) que irrumpen en la escena final:

**UNO:** Si eres demonio, sabrás leer. Lee aquí. ¿No sabes? Yo te traduzco. Es la ley. Está para protegerte. Van a intentar abusar de ti, la ley lo dice. La ley dice que, sin la ley, vales menos que un perro.

**DOS:** Al suelo, animal, a cuatro patas. ¿Incómodo? Haberlo pensado antes de venir donde no te llamaban.

**UNO:** Pero progresarás si te esfuerzas. En la vida hay que tener afán de superación. Que te decimos «haz esto», tú lo haces. Sin preguntar.

**DOS:** Que te decimos «a esconderte», tú te escondes. Sabes esconderte, qué coño. Que alguien te pregunta, tú te haces el mudo. Sabes callarte, coño.

**UNO:** A nosotros no nos conoces. Esto es un secreto entre nosotros y tú. (*Teatros*:468)

El encierro es el lugar de donde se mueve la narración, lugar de la conclusiva deshumanización, en la que el contexto social elimina definitivamente todas las posibilidades de realización personal, en una vida al servicio de otras. La posición de los actores pues es metáfora visual del sacrificio de algunos humanos en detrimento de otros, la iconografía del mundo dividido entre ‘erectos’ y ‘agachados’ como animales. De todas

formas, en la pieza la revelación de las motivaciones relacionadas con el don de la palabra, llevan a una toma de consciencia final y una transformación de los perros que se alzan tanto moralmente cuanto físicamente y que, compartiendo sus desventuras, toman la fuerza para una lucha final:

**BERGANZA:** No te dejes, Cipión, defiéndete.

**CIPIÓN:** ¿Cómo perro o como hombre?

**BERGANZA:** Como hombre, Cipión. Como hombre rabioso. Pelea y sígueme.

**CIPIÓN:** ¿Adónde, hermano?

**BERGANZA:** A un lugar mejor. A un lugar donde ser hombres.

*Berganza y Cipión se disponen a luchar.*

*(Teatros:470)*

Un final abierto, como es típico en la dramaturgia mayorguiana, que deja al espectador un amargo sabor de esperanza y una asunción de responsabilidad antes las aventuras de los protagonistas de animales humanizados a humanos animalizados, divididas en los episodios de encuentro con los varios Amos, que somos todos nosotros. Un episodio fundamental de este pasaje gradual de perros a humanos se encuentra cuando, para despistar a sus guardianes, Cipión y Berganza imitan una conversación de carácter xenófobo:

**CIPIÓN:** Hablemos, Berganza. Habla de lo que las personas. *(Haciéndose oír por los guardias.)* – ¿Ve usted la multitud de ellos que hay esparcidos por el país? Por maravilla se halla uno bueno. Todos se conocen y entre ellos trasiegan sus hurtos y aunque entienden nuestra lengua hablan entre ellos en la suya para que sus malas costumbres no salgan a ser conocidas. Todos sus pensamientos los dedican a imaginar engaños. Son doctores en embustes. Desde que andan se ejercitan en malicias para robarnos, y con lo que nos roban manejan el país.

**BERGANZA:** *(Haciéndose oír.)* –Esta misma tarde me han contado de uno de ellos que iba por Carabanchel con un burro sin cola y en el trasero le pegó una falsa y se lo vendió a un labrador y le sobró cuajo para decirle que si le compraba el hermano le hacía precio. Pues tuvo maña de robárselo, quitarle la cola y vendérselo por segunda vez.

*(Teatros:456)*

La escena de Amo Cañizares corresponde, como en Cervantes, a la anagnórisis de la pieza, y no en vano corresponde al último recuerdo del Berganza humano. El episodio es un auténtico estado de *shock* que borra el pasado humano y que provoca el comienzo de una serie de violencias físicas y psicológicas.

Dice Berganza en medio de su reconocimiento: «Cada vez que me llama hombre, me atraviesa a lanza el corazón». No es en vano que luego de esta situación, Berganza haya entendido que es hombre y que Cipión -quien no realizó en carne propia este proceso de rememoración- diga que es una locura pensar de esa manera, aunque todo lo que recuerda Berganza indica claramente que no son perros. Es paradójico que Cipión haya sido el que durante toda la obra se haya empeñado obsesivamente por recordar y al final siga sintiéndose

perro. Por otra parte, con base en la experiencia de rememoración benjaminiana, es lógico que al Berganza haber atravesado por sus dolorosos recuerdos haya recuperado su identidad humana y Cipión no. (Gómez Valencia 2016:205)

La toma de consciencia del propio pasado vuelca en el final los roles de los perros, y Berganza conduce a un atónito Cipión en la búsqueda de una humanidad purificada de lo animal. Los antihéroes de Cervantes, víctimas de una magia ‘humanizante’ de la duración de una noche, vuelven casi naturalmente (aunque inverosímilmente) a su ser canino, mientras que los protagonistas kafkianos de Mayorga intentan plantear un futuro contra las atrocidades de nuestro mundo contemporáneo, en el tentativo de volverse héroes, a través de una palabra que demuestra la superioridad de los deshumanizados frente a una aparente ‘normalidad’ humana.

La degradación del personaje animal protagonista es la forma de Mayorga de tomar la herencia cervantina y de dar a sus espectadores las herramientas para la búsqueda de una ejemplaridad contemporánea a través del teatro.



## Capítulo 4

### Un taller de teatro ejemplar con alumnos italianos

#### 4.1 Premisas personales y de glotodidáctica teatral

La parte conclusiva de este trabajo se centra sobre un tentativo experimental de proponer los clásicos dentro de un taller teatral dirigido a jóvenes estudiantes italianos de ELE, utilizando la mirada contemporánea propuesta en el proyecto *Teatros ejemplares*: en específico, proponer un *workshop* teatral intensivo sobre *Palabra de perro*, con el fin didáctico de conocer a Cervantes filtrándolo a través de un destacado autor de teatro contemporáneo.

La idea nace sustancialmente a partir de mi carrera profesional que en los últimos años ha unido la parte artística a los estudios lingüísticos-literarios, con un especial enfoque sobre la enseñanza de los idiomas extranjeros y relativas culturas y literaturas a través de las herramientas propias del taller teatral. Para mi trabajo con los estudiantes, que experimento desde hace unos diez años, me baso sobre mi personalísima carrera artística, que sale de los estudios en la Accademia d'Arte Drammatica del Teatro Stabile del Veneto (bienio 2008/2010) y de unos 15 años de trabajo como creadora en el campo profesional del teatro, a los que he unido, en dos momentos diferentes, los estudios universitarios lingüísticos y literarios, con un enfoque hacia la formación. El inglés, en este sentido, sigue dándome la oportunidad de experimentar y de perfeccionar un método personal, un continuo *work in progress*, en diferentes talleres que imparto sobre todo en las escuelas secundarias italianas y centrados sobre el teatro shakesperiano. Lamentablemente, el español, dada su subordinación al prestigio del inglés como L2, aún no representa en mi carrera un amplio campo de investigación por lo que concierne el utilizzo del teatro para la enseñanza del idioma y de la cultura.

En el proyecto *Teatros ejemplares* he encontrado un planteamiento cultural en línea con mi búsqueda artística y formativa, o sea el intento de acercarse a un autor clásico imprescindible a través de una mirada contemporánea. Es un planteamiento que, en mi

opinión, se revela cultural, pedagógico y además democrático, dado que el fin es involucrar a personas de diferentes culturas, formaciones, edades, lugares, garantizando una total accesibilidad del producto cultural.

El taller teatral tiene los mismos fines sociales y culturales. Los estudios sobre el valor del teatro en este sentido han involucrado campos investigativos muy amplios, de la pedagogía a la literatura, pasando por el arte de la dirección escénica, la lingüística y la psicología. Además, hay interesantes investigaciones sobre la historia de la práctica teatral en ámbito formativo, que nos transmiten una ancestralidad del uso del teatro a nivel social y pedagógico desde hace la antigüedad. Un exhaustivo abordaje de dichos estudios previos está más allá del alcance de este capítulo, que se centrará sobre el taller en sí mismo y en sus implicaciones prácticas y culturales.

Por otra parte, el trabajo propuesto no tendrá finalidades lingüísticas de mera enseñanza de ELE, que se quedará latente, natural y, precisamente por eso, como veremos, eficaz. El taller tendrá en cuenta, de todas formas, los estudios recientes sobre el uso del teatro para el aprendizaje lingüístico, campo de investigación sumamente activo y atractivo. En este sentido, la disciplina de referencia es la glotodidáctica teatral, cuyo valor en el aprendizaje de los idiomas extranjeros se puede apreciar en diferentes estudios<sup>62</sup> que vamos a sintetizar a continuación.

A partir de los estudios psicolingüísticos de Krashen (1981) sobre la *Second Language Acquisition Theory*, la glotodidáctica ha introducido con un gran éxito los planteamientos de matriz comunicativa que, junto con los humanista-afectivos, involucran los aspectos no-verbales. La comunicación se realiza tanto a través de la competencia lingüística como de la extralingüística, o sea a través de todos los lenguajes no-verbales como las expresiones faciales y la gestualidad, las posiciones del cuerpo, la proxémica, el uso de objetos, todos elementos que influyen en la eficacia de la transmisión del mensaje. La lengua es una entidad dinámica, en continua evolución, y en su práctica y en sus realizaciones (como la literatura) encontramos la esencia de medio de interacción con la realidad. Sus componentes creativos tienen que volverse en estímulos para una didáctica que se focalice sobre el estudiante y sus necesidades comunicativas. El aprendizaje de una L2 exige una participación activa del estudiante: cuanto más se

---

<sup>62</sup> Los estudios más exhaustivos proceden de la técnica del *Process Drama*. Véase Piazzoli (2008), Fonio (2013), y las publicaciones de la revista *Scenario* disponibles en <https://journals.ucc.ie/index.php/scenario/article/view/scenario-7-2-2>



estimulará a nivel emotivo, mejores serán las gratificaciones conectadas con las propuestas del docente. En este contexto, tener en cuenta del estudio de las inteligencias múltiples de Gardner (lingüística, lógico-matemática, espacial, musical, corporal-kinésica, interpersonal e intrapersonal) es fundamental para ampliar las propuestas didácticas y diversificarlas con el fin de apasionar a todos los alumnos, independientemente del tipo de inteligencia hacia la que se inclinan.

Por lo tanto, las valoraciones positivas de las perspectivas abiertas con el uso de las técnicas teatrales en ámbito glotodidáctico son innumerables. La glotodidáctica teatral puede delimitarse como un curso de teatro utilizando un idioma extranjero, para aprenderla o mejorarla, y asimismo como una serie de actividades en talleres que se pueden implementar a un curso de lengua.<sup>63</sup> En este último caso (el mismo del taller propuesto en este proyecto) las técnicas utilizadas no entran en conflicto con otros tipos de planteamientos didácticos, sino más bien proporcionan una perspectiva diferente que se puede añadir al proceso de aprendizaje.

La didáctica de un idioma extranjero y la experiencia teatral tienen características comunes, que Nofri (2008) ha sintetizado sabiamente comentando su investigación sobre el *Glottodramma*:

L'esperienza della recitazione teatrale e quella dell'apprendimento linguistico, soprattutto negli stadi iniziali, hanno molti punti in comune. Innanzitutto entrambe hanno come obiettivo la performance comunicativa, l'attore di fronte ad una platea di pubblico, lo studente di fronte ad una platea sociale. Così come l'attore spesso indossa un costume teatrale per segnalare al pubblico ed a sé stesso lo status di personaggio, così lo studente "indossa" la lingua straniera, questo nuovo abito comunicativo e sperimenta un nuovo aspetto della sua personalità. [...] In questo senso possiamo affermare che, soprattutto all'inizio di questo percorso, quando lo studente si esprime in lingua straniera, tende a "recitare" ed a volte con evidente artificio. [...] In realtà, come ben sappiamo, la stessa recitazione teatrale non mira a rendere credibile una finzione, a travestire di verità la falsità, ma a restituire attraverso la finzione scenica, la più autentica e profonda verità emotiva del personaggio. Finalità non dissimile da quella di una buona esperienza didattica che dovrebbe puntare sull'acquisizione della lingua straniera per liberare i bisogni comunicativi personali dello studente e consentirgli un accesso autentico e creativo all'universo sociale della nuova lingua. (Nofri 2008:42)

El teatro puede ser pues un recurso especial, un contenedor experiencial que enmarca los papeles tanto de los estudiantes-actores cuanto del enseñante-director dentro de los escenarios comunicativos de la lengua.

---

<sup>63</sup> El teatro utilizado en glotodidáctica tiene la calidad de adaptarse con flexibilidad a nivel de *target*: se puede recurrir a las técnicas dramáticas tanto para un primer acercamiento a la lengua (como es habitual cada vez más en edad preescolar), como para altos niveles de conocimiento.

En el teatro el contexto de estudio/investigación es siempre y ante todo un ambiente positivo y libre de prejuicios.

Qualcuno dice che il teatro è arte, qualcun altro afferma che è un gioco, altri dicono che è magia e forse lo è davvero. Io dico che il teatro è uno straordinario mezzo per acquisire altre lingue. Il teatro incanta. Incanta bambini, adolescenti, adulti. Tutti vedono nel suo “farsi” un’opportunità di vita e di festa, ma anche di riflessione e di crescita. Ci sono enormi potenzialità e vantaggi che il teatro porta con sé, tanto per chi va a vederlo quanto per chi lo “fa”. Le attività teatrali sono state spesso associate all’educazione per la loro dimensione di coinvolgimento totale che, attraverso l’uso di vari canali e codici comunicativi, assorbono chi lo pratica in maniera totale e avvolgente. (Cangià 2007:8)

Las emociones de los alumnos son el núcleo de las preocupaciones del formador y todo el trabajo es un proceso continuo que tiene en cuenta las particularidades del individuo, que encuentran su expresión en la socialización y en la realización personal dentro del grupo. De esta forma, el problema de los bloqueos emotivos causados por los filtros afectivos identificados por Krashen se elimina naturalmente al origen. Dentro del taller teatral, además, el trabajo compartido y la confrontación entre pares se vuelve en motivo para la autoevaluación del estudiante y permite de estructurar una toma de consciencia sobre el itinerario educativo.<sup>64</sup> Liberado de las barreras psicológicas y lejos de la impostación de la clase frontal escolástica, cada individuo se anima al uso de la palabra. El educador capaz, en la creación de las actividades, investiga hacia diferentes posibilidades para involucrar todas las inteligencias múltiples de Gardner y mantener un interés vivo hacia sus propuestas.

El teatro permite una explotación del cuerpo, que a través de sus movimientos emotivos libera las posibilidades comunicativas. La competencia extralingüística pues se puede explorar en sus diferentes realizaciones. La lengua en el teatro se concretiza en una realidad lejana de la simulación mentirosa de las dramatizaciones propuestas en el aula. Con el fin de liberar las necesidades de los individuos en situaciones reales, las actividades giran en torno al concepto de juego. De esta forma, fonética, fluidez y competencia léxica se desarrollan naturalmente y sin esfuerzos.

En la glotodidáctica teatral la estimulación mnemónica subyace a todas las actividades: por un lado, se convierte en un instrumento de escucha, o sea un estado de receptividad tanto lingüística como de actitud escénica constante que procede de *input*

---

<sup>64</sup> Véase Mian Alessio (2013:474-476) que analiza la «competenza glottomatetica» en relación con el *role-playing*.

repetidos, necesarios a la adquisición de un nuevo idioma; por el otro, la memorización del guion (si procede) permite la encarnación pasiva de elementos que generalmente suelen ser pasado por alto, como, por ejemplo, la entonación y la pronunciación o la capacidad de elección de los registros lingüísticos adecuados.

Es imprescindible hacer una distinción terminológica fundamental a estas alturas para focalizar dos tipos de actividades teatrales, utilizando dos palabras del inglés: *theatre* y *drama*.

Dos tipos de prácticas muy distintas en cuanto a la concepción y finalidad de las mismas se distinguen en el seno de las actividades teatrales dirigidas a la enseñanza de lenguas extranjeras: por un lado, la representación de una secuencia o de toda una obra teatral y, por el otro, los conocidos juegos de simulación o de dramatización. Esta división que opone lo que se ha dado en llamar, algo vagamente y no sin vacilaciones, *drama* versus *teatro* se basa en la distinción entre *proceso* y *producto acabado*: el drama supone un proceso de creación –desde jugar juegos como charadas, hasta improvisación y *role-playing* [...]. El teatro, por otra parte, tiene que ver con la representación. La representación se escenifica y tiene un público pasivo. (Corral Fullà 2013:119)

El objetivo es lo que diferencia las dos prácticas: si en el *theatre* es la representación, en el *drama* es el conjunto de acciones de dramatización para adoptar distintos papeles e imaginarse en situaciones extraordinarias. Cangià (1998:209) lo describe como una «un'attività tipicamente extra curriculare che enfatizza il prodotto finale e offre ad un pubblico l'esperienza fatta da giovani attori». No son mutuamente excluyentes, como veremos, y en el taller de este proyecto los dos conviven.

Según la experiencia de trabajo de campo que he experimentado en los años, la división que procede de la cultura anglosajona puede ser borrosa y de difícil aplicación práctica. En el medio de las dos acciones, en mi opinión, se encuentra la dramaturgia, que puede proceder tanto del resultado de una búsqueda con los actores (o sea, como resultado del *drama*), como de un autor literario (como es típico en las puestas en escena del *theatre*). El texto dramático desarrolla las competencias literarias e interculturales: es una fuente de palabras puestas en boca de personajes que utilizan la lengua *realmente*, en contextos históricos, sociales, lingüísticos, geográficos, culturales diferentes. Lamentablemente, pocos estudios han sido capaces de analizar la eficacia de transmitir en modo específico la literatura de una L2 dentro del taller de teatro, dado que la mayoría de estos salen de una impostación glotodidáctica y se refiere principalmente al aprendizaje lingüístico. A partir del proyecto panhispánico *Teatros ejemplares*, sin embargo, el taller

propuesto pretende seguir la dirección literaria/cultural, dando por sentado el reforzamiento de las competencias lingüísticas.

#### 4.2 Por qué *Palabra de perro*

Los objetivos de *Teatros ejemplares*, como hemos visto, tienen la voluntad de acercar todo tipo de público al autor de lengua española quizás más importante, utilizando un enfoque original. Esta finalidad se sitúa en un proyecto cultural de amplio espectro que, además, tiene una potencialidad pedagógica a la hora de encajarse en una programación didáctica específica. La literatura, dentro de un curso de lengua extranjera, representa un documento auténtico que concilia realismo y lengua, por su esencia de producto destinado en primer lugar a los nativos. Calvi (1995) resume en puntos las ventajas del uso de la literatura en un curso de lengua:

- a) I testi letterari sono intimamente connessi con la cultura del paese straniero nel senso più ampio del termine. Proprio la vocazione a *eternizar lo momentáneo* – l'ideale di Antonio Machado – ne attesta il valore storico, se non eterno. [...]
- b) Se ben selezionati, i testi letterari sono divertenti e stimolanti, sia per l'apprendimento linguistico che per il commento e la discussione. [...]
- c) Romanzieri e drammaturghi hanno spesso un formidabile orecchio per il dialogo orale, raccolto dalla voce dei personaggi. [...]
- d) Gli scrittori sono tra i migliori interpreti di una certa lingua; ne offrono spesso un modello pluridiscorsivo, che va dal codice ristretto dei parlanti popolari a quello elaborato degli utenti colti, passando per un'ampia gamma di registri e varianti. (Calvi 1995:175-177)

A partir de estos puntos, resulta natural averiguar como una dramaturgia contemporánea pueda ser un documento real que posee todas las características para entrar, junto con la practica teatral, dentro de un curso de lengua para reforzar el abanico de competencias del estudiante.

La elección de un autor como Juan Mayorga y de su pieza *Palabra de perro* entre las otras del proyecto no es casual, sino que tiene razones literarias/culturales y escénicas que vamos a listar a continuación:

- Mayorga hoy en día representa el autor de teatro contemporáneo más importante: considerada la ausencia total del estudio de la dramaturgia contemporánea dentro de un curso de ELE en la escuela secundaria italiana, la elección de este autor en particular quiere llenar este vacío de conocimiento

literario.<sup>65</sup> Además, como hemos visto en el capítulo anterior, Juan Mayorga no solo se sitúa dentro de las voces imprescindibles del teatro en lengua castellana de hoy, sino que también su presencia en los debates lingüísticos y culturales le otorga un rol dominante dentro de la cultura panhispánica.

- Mayorga ha desarrollado una propia poética de la adaptación: lo que confiere a su pieza *Palabra de perro* una consciencia que contempla una sensibilidad histórico-literaria que sobrepasa la mera reescritura de adaptación teatral.
- La lengua, la palabra se vuelven en elementos centrales: por un lado, por la conciencia de reformular el material cervantino; por el otro, por la constante investigación del autor en este sentido, que procede de la filosofía de Benjamin.
- La adaptación *Palabra de perro* está íntimamente conectada con *El coloquio de los perros* de Cervantes: la presencia de la fuente es extremadamente tangible, por lo tanto, el estudio teatral del texto forma un puente lingüístico y literario que sale del Siglo de Oro y que llega hasta las crónicas actuales.
- La recontextualización actual de *Palabra de perro* representa una forma de estimulación cultural por lo que concierne el conocimiento de la España del siglo XXI y de las relativas sociedades que la viven.
- La violencia y la deshumanización a las que se someten los inmigrantes son temáticas actuales que, a través de esta pieza, tienen la oportunidad de entrar dentro de las competencias ‘humanas’ ofrecidas por el sistema escolástico nacional.

---

<sup>65</sup> Hay que subrayar que esta elección de hecho no entra en conflicto con los programas ministeriales educativos italianos: por lo que concierne al Liceo Linguistico, el Ministerio no indica ningún autor (tampoco clásico) de literatura que tiene que entrar obligatoriamente en los cursos de segunda/tercera lengua extranjera: se desprende de lo anterior que la mayoría de los profesores optan por programas que incluyan autores muy conocidos, dando prioridad a los clásicos y a los modernos, y a la narrativa frente a la dramaturgia, y deteniéndose al período (post)franquista como máxima expresión de la cultura contemporánea. En el específico, por lo que concierne al *Secondo Biennio*: «Nell’ambito dello sviluppo di conoscenze sull’universo culturale relativo alla lingua straniera, lo studente comprende e analizza aspetti relativi alla cultura dei paesi in cui si parla la lingua, con particolare riferimento all’ambito sociale e letterario; analizza semplici testi orali, scritti, iconico-grafici su argomenti di attualità, letteratura, cinema, arte, ecc.; riconosce similarità e diversità tra fenomeni culturali di paesi in cui si parlano lingue diverse (es. cultura lingua straniera vs cultura lingua italiana)». (Ministero 2010:263-264)

- A través de un estudio teatral físico del texto, el tema de animalización del hombre permite una explotación de un cuerpo diferente y ajeno, investigando dentro de una nueva humanidad con el fin de combatir la xenofobia.

De lo anterior se desprende como el teatro de Mayorga, dentro de una propuesta educativa alternativa, pueda representar una ocasión pedagógica única que pone en diálogo la herencia literaria clásica con el actual. Dicho en otras palabras, cumple al fin educativo (tanto general como lingüístico) del proceso de culturalización, que se pone como objetivo orientar el estudiante a adoptar una actitud positiva hacia el distinto.

### 4.3 Introducción al taller

El taller fue diseñado para la clase IV CLI del Liceo Linguistico *Copernico*, ubicado en un barrio de Verona, en colaboración con la profesora de español Marta Castellani. El nivel de español de los estudiantes se ubica alrededor del B2. La selección de la clase de 25 individuos, con una edad alrededor de los 17 años y mayoritariamente femenina, fue aconsejada por la misma profesora: por un lado, por la convergencia con el programa propuesto, que contempla el Siglo de Oro a estas alturas del *Secondo biennio*; por el otro, porque la clase, aunque numerosa, en otros proyectos se demostró siempre disponible, positiva y propositiva.

La preparación del taller fue principalmente una amplia confrontación con la profesora Castellani, que incluyó tanto una descripción general de la clase, como unas cuantas conversaciones sobre temas muy diferentes: de la didáctica de ELE hasta el sistema escolástico; de los niveles lingüísticos de los estudiantes hasta la organización práctica de horarios y lugares para el taller.<sup>66</sup>

El taller fue introducido por un encuentro preliminar de presentación, que tuvo lugar en el aula de la clase el 12 de mayo de 2023, poco más de una semana antes de la actividad. El encuentro duró una hora, ‘robada’ a la misma profesora, presente y participativa, y se concibió como una clase de conocimiento, con el uso de una presentación proyectada

---

<sup>66</sup> El Anexo 5 incluye la presentación del taller aprobada por el consejo escolar durante la primavera de 2023.

sobre la pizarra interactiva (véase anexo n. 1). Estructuré la presentación en algunos momentos distintos que voy a sintetizar a continuación:

- una breve presentación personal y profesional;
- una introducción sobre las *Novelas ejemplares* de Cervantes, a partir de citas del Prólogo;
- una presentación del proyecto *Teatros ejemplares* a través de una charla/debate sobre el retrato de Cervantes propuesto por el dibujador Miguel Brieva en la portada del *e-book*;
- una rápida introducción a *El coloquio de los perros* de Cervantes;
- la visión del *trailer* del estreno de *Palabra de perro* por la producción del Teatro de Cámara Cervantes;
- una introducción práctica al taller.



*Ilustración 9. Fotografía de un momento de la presentación en clase.*

La acogida de la clase fue en suma muy positiva: la gráfica divertida y interactiva de la presentación (con protagonistas algunos graciosos perros), así como una actitud bastante informal, distante del planteamiento de una clase estándar, intrigaron los estudiantes y despertaron un interés hacia el taller. Los momentos más interesantes fueron

dos: primero, un pequeño debate sobre el retrato de Cervantes, en el que las chicas y los chicos me dieron sus opiniones sobre la interpretación gráfica contemporánea del dibujador Miguel Brieva; segundo, las preguntas finales que, para mi sorpresa, se centraron sobre todo en mi carrera profesional: esto se convirtió en un momento de empatía con la clase, por haber sido yo misma una estudiante de Liceo Linguistico.

Este momento introductorio fue fundamental para romper el hielo, tanto para mí como para el grupo; además me dio la oportunidad de enfocar el trabajo a nivel literario, dado que el conocimiento de Cervantes, lamentablemente y por razones obvias, se queda hasta el *Quijote*. A pesar de esto, fue sorprendida por la identificación por parte de los estudiantes de la figura del pícaro, que durante la descripción de la vida de Berganza comentaron las similitudes del perro con el Lazarillo, parte del programa propuesto por su profesora. El encuentro preliminar fue esencial también para testar el nivel lingüístico del grupo:<sup>67</sup> en general lo encontré muy alto y las únicas lagunas las pude identificar a nivel léxico, lo que se transformó en una ocasión de debate cultural, como pasó con el adjetivo ‘panhispánico’, necesario para entender tanto el valor de *Teatro ejemplares* como el del español como idioma unificador.

#### 4.4 El taller

El taller tuvo lugar el sábado 20 de mayo de 2023, durante tres horas curriculares antemeridianas, de las 10 a las 13. Aunque al principio el espacio a disposición fue identificado en el gimnasio de la escuela, una rápida patrulla dentro de la escuela me hizo optar por el aula magna, por cuestiones acústicas y de similitud con un espacio de actuación, debido a la presencia de una platea. Dentro del aula estaba presente un pequeño escenario elevado, lamentablemente ocupado por un escritorio muy grande, imposible de remover. Así, identifiqué un espacio vacío delante de este escenario, quitando tres filas

---

<sup>67</sup> En general, el español en Italia cuenta con una valoración muy positiva por los estudiantes que lo eligen. Esto es debido a la afinidad entre los dos idiomas, cuyo inconveniente es la confusión con la facilidad. En glotodidáctica, estos factores se definen a través del concepto de la ‘variable afectiva’ que «descrive due fenomeni diversi: l'atteggiamento verso la cultura straniera, che influirebbe sulla disposizione, sull'atteggiamento dello studente verso la lingua da apprendere; il pregiudizio di facilità (ad esempio, dello spagnolo per italofoeni) o di difficoltà (ad esempio, il tedesco), che indubbiamente contribuisce a definire l'atteggiamento di un allievo verso il processo di acquisizione di una lingua. In entrambi i casi si tratta di fattori che contribuiscono al funzionamento del filtro affettivo». (Balboni 1999:109)



de sillas adicionales que lo llenaban. De esta forma, se pudo recuperar una posible replicación del modelo teatral.



*Ilustración 10. El espacio en espera de la llegada del grupo.*

La actividad empezó a las 10 horas: me ocupé yo misma de recuperar el grupo en su aula y bajamos al aula magna junto con la profesora Castellani, que se quedó con nosotros durante la primera y la última hora. La segunda, en cambio, fue presenciada por el profesor de religión.

Es posible individuar tres fases del taller: la primera incluyó juegos para romper el hielo, de calentamiento y de mutuo conocimiento; la segunda, ejercicios de dramatización que entran dentro de las temáticas propuestas; la tercera correspondió al trabajo con el texto.

A continuación, una descripción y un cuento de estos distintos momentos, con una tabla de las actividades propuestas, que constituye una verdadera bitácora de la jornada.

### **Fase 1 (1h) – Conocimiento/calentamiento**

En la primera fase de mi trabajo, en mis talleres es fundamental comenzar en un círculo. Siempre les pregunto a mis estudiantes qué significados están asociados con esta disposición. En este caso, las respuestas se centraron en la vista, ya que esta posición

permite tener una visión panorámica de todos los participantes. Les expliqué que no se trata solo de una cuestión visual, sino también de un estado: dentro del círculo, los roles son equivalentes y ningún individuo prevalece sobre los demás (incluyendo al facilitador del taller). Además, hay una implicación que se puede considerar histórica y antropológica: el círculo es el lugar de reunión donde ocurre el ritual ancestral de contar historias alrededor del fuego, lo cual se relaciona con los principios del teatro.

Configuro el círculo como un lugar de calentamiento que tiene la función de predisponer el grupo a la tarea, buscando una actitud común, compartida y unificadora. El primer momento del círculo ayuda a los individuos a ponerse a disposición de sí mismos y de los otros; en un segundo momento se puede investigar hacia la confianza grupal que va a definir el grado de desinhibición necesario para la tarea. Los ejercicios propuestos en esta primera fase empiezan a romper los límites del privado, involucrando partes personales de la persona: la mirada, la voz (y, en este caso, la lengua extranjera), el cuerpo, la creatividad, las emociones. Se intenta, a través de juego, de buscar una actitud de ‘desnudez’ delante de los otros, lo que revela el rol de cada uno y su propia y única forma de comunicar con el mundo. La fase inicial, además, es imprescindible para conocer a los participantes con el fin optimizar el plan de trabajo y adaptarlo al grupo.

Desde los primeros momentos, fue claro que la clase era entusiasta en relación con la actividad. Las emociones salieron por un lado de las reticencias de pocos tímidos y, por el otro, de las charlas y de los comentarios divertidos de los demás, creando en general una actitud muy positiva que tuve que contener de vez en cuando, pidiendo silencio o mayor concentración. Tratándose de una clase, o sea de un grupo que se conoce muy bien desde hace años, mi misión fue aprender rápidamente los nombres, proponiendo como primer ejercicio un juego de concentración que se basa sobre el funcionamiento de las neuronas espejo y concluyendo el trabajo en círculo con dos actividades lúdicas que investigasen sobre la creatividad y el grado de disponibilidad del grupo.

*Actividad 1: Círculo de nombres y gestos*

<b>Descripción</b>	El primero (conductor) se presenta utilizando esta fórmula: «Hola, soy/me llamo [Nombre] y [Acción que empieza con la misma letra del nombre]» con gesto que describe la acción. El siguiente utiliza la misma fórmula y añade: «y este (el precedente) es mi amig* [Nombre] y [su acción]». Copia el gesto. El tercero se presenta
--------------------	---

	y repite las primeras dos (presentaciones y gestos), y así sucesivamente todos los demás, hasta que el último (el conductor) los repite todos.
<b>Finalidades</b>	Juego de concentración y de conocimiento, basado sobre las neuronas espejo.
<b>Comentario y notas</b>	<p>La clase era muy numerosa, así que la actividad duró mucho más de lo que había planeado. A pesar de esto, fue muy divertida y desde los primeros momentos pude identificar algunas características de los individuos. Los últimos del círculo me confesaron tener un poco de ansiedad por miedo a no cumplir con la tarea que, al final, se realizó con éxito y muchas risas. La profesora también se incorporó al grupo, resultando la penúltima y provocando un aplauso. Los aplausos surgieron espontáneamente, sobre todo cuando las repeticiones eran impecables y/o divertidas. El grupo experimentó la importancia del gesto que, en combinación con la palabra, estimula la memorización de palabras nuevas<sup>68</sup>.</p> <p>Apuntes de mis notas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Karima no pudo encontrar un verbo con la letra K; pedí la ayuda de sus compañeros y un chico le propuso el gracioso anglicismo «kiko» con el gesto de patear, que ella aceptó con positividad.</li> <li>• «Michela y me maquillo» provocó unas cuantas risas por parte del grupo, por la simpatía del gesto.</li> <li>• Lo mismo hizo «Matilde y miento» dado que el gesto imitaba algo hecho en la sombra de forma muy cómica.</li> <li>• Dos chicos rompieron el círculo y repitieron los nombres y gestos justo delante del compañero que lo propuso. Fue una ocasión para mí para explicar que en la clase de teatro la regla se puede romper cuando el fin es liberar la creación artística.</li> <li>• Muchos nombres empezaban por A: una de las últimas chicas, en vez de una acción, utilizó la expresión «acabo de hacer», con un gesto referido a la búsqueda de algo en el pasado.</li> </ul>
<b>Implicaciones glotodidácticas</b>	<p>Competencia léxica: búsqueda mnemónica de un verbo que represente cada uno.</p> <p>La fijación de una acción con el gesto, además, permite la memorización de verbos nuevos propuestos por los compañeros.</p>

<sup>68</sup> La glotodidáctica ha investigado profundamente la conexión entre palabra y gesto, hasta constituir el método del *Total Physical Response (TPR)*.



Ilustración 11. Fotografía de la Actividad 1 en círculo.

### *Actividad 2: Pasarse una palmada*

<b>Descripción</b>	Se pide a los participantes que se pasen una palmada en dos formas distintas: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. al compañero que se encuentra a la izquierda/derecha, hasta dar la vuelta a todo el círculo.</li> <li>2. a cualquier compañero dentro del círculo.</li> </ol>
<b>Finalidades</b>	Juego de concentración, que pone un foco sobre la mirada, la búsqueda de un ritmo grupal y la cura hacia los otros.
<b>Comentario y notas</b>	Las primeras vueltas del círculo fueron muy rápidas, como pasa a menudo. Pedí entonces al grupo de tomarse un tiempo/un respiro de cura para encontrar la mirada de quien recibe la palmada, antes de pasarla. En la segunda variante propuse al grupo que pensase con antelación la persona a la quien pasar la mirada: expliqué que la preparación es una metáfora de la función teatral, dentro de la cual cada uno tiene su rol y tiene consciencia de lo que pasa antes y después.  Al final del ejercicio más o menos la mitad del grupo añadió una intención a la palmada: ocasiones para crear relaciones y prototipos de cuentos.

### *Actividad 3: Pasarse cosas imaginarias*

<b>Descripción</b>	Como antes, pero la palmada se transforma en dos objetos imaginados: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. una bola de jabón;</li> <li>2. una canica.</li> </ol>
--------------------	--

<b>Finalidades</b>	Juego de creatividad, basado sobre la explotación de la imaginación, del cuerpo y del gesto.
<b>Comentario y notas</b>	Esta tercera propuesta fue muy bien acogida por la clase. Pedí a los estudiantes de explotar sus cuerpos hacia niveles diferentes (alto y bajo: por ejemplo, la canica permite pasajes a nivel del suelo) y de utilizar varias intenciones. La concentración no fue máxima porque la mayoría se centró en la búsqueda de la forma más creativa del lanzo. Como consecuencia, algunas veces no resultaba claro a quien era lanzada la bola/canica, con el resultado de que dos individuos próximos la recibían contemporáneamente. Por eso, pedí que el foco se quedase sobre la mirada, para aclarar el destinatario del lanzo. Generalmente, las chicas y los chicos eran muy libres, dado que faltaban los filtros afectivos típicos de las primeras sesiones de grupos nuevos. La imaginación permitió la explotación de los límites de los cuerpos y de las mentes en círculo, impostación que se rompió en algunos momentos de recuperación del objeto imaginario fuera de los confines impuestos. Los intercambios entre el grupo fueron muy divertidos, hasta llegar a la creación de pequeñas competiciones. Por último, pedí al grupo de encontrar un final al borrador de la historia que estaban creando a través de la tensión entre acción y reacción y un chico, finalmente, lanzó por la ventana nuestra canica imaginaria, provocando las risas de todos.
<b>Implicaciones glotodidácticas</b>	Competencia léxica: aprendizaje de la palabra ‘canica’.

## **Fase 2 (1h) – Espacio, dramatización e improvisación**

La conciencia del espacio escénico es el punto de partida de la segunda fase. De la impostación cerrada y protegida del círculo, es necesario salir y apropiarse de la percepción de nuestro lugar/rol en el mundo. Para encontrarlo, es necesario empezar las actividades a través de los desplazamientos. La más simple actividad psicomotriz en este sentido es caminar: es algo cotidiano, simple, concreto, que se realiza en el aquí y ahora, y que permite un caldeamiento blando pero global, con el fin de encontrar un estado escénico neutral de predisposición psicofísica a las tareas. Es una actitud imprescindible tanto en el *drama* como en el *theatre*, y el coordinador tiene que transmitir el valor de esta instancia. En un segundo momento, se insertan simples consignas, entre las cuales es conveniente volver a la marcha neutral para registrar las tensiones entre los cambios de nuestro cuerpo. Muchas veces, los primeros minutos de desplazamiento pueden provocar

risas: para superarlas, se pide a los participantes de impostar una mirada periférica, o sea una mirada abierta no solo hacia adelante, sino en una proyección centrífuga. La mirada periférica ayuda tanto a los tímidos, que por fin evitan de proyectarla al piso, como a los más desinhibidos que, centrándose en la vista, censuran naturalmente la voz.

La actividad básica de la balsa es el punto de partida para trabajar gradualmente hacia muchas variantes: en este taller el tiempo reducido no permitió la investigación profunda de un curso extensivo. De todas formas, hay que subrayar que el concepto de balsa dentro de este taller está íntimamente conectado con la temática de *Palabra de perro*, que denuncia el choque de los ‘sin papeles’ tras el cruce de Mediterráneo dentro de embarcaciones muy precarias en condiciones deshumanas. Anticipé esta valoración del concepto de balsa durante el encuentro preliminar. Por lo tanto, decidí aun así incluir el ejercicio en la programación del taller.

La recorrida del espacio, preliminar a la segunda fase, abrió a las actividades de dramatización e improvisación. Es una etapa en la que el resultado depende de las propuestas de los participantes que se apropian del juego en una creación común. Plantee esta segunda fase dividiendo la clase en 4 grupos, para incluir la posibilidad de experimentar las actividades como actores y como espectadores.

*Actividad 4: La balsa (con stop)*

<b>Descripción</b>	<p>El conductor define un espacio rectangular en el cual los participantes se desplazan caminando a través de simple consignas:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. imaginar que el espacio sea una balsa en el medio del mar. No debe volcarse;</li> <li>2. mantener en equilibrio la balsa: con los desplazamientos transitamos en todos los espacios vacíos;</li> <li>3. variar las direcciones, evitando una constata circularidad;</li> <li>4. mantener una mirada panorámica;</li> <li>5. silencio;</li> <li>6. registrar el estado de nuestro cuerpo, que tiene que mantenerse relajado pero listo;</li> <li>7. realizar unas paradas ‘congeladas’ inmediatamente al oír la palabra «stop»<sup>69</sup>;</li> </ol>
--------------------	--

<sup>69</sup> El *stop*, el congelamiento del cuerpo, es fundamental para desarrollar la autoconciencia de los participantes: de esta forma, tendrán la posibilidad de registrar los cambios entre consignas diferentes. Hay que subrayar que, si el congelamiento externo se queda a nivel del cuerpo, en el interior de cada individuo

	8. durante el congelamiento, dar la oportunidad a algunos individuos de ajustar el equilibrio del espacio a través de cambios de posiciones.
<b>Finalidades</b>	Conciencia del espacio y de nuestro lugar dentro del espacio. Encontrar una predisposición grupal psicofísica y un estado de predisposición a las actividades de dramatización.
<b>Comentario y notas</b>	La clase empezó la actividad básica de la balsa después de los 15 minutos de recreo. La atención no fue máxima, así propuse de realizar la actividad con una pieza musical de fondo, que el grupo apreció. De esta forma, en vez de llamar «stop», opté por pausar la música <sup>70</sup> . Esta actividad aparentemente muy simple, es de utópica realización en contextos de jóvenes estudiantes durante los primeros encuentros, pero todas las veces me permite de ajustar las consignas que siguen según las necesidades emotivas y expresivas del grupo. Con este grupo en particular, fue interesante notar las reacciones cuando introduje la consigna n. 8 (desplazarse para equilibrar la balsa). Decidí hacerlo en dos momentos: primero, llamando directamente una/dos/tres participantes para que pudiesen cambiar posición; segundo, dejando el grupo autónomo. Esta clase me sorprendió por la necesidad de crear relaciones y de ponerse en escucha el uno del otro. Por eso, la actividad siguiente no fue planeada y surgió del momento.
<b>Implicaciones glotodidácticas</b>	Competencia léxica: aprendizaje de la palabra 'balsa'.

### *Actividad 5: Uno para a todos*

<b>Descripción</b>	Se trata de una evolución de la balsa: a partir de los desplazamientos de todos, en un determinado momento se pide un «stop», al que todos responden congelándose. Se pide que un individuo cualquiera reinicie la marcha, y todos con él. Al detenerse otro cualquiera, todos deben pararse. Así, sucesivamente, el grupo tendrá que detenerse y reiniciar la marcha con autonomía.
<b>Finalidades</b>	Abrir la mirada periférica. Tomar la iniciativa. Promover la autosuficiencia del grupo y la integración grupal.
<b>Comentario y notas</b>	El grupo no tardó en romper con la consigna, explotando su creatividad. Ya durante el tercer stop, una persona propuso un gesto junto con la parada. Todos los imitaron. Así, la actividad se desarrolló naturalmente en la búsqueda de

las emociones y el pensamiento siguen fluyendo. Además, se trata de un recurso fundamental para el conductor para ajustar el grupo, conceder tiempo y encontrar un ritmo común.

<sup>70</sup> La música es un recurso que tiene infinitas potencialidades en teatro. Tiene la capacidad de mover emociones a un nivel profundo e irracional. En mi experiencia he tenido la oportunidad de investigar este recurso en varios sentidos: la finalidad de este trabajo no concede el espacio que tendría que merecer la relación música/escena. En el específico, de todas maneras, la pieza musical elegida para esta actividad fue *Salento* de René Aubry (Aubry 2021).

	<p>intenciones/gestos/actitudes en los congelamientos, en los que el grupo investigó hacia varios niveles del cuerpo dentro del espacio: sentados, indicando algo, entrando en relación, abrazándose, por citar algunos ejemplos.</p> <p>Decidí aprovechar de la disponibilidad del grupo para dividirlo en dos: uno seguía trabajando en el espacio, el otro asistiendo al ejercicio desde afuera, sentados en la primera hilera de butaca, y viceversa.</p>
--	---



*Ilustración 12. Fotografía de un momento de la balsa (Actividad 5): un grupo en el espacio, el otro sentado como público.*

*Actividad 6: Balsa con perros imaginarios*

<b>Descripción</b>	Pedí al grupo una evolución de la balsa: proyectar la mirada hacia los compañeros que se cruzan y darse un tiempo para imaginar qué tipo de perro podría ser.
<b>Finalidades</b>	Entrar en la temática del taller. Explotar la imaginación.
<b>Comentario y notas</b>	Propuse a los chicos de hacer en movimiento una actividad que había planeado de forma estática en parejas. Me di cuenta de que no funcionò, dado que los desplazamientos no permitían la explotación de la imaginación, que necesita tiempo y inmovilidad que van más allá de una mirada en movimiento. Lo repetimos con otra impostación en la actividad siguiente.

Entre estas dos actividades dejé un momento de descanso sentados en círculo, en el que pedí a la clase de comentar brevemente el trabajo anterior: algunos me comentaron



sobre la música, que apreciaron; otros, sobre las dificultades que encontraron en tratar de recordar las consignas anteriores, a la hora de añadir otras. Aproveché de la posición en círculo para repetir la última actividad estáticamente, explicando a la clase que estábamos a punto de entrar dentro de la temática cervantina a través de un juego de identidad.

#### *Actividad 7: Perros imaginarios*

<b>Descripción</b>	Sentados en círculo, los participantes miran en los ojos al compañero a su derecha e imaginan qué tipo de perro (raza, color o forma del pelo, tamaño, etc.) podría ser. Se lo dicen sin comentar. Luego, se dan la vuelta y hacen lo mismo con el compañero a su izquierda. Comentamos juntos.
<b>Finalidades</b>	Entrar en la temática del taller. Explotar la imaginación.
<b>Comentario y notas</b>	Dado el fracaso del tentativo en movimiento de la actividad anterior, pedí a la clase de repetir el juego sentados en círculo. Provocó una gran diversión (algunos incluso ladraron), y fue un momento de íntimo intercambio entre la clase. Algunos se quedaron sorprendidos por la descripción de su perro, escuchando con interés la visión canina de sus amigos. Curiosa y graciosamente, ambas compañeras al lado de Lucia vieron en ella un caniche.
<b>Implicaciones glotodidácticas</b>	Competencia léxica: aprendizaje del verbo ‘ladrar’.

#### *Actividad 8: Fotos*

<b>Descripción</b>	Trabajo en grupos de 5 participantes. Cada subgrupo recibe una foto: la consigna es reproducirla delante de los otros. Tienen nada más que un minuto para ensayar. Luego, se enseñarán las fotos.  Variación: después de las exhibiciones, se pide al grupo de improvisar una escena de pocos segundos que represente el antes (antecedentes, causas, etc.) o el después (finalidades, conclusiones, resultados, etc.) de la imagen entregada, con la posibilidad de añadir movimiento y palabra.
<b>Finalidades</b>	Entrar en el juego teatral, a través de las temáticas propuestas. Desarrollar creatividad e improvisación dentro de la acción.
<b>Comentario y notas</b>	Con esta actividad mi objetivo era entrar gradualmente en las temáticas de <i>Palabra de perro</i> , por lo cual había preparado tres fotos para cada subgrupo: las primeras eran fotos con personas felices, privilegiadas, caucásicas, dedicadas a actividades cotidianas; las segundas, fotos tomadas en perreras; las terceras eran fotos de clandestinos que cruzan fronteras vía marítima o terrestre (sobre todo africanos o mexicanos). Por cuestiones de tiempo y de disponibilidad del grupo, opté por entregar directamente las terceras (véase anexo 2).

	<p>A pesar de las temáticas dramáticas de las fotos, los subgrupos trabajaron con positividad, enfocando las energías en el juego de la teatralización de las imágenes. A nivel emocional, la parte inicial de la consigna (la mera reproducción de las fotos) fue tomada como un juego de sana competición, mientras que la inserción de la improvisación sobre el antes/después movió las conciencias de los subgrupos que, teniendo que apropiarse de las historias dramáticas de los individuos fotografiados, transformaron el juego en un asunto muy serio. Solo un subgrupo (véase anexo 2 foto B) intentó desdramatizar la situación, creando un final cómico: los clandestinos en una embarcación muy cansados por fin logran alimentarse pescando. El ‘final feliz’, de todas formas, fue elegido por todos los subgrupos a los que pedí de improvisar el después (por ejemplo, el rescate exitoso de la foto C).</p> <p>Con la división en grupos entramos en una nueva instancia del proceso, que estructura el juego teatral en el planteamiento escénico que prevé la presencia de espectadores y ejecutantes.</p>
<p><b>Implicaciones glotodidácticas</b></p>	<p>La improvisación es un recurso sorprendente en la glotodidáctica teatral. Permite el utilizo de la lengua en contexto, con necesidad y haciéndola de verdad. Improvisar es explorar en acción, en una continua búsqueda.</p> <p>Me apunté el uso correcto de la forma impersonal del verbo haber <i>hay</i> en la frase cómica «¡Hay un pez!» de la foto B y el imperativo «cógelo» en la improvisación de la foto C.</p>



*Ilustración 13. Fotografía de la Actividad 8: el momento de la creación de las fotos en grupos.*

### **Fase 3 (1h) – El texto: primera lectura y puesta en escena**

La última fase del taller se dividió en tres momentos: una introducción sobre el texto, una primera lectura de la escena elegida y el montaje de la escena. No fue planeada como las antecedentes, en las cuales experimentamos con una serie de ejercicios y sus variantes. En general, me resulta imposible trazar con precisión la parte de una puesta en escena: mi rol de educativo se transforma en artístico, tomando un papel que se acerca más a aquel del director de escena. Esta parte procede de años de práctica, es un trabajo en progreso que se realiza en el aquí y ahora, de lo que me sugiere el texto o un actor (u otras condiciones) en un determinado momento; es algo conectado con un caos que mágicamente encuentra un sentido, y se organiza dentro mi cabeza y en las emociones del grupo.

Empezamos con una sesión sentados en círculo, en la que introduje rápidamente la pieza de Mayorga y entregué las fotocopias con la escena que seleccioné para el taller.<sup>71</sup> En realidad, había seleccionado y reducido tres escenas, con la ilusión de trabajar sobre partes diferentes del texto: la primera, el principio con el diálogo de presentación de Berganza y Cipión; la segunda, una reducción del episodio del Amo Policía, con intervenciones de Guardia Viejo y Guardia Joven; la tercera, la tertulia entre el Químico, el Amo Geómetra, el Economista y el Amo Poeta; además, me preparé una cuarta, o sea el final de la pieza, como posible lectura conclusiva. A pesar de esto, elegí la primera escena que, como expliqué a la clase, era la más explicativa de la pieza (con la presentación de la situación, el tema el encarcelamiento de los dos protagonistas, unos cuantos ecos cervantinos, entre las otras motivaciones) y la que mayormente se podía adaptar a una puesta en escena coral.

Antes del montaje de la escena, compartimos una primera lectura en círculo, en la cual cada estudiante leyó a alta voz un párrafo (que más o menos correspondía a 4/7 frases cada uno), seguido por una paráfrasis explicativa colectiva que aclaraba el contenido y eventuales palabras desconocidas. La lectura es un imprescindible momento de análisis que permite la apropiación del sentido del autor. Representa también una ocasión para intercambiar las emociones que nos trasmite. A este propósito, al final de la lectura compartida, pedí a la clase qué género de texto teatral estábamos abordando. Recibí respuestas muy diferentes entre sí, pero todas legítimas en mi opinión: algunos hablaron

---

<sup>71</sup> El texto seleccionado se encuentra en el anexo 3.

de una pieza dramática, otros cómica/divertida, una chica usó el término ‘tragicomedia’. Concordamos sobre el hecho que la escena era en general divertida, aunque, sin embargo, se percibía entre las líneas la presencia de tonos dramáticos.



*Ilustración 14. Fotografía de la primera lectura del guion en círculo.*



*Ilustración 15. Fotografía de la lectura del guion.*

Antes del montaje de la escena, pedí a la clase la división de los dos papeles entre dos grupos, dado que el objetivo era actuar todos juntos: 12 interpretaron a Cipión y 13 a Berganza. La división fue rápida y natural.

Empezó entonces la última parte de la fase final, o sea el montaje de pie de la primera escena coral. El espacio pues se transformó en un verdadero escenario, manteniendo la impostación del aula magna. Pedí a la clase de posicionarse en un semicírculo con ‘los Berganzas’ a la izquierda y ‘los Cipiones’ a la derecha. Dividí las líneas de la pieza entre todos los chicos, de forma que cada actor tuviese entre una y tres frases cada uno, en sucesión del centro hacia los vértigos del semicírculo. Dado que las líneas de Cipión eran poco más numerosas, saltamos algunas de la segunda página, y nos paramos a 5 líneas antes del final.<sup>72</sup>

Tras la división y una primera lectura de pie, repetimos las líneas añadiendo las que yo defino las ‘intenciones’, o sea las maneras de declinar aspectos de la recitación como (entre los muchos) la voz, la entonación, el volumen, el ritmo, el pensamiento, el gesto, la mirada etc., que revelan el significado profundo y los fines comunicativos del autor. Son direcciones arbitrarias, que pueden cambiar según como se quiere orientar la

---

<sup>72</sup> La fotografía de los cortes hechos en vivo sobre mi guion se encuentra en el anexo 4.

interpretación escénica. Algunas intenciones eran muy claras ya desde hace la primera lectura de pie; otras surgieron de las propuestas de los participantes; otras las dirigí directamente para dar un sentido a significados escondidos que consideraba importantes o para aclarar los significados más prácticos.



*Ilustración 16. Fotografía del montaje de la escena.*

A continuación, y tras algunas repeticiones, nos preparamos para la pequeña *performance*. La suerte quiso que el profesor de religión, que presenció durante la segunda hora, decidió bajar a aula magna durante la última hora con otra clase, pidiéndome si podían asistir al final del taller. Dirigí la pregunta a la clase que, con pocas reticencias, al final optó por acoger a este público improvisado. Concordamos con el profesor que la clase/público se quedase sentada, en silencio y en máximo respeto del trabajo de sus compañeros. La clase, entonces, tuvo la ocasión inesperada de actuar delante de un público verdadero. Me di cuenta de que esta evolución del proceso otorgó al grupo una impostación emotiva muy similar a la que viven los actores que suben al

escenario: por un lado, representó una ocasión de configurar el trabajo tomando en serio, aunque con diversión, la tarea propuesta; por el otro, representó un desafío emotivo por la amplificación de la ansiedad debida al hecho de tener como público unos pares, lo que no es fácil y automático para los adolescentes.

El grupo actuó recordando y enfatizando con diversión todas las sugerencias de actuación que practicamos poco antes. Con un aplauso de todos (actores, profesores, público improvisado y, por supuesto, mío) se acabó el taller tres minutos antes de lo planeado. Los restantes minutos fueron una ocasión para intercambiar algunas impresiones: el grupo expresó claramente el deseo de seguir con esta actividad teatral en el futuro.

#### **4.5 Conclusiones**

En un taller intensivo, el tiempo se convierte en el peor enemigo. Aunque había planeado diversas actividades y seleccionado tres escenas, lamentablemente no pude abordar todas ellas. En lo que respecta a las dos primeras partes del taller, me hubiera interesado profundizar en el trabajo sobre el cuerpo animal del perro y el cuerpo encarcelado, a través de improvisaciones físicas que exploraran estas temáticas. Asimismo, habría sido enriquecedor experimentar con la *Actividad 8* utilizando las tres series de fotografías, con el objetivo de poner énfasis en las diferencias de estados físicos y psicológicos. Sin embargo, a medida que estructuraba gradualmente las actividades, siguiendo un esquema que he practicado durante mucho tiempo, pude seleccionar el camino adecuado en ese momento. Es importante destacar que al trabajar prácticamente con las personas, existen numerosas variables que relativizan el tiempo. Aceptar este límite me permitió evaluar los aspectos positivos de lo ocurrido.

Durante todo el taller, la clase mantuvo una actitud muy positiva y se divirtió mucho. El grupo demostró estar alineado con la descripción previa de la profesora Castellani. Liberándose de la formalidad escolar, las chicas y chicos a menudo expresaron sus emociones de manera constructiva, aunque en algunas ocasiones tuve que solicitar mayor concentración y silencio. Me sorprendió gratamente la acogida que tuvo el trabajo, lo cual puedo atribuir a la relación que el grupo tiene con la profesora y al valor positivo

que otorgan al idioma español en la clase. El ambiente protegido que creamos dentro del taller teatral alentó a los participantes a utilizar el idioma extranjero sin ningún esfuerzo (lo que comúnmente se conoce como *learning by doing* en glotodidáctica). La motivación se mantuvo alta a lo largo de las tres horas del taller y la atención se intensificó durante el montaje de la escena y la inesperada presentación final.

En conclusión, esta experiencia teatral ha demostrado la eficacia del teatro como herramienta de aprendizaje y desarrollo de habilidades interculturales, así como catalizador para el análisis crítico del mundo y el comportamiento humano en nuestros tiempos. A través de la interpretación y representación escénica, el grupo ha experimentado la importancia de la sensibilidad cultural, el encuentro con el otro y la reflexión sobre su propia cultura. El entusiasmo y la motivación demostrados por los participantes a lo largo de todo el proceso atestiguan el impacto positivo del teatro como instrumento educativo y de crecimiento personal. Esta experiencia no solo ha enriquecido los conocimientos lingüísticos y teatrales de los participantes, sino que también ha fomentado la apertura mental, la conciencia crítica y la capacidad de comprender y apreciar la diversidad cultural.

La sensibilidad intercultural promovida por el proyecto *Teatros Ejemplares*, implementado en un contexto educativo, puede generar resultados que no se pueden medir empíricamente, pero cuya valoración se refleja en las sonrisas, las dudas, los comentarios y los gestos de los participantes, y quizás incluso en la maravillosa inconsciencia de utilizar una novela de Cervantes para abordar, gracias a un dramaturgo contemporáneo, las contradicciones de nuestro mundo. Según Fernández (2014), el teatro tiene una validez destacada en una clase de lengua para:

[...] entender el mundo y el comportamiento humano a través de un proceso de reflexión activa. El teatro es un medio ideal para desarrollar la sensibilidad cultural, ya que permite la reflexión y el entendimiento de la cultura nativa y extranjera a través de métodos como la comparación y apreciación de similitudes y diferencias, la identificación con el otro, la observación objetiva de la propia cultura, etc. (Prior Fernández 2014:171)

En este sentido, he intentado promover el pluriculturalismo, ya presente en el *Coloquio* de Cervantes que, junto con Mayorga, propone una literatura de la marginalidad. La práctica teatral trata de valorar y profundizar los contrastes, porque es dentro de la tensión entre diferencias y similitudes que se encuentra la ‘zona gris’, o sea



los matices de la humanidad, cuya conciencia puede potenciar las habilidades interculturales y sociales de los individuos.

El teatro se ha demostrado como una herramienta estratégica para el desarrollo integral de habilidades transversales. Este taller representa tan solo una breve contribución exploratoria que busca demostrar la validez de iniciativas que utilizan el teatro como recurso para acercarse a las culturas desde una perspectiva original. En una era de constantes innovaciones sociales, donde lo virtual se insinúa en los pliegues de las sociedades contemporáneas, resulta fundamental contar con perspectivas diferentes. En consecuencia, parece sumamente necesario renovar el sistema educativo de la mano, también a través del teatro, ya que, como nos recordó García Lorca:

El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la educación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad de un pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar a una nación entera. El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equivocadas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y el sentimiento del hombre. (García Lorca 1935)

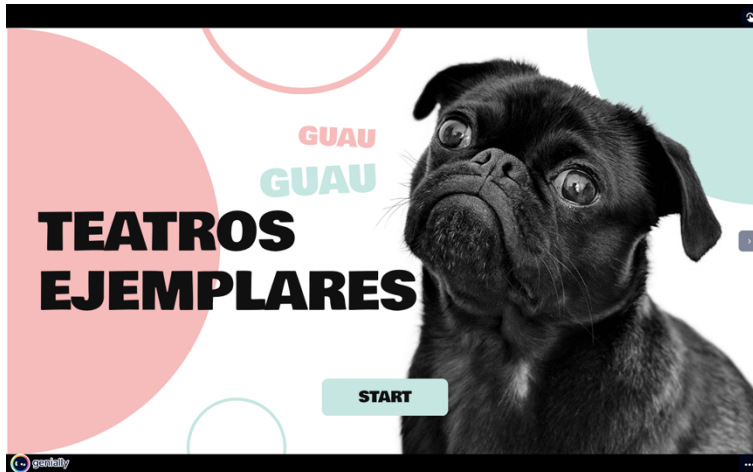
Y aún más en la actualidad, en la era de los medios digitales, el teatro sigue siendo una herramienta ejemplar para seguir viviendo experiencias auténticas y de conexión entre las personas.

Retomando el principio de este trabajo, es decir, la compleja relación que Cervantes mantuvo con el teatro, este proyecto ha sido mi intento de aportar mi granito de arena, sumándome a las iniciativas que han buscado, aunque sea de forma parcial, realizar el sueño incumplido del autor.



## Anexos

### Anexo 1. Presentación proyectada durante la clase introductoria<sup>73</sup>



<sup>73</sup> La presentación interactiva es disponible en línea (Véase Benico 2023).



## TEATROS EJEMPLARES

- 2016 IV Centenario de la muerte de Cervantes
- Proyecto "panhispánico" (Argentina, Uruguay, Chile, España)
- Plataforma digital de libre acceso
- Homenaje a Miguel de Cervantes a través de sus obras revisitadas por 19 autores de hoy, cada uno desde su propia escritura y talento.

## PORTADA

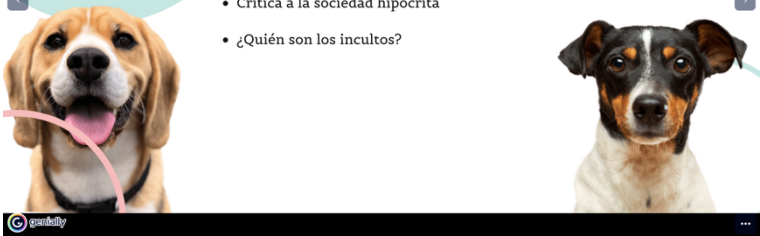
DEL DIBUJADOR ESPAÑOL MIGUEL BRIEVA

*Éste que veis aquí, de rostro aguileno, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos...*



## EL COLOQUIO DE LOS PERROS

- Cuento de la vida de Berganza a su amigo Cipión
- Crítica a la sociedad hipócrita
- ¿Quién son los incultos?





## PALABRA DE PERRO DE JUAN MAYORGA



TRAILER PALABRA DE PERRO.mov

Guarda su  YouTube

© grabally



## EL TALLER

- 1. Trabajo en círculo
- 2. Trabajo en movimiento: la balsa
- 3. Lectura de una selección de escenas de *Palabra de perro*
- 4. Construcción de algunas escenas

© grabally



## ¡GRACIAS!

© grabally

## Anexo 2. Fotografías para la *Actividad 8* entregadas a los participantes

- Foto A



- Foto B





- Foto C



- Foto D



### Anexo 3. Guion

Fragmento del principio de *Palabra de perro* de Juan Mayorga (*Teatros*:442-444)

*De noche. Berganza despierta sobresaltado. Se descubre observado por Cipi3n a quien no conoce. Tampoco sabe d3nde est3.*

CIPI3N: ¿Una pesadilla? Te he oído hablar. En sueños. (*Berganza se aleja de Cipi3n, busca una salida.*) –No irás lejos. No saltarás la verja. Y si la saltases, no escaparías a los guardias.

(*Viendo que no puede alejarse de él, Berganza intenta ignorar a Cipi3n.*) – Sé qué tienes en la cabeza. Me oyes hablar y no lo crees. Piensas: «Es un sueño». Pero, por si no lo soy, decides fingir, fingir una vez más. También yo he pensado fingir, fingir una vez más. Pero esta noche estás ante un igual, uno que comparte tu don y tu maldición, uno que puede escucharte, como tú a él. ¿No es esto lo que soñaste desde que tuviste palabra?».

(*Silencio*) –No te forzaré a hablar, pero yo no callaré, pues sé que me entiendes. Yo hablaré por los dos...

BERGANZA: ¡Calla! ¿No te avergüenza tu lengua? Yo mil y una vez he deseado arrancarme la mía. En nuestra especie, lo que se alaba es la fidelidad. Palabra no, la palabra no es cosa de la que podemos presumir. Es inmodestia pretender hablar cuando se carece de razón. También es cierto que a veces me digo: «No eres tan raro, Berganza. ¿No habla el loro? ¿Y no hay animales muy razonables -el mono, el elefante- que hablarían de proponérselo?». Este hablar nuestro es salirse de naturaleza, y cuando hay milagro se sabe qué calamidad acecha.

CIPI3N: No hay milagro sin razón.

*Y se echa a dormir donde antes.*

CIPI3N: No te duermas, por favor, no me dejes solo, no quiero volver a estar solo.

*Silencio. Berganza se incorpora. Ofrece la mano a Cipi3n, que la estrecha.*

BERGANZA: Ya oíste mi nombre.

CIPI3N: Y tú el mío. ¿Sabes, Berganza, que empieza a parecerme menos áspera la vida? ¡Al fin tengo a quién contarla! Llevo tanto tiempo queriendo referir a alguien mis desventuras...

BERGANZA: Lo mismo digo, Cipi3n.

*Ambos se lanzan a hablar sin escuchar al otro. Silencio. Al unísono, vuelven a hablar sin escucharse. Silencio.*

CIPI3N: Empieza tú, cuenta tú primero. Pero abreviando, para que también tenga sitio mi relato.

*Va a lanzarse, pero una desconfianza lo detiene.*

CIPI3N: Habla sin miedo, que yo vigilaré si se acercan.



*Pero Berganza no encuentra por dónde empezar.*

BERGANZA: ¿Tengo que comenzar por el principio? No recuerdo el rostro de mi madre. No recuerdo a mi padre. No recuerdo nada de cuando era cachorro. Nada.

CIPIÓN: Me pasa igual. Mi madre, mi padre... Ahí fracasa mi memoria, ahí mi pasado es una sombra. La hora en que rompiste a hablar, ¿tú la recuerdas?

BERGANZA: Maldigo esa hora sin recordarla. *Silencio.*

CIPIÓN: Cuando me traían hacia aquí, me pareció oír voces y oler olores como los que suelen salir de hospitales. Debemos de estar cerca de uno.

BERGANZA: Mañana veremos si es así. ¿Pero qué importa eso?

CIPIÓN: Quizá sólo seamos el delirio de un enfermo. O quizá seamos cada uno delirio del otro, mutuamente creados por el deseo de tener quien nos escuche. Acaso seamos cada uno el delirio de un perro que teme morir sin haber hablado.

BERGANZA: Qué cosas más locas dices, Cipión. Tiene que haber una explicación más sencilla. Si nos cuesta recordar es porque, de no contar las cosas, se nos han ido oxidando en el desván de la memoria. De no contarlos, se nos han enmohecido los recuerdos.

*Silencio.*

CIPIÓN: Claro, tiene que haber una explicación más sencilla. Contémonos la vida hacia atrás, de la Z a la A. Yendo a la contra, de lo más reciente a lo más lejano, quizá lleguemos a ver cómo fuimos de cachorros, cómo eran nuestros padres.

BERGANZA: De la Z a la A. ¡Brillante!

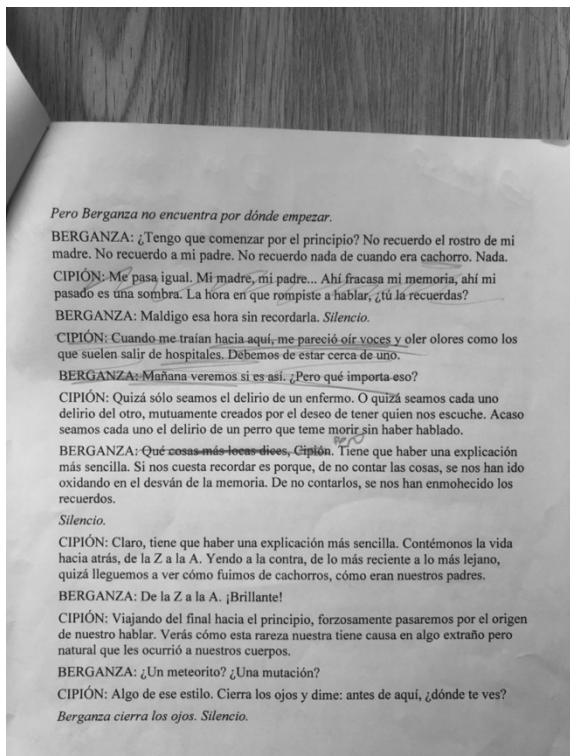
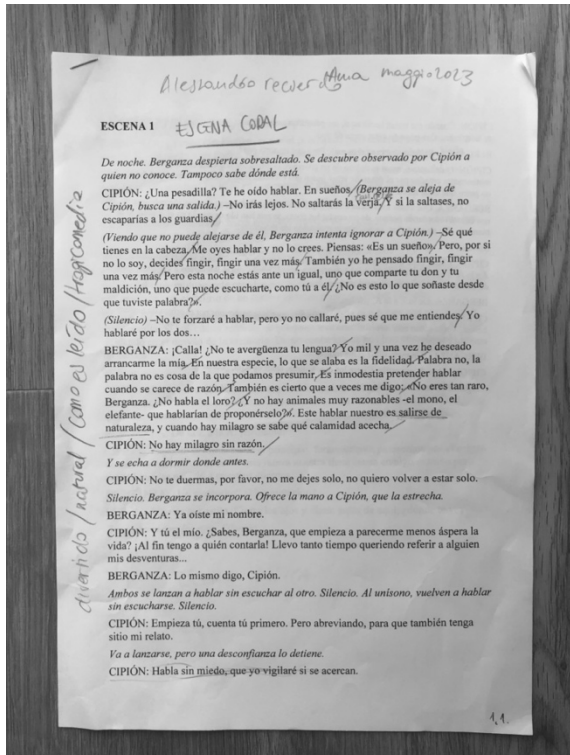
CIPIÓN: Viajando del final hacia el principio, forzosamente pasaremos por el origen de nuestro hablar. Verás cómo esta rareza nuestra tiene causa en algo extraño pero natural que les ocurrió a nuestros cuerpos.

BERGANZA: ¿Un meteorito? ¿Una mutación?

CIPIÓN: Algo de ese estilo. Cierra los ojos y dime: antes de aquí, ¿dónde te ves?

*Berganza cierra los ojos. Silencio.*

## Anexo 4. Fotografías del guion con las modificaciones realizadas.



## **Anexo 5. Presentación del proyecto entregada al consejo de la clase IV CLI del Liceo Copernico en el mes de marzo de 2023.**

### ***Progetto teatro in lingua spagnola “Cervantes nuestro contemporáneo”***

**Durata** Da un minimo di 3 alle 12 ore curricolari/extracurricolari.

**Destinatari** Classe/gruppo di ragazzi liceo linguistico con **livello** di spagnolo **B1/B2**. Requisito non fondamentale ma consigliato l'aver affrontato in classe la Letteratura del Siglo de Oro e accenni di letteratura teatrale.

**Obiettivo e contenuti del corso** In questo breve corso si intende avvicinare i ragazzi all'opera novellistica di Cervantes utilizzando il teatro. Materiale di studio sarà infatti una selezione di testi tratti dal **progetto Teatros ejemplares**, 19 testi di teatro contemporaneo tratti dalle *Novelas ejemplares* e riscritti da drammaturghi spagnoli e ispano-americani nel 2006 in occasione del IV centenario della morte dell'autore <https://teatrosejemplares.es>

Il corso si articolerà in una prima parte laboratoriale in cui saranno proposti giochi ed esercizi teatrali volti alla creazione e alla coesione del **gruppo**, alla **consapevolezza corporea e dello spazio**, all'uso della **voce**, completamente in **lingua spagnola**; nella seconda parte il lavoro verterà sui **testi** e sull'**interpretazione** e l'immedesimazione dei personaggi proposti dagli autori contemporanei.

#### ***Anna Benico. Attrice e formatrice teatrale***

Dopo anni di studio sulla danza e un primo approccio teatrale con la compagnia del Teatro Scientifico di Verona, si diploma nel 2010 all'Accademia d'Arte Drammatica “Palcoscenico” del Teatro Stabile del Veneto, diretta da Alberto Terrani. Si specializza negli anni con diversi attori e registi, approfondendo lo studio della maschera e Commedia dell'Arte con artisti di fama internazionale.

Dal 2009 al 2015 si occupa di teatro per ragazzi con tournée in tutta Italia. Nel 2013-14 è nel team del progetto europeo biennale Crossing Stages, progetto di ricerca teatrale sul mito promossa dall'Universidad Carlos III di Madrid.

Come freelance partecipa a cortometraggi, spot e programmi tv.

Fonda nel 2010 la compagnia Amor Vacui, che ottiene riconoscimenti nel panorama del teatro di ricerca contemporaneo e collabora dal 2014 al 2017 con la compagnia Carichi Sospesi.

Attualmente è parte attiva delle compagnie Casa Shakespeare e Fucina Culturale Machiavelli.

Laureata in Lingue e letterature straniere con una tesi sul teatro spagnolo contemporaneo, da anni studia la relazione tra lingue e teatro, anche a livello accademico. Recentemente si è specializzata nell'insegnamento della lingua inglese tramite il teatro.

Ha tenuto corsi di teatro per tutte le età, dai bambini in età prescolare agli adulti.

#### **Referenze**

Dal 2009 al 2015 ha tenuto corsi per Fondazione Aida, sia per adulti che per bambini, con un occhio di riguardo al racconto di storie e all'avvicinamento alla lettura tramite animazioni.

Ha tenuto corsi intensivi estivi per ragazzi delle medie in Trentino-Alto Adige e all'interno del festival *Gambe all'aria* di Fucina Machiavelli.

Ha lavorato per le librerie *Giunti* e per l'associazione *Momotarò* proponendo laboratori creativi e di avvicinamento alla scienza.

Ha tenuto corsi di teatro per bambini nella scuola di danza *Les Petit Pas*.

Ha coordinato il centro estivo *Ridoridò* per bambini patrocinato dal Comune di Verona dal 2014 al 2016.

Ha tenuto corsi di teatro nelle seguenti scuole: scuole primarie Collodi, Le Risorgive, scuola media Betteloni, scuola media e secondaria agli Angeli, istituto secondario Leonardo da Vinci di Bussolengo.

Ha tenuto corsi di teatro per l'avvicinamento alla lingua e alla letteratura inglese all'Istituto Turistico Guardini e al Liceo Linguistico Don Bosco.

È la referente principale della *Fracastoro Shakespeare Company* del Liceo Scientifico Fracastoro, parte del programma europeo Erasmus+.

È, inoltre, docente di Teatro e interpretazione nel Corso triennale di alta formazione della scuola di danza *OCDP Progressive*.



## Bibliografía

### Fuentes primarias

- CERVANTES, MIGUEL DE (1997), *Novelas ejemplares*, edición de Harry Sieber 2 voll., Madrid, Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (1987), *Novelas ejemplares*, edición, introducción y notas de Juan Bautista Avallé-Arce, 3 voll., Madrid, Castalia.
- \_\_\_\_\_ (1995) *Novelas ejemplares*, edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán, 2 voll., Madrid, Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_ (2005), *Novelas ejemplares*, edición de Jorge García López, estudio preliminar de Javier Blasco, presentación de Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- JAVARES FRANCISCO, A. (coord.), (2016), *Teatros Ejemplares. Las ‘Novelas ejemplares’ de Miguel de Cervantes a través de la mirada de dramaturgos contemporáneos*, [Archivo PDF], Maruja Bustamante *et al.*, ilustraciones de Miguel Brieva, Madrid, AECID, descargable en <https://teatrosejemplares.es> (versión descargada el 2 de agosto de 2022).

### Fuentes críticas

- ARANDA ARRIBAS, V. (2020), ‘*El licenciado Rodaja*’ (*Marías / Chic, 1973*): una novela adaptada, una adaptación teatralizada, en *Anales Cervantinos*, 52, pp. 197-225.
- ARGELLI, A. (2001), *Una “Novela ejemplar” al teatro: hacia un estudio de las adaptaciones teatrales inglesas de Cervantes*, en *Hispanófila*, 133, pp. 53-68, disponible en <http://www.jstor.org/stable/43807165> (consultado por última vez el 27 de abril de 2023).
- BALBONI, P. E. (1999), *Dizionario di glottodidattica*, Perugia, Guerra Edizioni, disponible en <https://core.ac.uk/download/pdf/53144955.pdf> (consultado por última vez el 24 de mayo de 2023).
- \_\_\_\_\_ (2015), *Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse*, Torino, Utet.
- BARRERA BENÍTEZ, M. (2001), *El teatro de Juan Mayorga*, en *Acotaciones*, 7, pp. 73-94.
- CALVI, M. V. (1995), *Didattica di lingue affini. Spagnolo e italiano*, Milano, Guerini Scientifica.
- CANAVAGGIO, J. (1977), *Cervantes dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, PUF.
- CANGIÀ, C. (1998), *L'altra glottodidattica. Bambini e lingua straniera fra teatro e computer*, Firenze, Giunti.

- \_\_\_\_ (2007), *Metti in scena l'L2*, en *Culturiana*, n. 2, pp. 8-10.
- CAPPA, F. (2017), *Metafora teatrale e laboratorio pedagogico*, en *Journal of Theories and Research in Education*, 12(3), pp. 83-95.
- CARA, G. (2010), *Studi su Cervantes con una frangia novecentesca ('Tiempo de silencio' di Luis Martín Santos)*, Padua, CLEUP Coop. Libreria Editrice Università di Padova.
- CARA, G. (2012), *Le metamorfosi del romanzo greco-romano. Cervantes, tecniche di 'découpage'*, en Nider, V. (ed.), *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni tra Italia e Spagna. (sec. XVI-XVII)*, Trento, Collana Labirinti, Dipartimento di studi linguistici e letterari, Università degli Studi di Trento.
- CASALDUERO, J. (1974), *Sentido y forma de las 'Novelas ejemplares'*, Madrid, Gredos.
- CHÁVEZ RAMÍREZ, R. (2017), *La violencia espacial. Escenario del teatro de Juan Mayorga*, en *reCHERches*, 19, pp.135-151.
- CLOSE, A. (1981), *Characterization and dialogue in Cervantes's 'Comedias en prosa'*, en *Modern Language Review*, vol. 76-2, pp. 338-356.
- COLINA, S., GAVINO C. (coord.) (2020), *Juan Mayorga. El deseo del teatro*, en *Cuadernos hispanoamericanos*, 841-842, julio-agosto 2020, AECID Publicaciones, pp. 6-55, disponible en [https://issuu.com/publicacionesaecid/docs/ch841-842\\_julio-agosto](https://issuu.com/publicacionesaecid/docs/ch841-842_julio-agosto) (consultado por última vez el 19 de abril de 2023).
- COLORADO Y MARTÍNEZ, V. (1901), *Rinconete y Cortadillo. Comedia en tres actos y en verso, sacada de la novela ejemplar de Cervantes*, Madrid, B. Rodríguez Serra.
- CORRAL FULLÀ, A. (2013), *El teatro en la enseñanza de lenguas extranjeras. La dramatización como modelo y acción*, en *Didáctica. Lengua y Literatura*, 25, pp. 117-134.
- DE MARCO, A. (ed.) (2000), *Manuale di glottodidattica*, Roma, Carrocci Editore.
- DÍEZ TABOADA, J. M. (1979), *La estructura de las 'Novelas ejemplares'*, en *Anales Cervantinos*, 18, pp.87-104.
- DUNN, P. N. (1982), *Cervantes de/re-construct the picaresque*, en *Bulletin of the Cervantes society of America*, 2.2, pp.108-131.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, A. (1972), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, 3 vols., Madrid, Espasa Calpe Clásicos castellanos.
- FERNÁNDEZ NIETO, M. (2003), *Cervantes y el teatro de Lope de Vega*, en *Con Alonso Zamora Vicente: Actas del Congreso Internacional 'La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos'*, coord. Carmen Alemany Bay et al., vol. 2., Alicante, Universidad de Alicante, pp. 579-590.

- FONIO, F. (2013), *La pratica teatrale come strumento per l'apprendimento dell'italiano lingua straniera: un tentativo di bilancio e nuove prospettive*, en Ribera Ruiz de Vergara, A.I. (ed.), *Pratiques et enjeux de la didactique des langues aujourd'hui*, Rouen, Publications Électroniques de l'ERAC, Collection linguistique Épilogos, n. 4, pp. 21- 38.
- GARGANO, A. (2017), *Quattro parole sulle 'Novelas ejemplares' e la ricodificazione del genere novellistico*, en *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*, vol. 2/Letteratura, coord. Taravacci, P., Trento, Università degli Studi di Trento, Collana Labirinti, pp.167-177.
- GENETTE, G. (1982), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi.
- GÓMEZ RUBIO, G. (2016), *El animal como personaje en el teatro de Juan Mayorga*, en *Tonos Digital*, 30, pp. 1-13.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2009), *El animal no humano en algunas obras teatrales actuales*, en *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 34, No. 2, pp. 453-478, disponible en <https://www.jstor.org/stable/pdf/27742609.pdf> (consultado por última vez el 2 de mayo de 2023).
- HERAS, G. (2011), *Sobre Juan Mayorga*, en Brizuela, M. (ed.), *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, pp. 27-38.
- HERRERO GARCÍA, M. (1950), *Una hipótesis sobre las 'Novelas ejemplares'*, en *Revista nacional de educación*, 96, Madrid, Centro de Publicaciones-Ministerio de Educación Nacional, pp. 33-37.
- HUERTA CALVO, J. (1994), *La Teoría de la Crítica de los géneros literarios*, en Aullón de Haro, P. (ed.), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Editorial Trotta.
- HUTCHEON, L. (2011), *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore.
- JURADO SANTOS, A. (2005), *Obras teatrales derivadas de las novelas cervantinas (siglo XVII). Para una bibliografía*, Kassel, Reichenberger.
- KRASHEN, S. (1981), *Second language acquisition and second language learning*, Oxford, Pergamon Press.
- LÓPEZ MOZO, J. (2006), *El teatro español antes el siglo XXI*, en *Monteagudo*, 11, pp. 41-54.
- LUTTIKHUIZEN, F. (2009), *Englishing Cervantes's Exemplary Novels*, F. (2009), *Englishing Cervantes's Exemplary Novels* en ARDILA, J.A.G. *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, pp. 84-94.
- MARTÍN MORAN, J.M. (2014), *Aspectos del diálogo en las 'Novelas ejemplares'*, en AA. VV. *Deste artife, estudios dedicados a Aldo*

- Ruffinatto en el IV centenario de las 'Novelas ejemplares'*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 45-68.
- MATTEINI, C. (1999), *Los motivos de Juan Mayorga*, en *Primer Acto*, 280, pp. 48-53.
- MAYORGA, J. (1996), *Teatro y 'shock'*, en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 1, pp. 43-44.
- \_\_\_\_ (1998), *'Shock' y experiencia*, en *Revista Ubú*, 4, p.4.
- \_\_\_\_ (1999a), *El dramaturgo como historiador*, en *Primer Acto*, 280, pp.8-10.
- \_\_\_\_ (1999b), *Cultura global y barbarie global*, en *Primer Acto*, 280, 1998, pp.60-62.
- \_\_\_\_ (1999c), *El espectador como autor*, en *Primer Acto*, 278, p.122.
- \_\_\_\_ (2004), *Palabra de perro / El Gordo y el Flaco*, Madrid, Teatro del Astillero.
- MIAN ALESSIO, A. (2013), *Il Role-playing. Un complesso di tecniche di spicco nella didattica dell'Italiano come lingua straniera*, in *Revista de Linguas ModeRnas*, n.19, Universidad de Costa Rica, pp. 469-447.
- MOLANES RIAL, M. (2014), *Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga*", en *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, pp. 161-177, disponible en [http://www.452f.com/pdf/numero11/11\\_452f-mis-monica-molanes-rial-orgnl.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero11/11_452f-mis-monica-molanes-rial-orgnl.pdf) (consultado por última vez el 20 de abril de 2023).
- MUÑOZ CARAVANTES, M. (1990), *Cincuenta años de teatro cervantino*, en *Anales Cervantinos*, 28, pp. 155-190.
- NAVARRO DURÁN, R. (1994), *Gestos y escenas en las 'Novelas ejemplares'*, en *Anuari de Filologia*, 17, pp. 101-114.
- NOFRI, C. (2008), *Teatro e glottodidattica: dalle improvvisazioni ludiche alle formulazioni metodologiche*, en *Atti del convegno Teatro e Didattica delle Lingue Moderne*, 12-13 dicembre 2008, Frascati, pp. 41-46.
- \_\_\_\_ (2009), *Guida al metodo Glottodrama. Apprendere la lingua italiana attraverso il Laboratorio Teatrale*, Roma, Novacultur.
- OLID GUERRERO, E. (2015), *Del teatro a la novela: el ritual del disfraz en las 'Novelas ejemplares' de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones.
- OSTERC, B.L. (1985), *La verdad sobre las 'Novelas Ejemplares'*, Ciudad Universitaria México D.F., Guernika.
- PABST, W. (1972), *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos.
- PACO, M. (2006), *Juan Mayorga: teatro, historia y compromiso*, en *Monteagudo*, 11, pp. 55-60, disponible en



<https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/76821> (consultado por última vez el 2 de abril de 2023).

- PFANDL, L. (1933), *Historia de la Literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili.
- PERAL VEGA, E. (2017), *Violencia, lenguaje y regeneración poética en Juan Mayorga: Hamelin y Reikiavik*, en *reCHERches*, 19 | 2017, pp. 113-120.
- PÉREZ-RASILLA, E. (2010), *El lugar de la mujer en el teatro de político de Juan Mayorga*, en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 15, pp. 39-60.
- PIAZZOLI, E. (2008), *Metodologia process drama e competenza interculturale*, en *Culturiana*, n. 3/4, pp. 69-73.
- PIQUERAS FLORES, M. (2013), *La música como elemento constituyente de estructura dramática en las Novelas ejemplares*, en *ARTIFARA*, 13 bis: Extraordinario Monográfico: *Las 'Novelas ejemplares en su IV centenario'*, Torino, Università di Torino.
- PROFETI, M.G. (1999), *Escritura, compañías, destinatarios: un teatro de la ambigüedad*, en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo, Actas del Coloquio de Montreal (1997)*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 55–75.
- \_\_\_\_ (1992), *Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del siglo de oro*, en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberg, pp. 107-118.
- \_\_\_\_ (1994), *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La Casa Usher.
- \_\_\_\_ (1999), *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, La Nuova Italia.
- \_\_\_\_ (2012), *Cervantes, Lope y el teatro áureo*, en *eHumanista Cervantes*, 1, pp. 552–567, disponible en [https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7\\_e\\_h/files/sitefiles/cervantes/volume1/32%20profeti.pdf](https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_e_h/files/sitefiles/cervantes/volume1/32%20profeti.pdf) (consultado por última vez el 15 de febrero de 2023).
- RAMÓN FERNÁNDEZ, J. (1996), *La delicadeza de un mendigo ingrato*, en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 1, 1996, pp.11-24.
- RAMÓN FERNÁNDEZ, J., ET AL. (1998), *Ventoleras/Rotos*, Madrid, Teatro del Astillero.
- REY HAZAS, A. (1999), *Cervantes se reescribe: teatro y 'Novelas Ejemplares'*, en *Criticón*, 76, pp. 119-164.
- RILEY, E. C. (1990), *La profecía de la bruja (El coloquio de los perros)*, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, noviembre-diciembre 1988, Barcelona, Anthropos, pp. 83-94, disponible en

[https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl\\_I/cl\\_I\\_09.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_I/cl_I_09.pdf) (consultado por última vez el 16 de mayo de 2023).

- RODRÍGUEZ-LUIS, J. (1997), *Autorrepresentación en Cervantes y el sentido del 'Coloquio de los perros'*, en *Bulletin of Cervantes Society of America*, 17.2, pp. 25-58.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, J. (2001), *El concepto de la teatralidad cervantina en las Ocho comedias de 1615*, en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Münster 20-24 de julio de 1999), coord. Strosetzki, C., pp. 1160-1165.
- \_\_\_\_ (2006), *Novela, drama y vida: la teatralidad del 'Quijote'*, en *Edad de Oro*, XXV, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 519-544.
- RUGGERI MARCHETTI, M. (2000), *El intelectual y la imposición ideológica en 'Cartas de amor a Stalin' de Juan Mayorga*, en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 5, pp. 75-85.
- RUTA, M.C. (2003), *Elementos teatrales y elementos narrativos en los textos de cautiverio de Cervantes*, en *Criticón*, 87-88-89, pp. 765-774.
- SALCEDO LARIOS, H., SOTO FERREL, V. (2014), *De la novela al teatro: de 'Rinconete y Cortadillo' a 'Juanete y Picadillo'*, en *Actas del II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas* (Kioto, 2013), coord. Bando, S. y Insúa, M., Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 453-466.
- SÁNCHEZ, F. (1993), *Lectura y representación: Análisis cultural de las 'Novelas ejemplares' de Cervantes*, New York, Peter Lang.
- SEGRE, C. (1984), *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi.
- SEGUIN, J.C. (2015), *Las 'Novelas ejemplares' en tiempos del cine silente*, en *Cervantes creador y Cervantes recreado*, eds. Marigno, E. et al., Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 249-279.
- STANISLAVSKIJ, K.S. (1982), *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, Bari, Laterza.
- URZÁIZ, H. (2007), *La quijotización del teatro, la teatralidad de 'Don Quijote'*, en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglo de Oro*, *Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 469-480.
- VAIOPOULOS, K. (2010), *De la novela a la comedia: las 'Novelas ejemplares' de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- VEGA, L. (1968), *Novelas a Marcia Leonarda*, edición de Francisco Rico, Madrid, Alianza Editorial.
- YNDURÁIN, F. (1983), *La ironía dramática en Cervantes*, en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, pp. 689-708.
- ZIMIC, S. (1992), *El teatro de Cervantes*, Madrid, Editorial Castalia.

## Sitografía

- ARTESERO, S. Y VILAR, R., (2010), *Conversación con Juan Mayorga*, en *Pausa Cuadern de teatre contemporani*, 32, disponible en <https://www.revistapausa.cat/conversacion-con-juan-mayorga/> (consultado por última vez el 14 de abril de 2023).
- ASALE - ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010), *Diccionario de americanismos*, disponible en <https://www.asale.org/damer/> (consultado por última vez el 18 de abril de 2023).
- AUBRY, R. (22 de diciembre de 2021), *Salento*, [Video YouTube], disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=H08UZ2\\_avpk](https://www.youtube.com/watch?v=H08UZ2_avpk) (consultado por última vez el 30 de mayo de 2023).
- BENICO, A. (2023), *Presentación Teatros ejemplares* [Presentación interactiva en línea], disponible en <https://view.genial.ly/645d0410331c1f0012e8cc4f/presentation-teatros-ejemplares> (consultado por última vez el 30 de mayo de 2023).
- BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES, Universidad de Alicante, disponible en <https://www.cervantesvirtual.com> (consultado por última vez el 18 de abril de 2023).
- BORGES, G. (2016), *El coloquio de los perros, Adaptación de la novela de Cervantes*, en *Almagro, 39 Festival Internacional de teatro clásico*, 7 - 31 julio de 2016, programa en PDF disponible en [https://www.festivaldealmagro.com/wp-content/uploads/2019/12/programa\\_2016.pdf](https://www.festivaldealmagro.com/wp-content/uploads/2019/12/programa_2016.pdf) (consultado por última vez el 19 de abril de 2023).
- BUREL, E. Y EGGER, C. (dir.) (2017), *reCHERches, 19-2017, Juan Mayorga: théâtre et violence*, disponible en <https://journals.openedition.org/cher/1378> (consultado por última vez el 2 de mayo de 2023).
- CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL (20 de marzo de 2022), *Clase magistral de Juan Mayorga* [Video YouTube], disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=oL7J0OOjINE> (consultado por última vez el 25 de mayo de 2023).
- CERVANTES, M.D. (2004), *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, edición de Schevill, R. y Bonilla, A., en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6q1x1> (consultado por última vez el 6 de marzo de 2023).
- CERVANTES, M.D (2001), *Viaje del Parnaso*, edición de Sevilla Arroyo, F., en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/viaje-del-parناسo--0/> (consultado por última vez el 6 de junio de 2023).

- Cervantes recreado por latinos* (28 de abril de 2016), *Clarín*, disponible en [https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/cervantes-recreado-latinos\\_0\\_NyYYgpdX-.html](https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/cervantes-recreado-latinos_0_NyYYgpdX-.html) (consultado por última vez el 9 de mayo de 2023).
- COUNCIL OF EUROPE (2020), *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, teaching, assessment – Companion volume*, Council of Europe Publishing, Strasbourg, disponible en [www.coe.int/lang-cefr](http://www.coe.int/lang-cefr) (consultado por última vez el 31 de mayo de 2023).
- DUBATTI, R. (2020), *Pensar la guerra de Malvinas (1982) en el teatro a través de Miguel de Cervantes: 'Nos arrancaría de este lugar para siempre' (2013)*, de Diego Faturos, en *Gamma*, Esp.10, disponible en <http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2602365009/> (consultado por última vez el 14 de abril de 2023).
- ESTEBAN, R. (30 de marzo de 2010), *Sonia Sebastián estrena 'Palabra de perro' de Juan Mayorga con un reto escénico*, *El Mundo*, disponible en <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/03/30/cultura/1269969291.html> (consultado por última vez el 2 de mayo de 2023).
- FERNÁNDEZ, A. (2005), *Miguel Brieva. El poder de la sátira*, en *LDNM*, marzo-abril 2005, disponible en <http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=15&id=392> (consultado por última vez el 26 de febrero de 2023).
- GARCÍA MIRANDA, M. (16 de septiembre de 2019), *Juan Mayorga, sobre el cambio de dirección en los teatros públicos: «No debería haber transiciones traumáticas»*, [podcast online], en *Cadena SER*, disponible en [https://cadenaser.com/ser/2019/09/16/cultura/1568625023\\_505351.html](https://cadenaser.com/ser/2019/09/16/cultura/1568625023_505351.html) (consultado por última vez el 8 de mayo de 2023).
- GARCÍA LORCA, F. (1935), *Palabras en el Teatro Español de Madrid durante una representación especial de 'Yerma'*, disponible en [https://www.cervantesvirtual.com/portales/federico\\_garcia\\_lorca/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/federico_garcia_lorca/) (consultado por última vez el 30 de mayo de 2023).
- GAUGUINE, D. (28 de abril de 2016), *Teatros ejemplares. La vigencia de Cervantes*, disponible en <https://www.elcaleidoscopiodelucy.com.ar/2016/04/teatros-ejemplares-la-vigencia-de.html> (consultado por última vez el 5 de marzo de 2023).
- GÓMEZ VALENCIA, A. M. (2016), *La construcción del personaje en la obra de Juan Mayorga*, [Tesis doctoral], Dir. Huerta Calvo, J., Universidad Complutense de Madrid, disponible en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46927/1/T39730.pdf> (consultado por última vez el 28 de abril de 2023).
- GUIMARÃES DE ANDRADE, C. (2008), *El motivo de la inmigración en el teatro español (1996-2006)*, [Tesis doctoral], Dir. Berenguer Castellary, A. y

- Alba Peinado, C., Universidad de Alcalá, disponible en <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/2698/TesisFinal.pdf?sequence=3&isAllowed=y> (consultado por última vez el 3 de mayo de 2023).
- GUTIÉRREZ GALINDO, M. A. (2016), *El coloquio de los perros: creación, deconstrucción e interpretación en la literatura de marginalidad*, en Lobato, M. L, et al. (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, pp. 239-281, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc55m5> (consultado por última vez el 11 de mayo de 2023).
- MACEDO, G. (2017), *Un teatro, quizá, demasiado 'novelesco'. Algunas consideraciones acerca de la composición dramática de Cervantes*, en AA.VV. *Serenísima palabra, Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014), Biblioteca di Rassegna iberistica, Ca' Foscari Digital Publishing, disponible en <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-164-5/978-88-6969-164-5-ch-48.pdf> (consultado por última vez el 17 de abril de 2023).
- MARCH TORTAJADA, R. (2014), *Memoria y desmemoria, pensamiento y poética en la dramaturgia de Juan Mayorga*, [Tesis doctoral], Dir. Rodríguez Cuadros, E. y Sirera Turó, J. L., Universitat de València, Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació Departament de Filologia Espanyola, disponible en <https://core.ac.uk/download/pdf/71034852.pdf> (consultado por última vez el 3 de mayo de 2023).
- MAYORGA, J. (2007), *Conservación y creación. Respuesta diferida a un actor chino*, texto presentado en el congreso *Institucionalización de la Cultura y Gestión Cultural*, Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, Madrid, 14-16 de noviembre de 2007, PDF disponible en <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:accecb905-b840-464a-9314-eba224cda343/conservacion-creacion-cor.pdf> (consultado por última vez el 21 de abril de 2023).
- \_\_\_\_\_ (2017), *La violencia en mi teatro*, en *reCHERches*, 19 | 2017, disponible en <http://journals.openedition.org/cher/1433> (consultado por última vez el 2 de mayo de 2023).
- \_\_\_\_\_ (2019), *Silencio. Discurso leído el día 19 de mayo de 2019 en su recepción pública, por el Excmo. Sr. D. Juan Mayorga, y contestación de la Excmo. Sra. D.ª Clara Janés*, Madrid, Real Academia Española, disponible en [https://www.asale.org/sites/default/files/Discurso\\_ingreso\\_Mayorga.pdf](https://www.asale.org/sites/default/files/Discurso_ingreso_Mayorga.pdf) (consultado por última vez el 20 de abril de 2023).
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, *IV Centenario de la muerte de Cervantes*, Madrid, disponible en <https://400cervantes.es> (consultado por última vez el 18 de marzo de 2023).



- MINISTERO DELL'ISTRUZIONE, DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA (2010), *Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali di cui all'articolo 10, comma 3, del decreto del Presidente della Repubblica 15 marzo 2010, n. 89, in relazione all'articolo 2, commi 1 e 3, del medesimo regolamento*, disponible en <https://www.istruzione.it/alternanza/allegati/NORMATIVA%20ASL/INDICAZIONI%20NAZIONALI%20PER%20I%20LICEI.pdf> (con consultado por última vez el 23 de mayo de 2023).
- MOLANES RIAL, M. (2014), *Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga*, en *452oF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, pp. 161-177, disponible en [http://www.452f.com/pdf/numero11/11\\_452f-mis-monica-molanes-rial-orgnl.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero11/11_452f-mis-monica-molanes-rial-orgnl.pdf) (consultado por última vez el 11 de mayo de 2023).
- PEDROSA, J.M. (7 septiembre de 2011), *Mesas de trucos, billar, 'flipper'*, en *Rinconete*, revista del Centro Virtual Cervantes, disponible en [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/septiembre\\_11/070920\\_11\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_11/070920_11_01.htm) (consultado por última vez el 27 de febrero de 2023).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., Versión 23.6 en línea, disponible en <https://dle.rae.es> (consultado por última vez el 3 de junio de 2023).
- ROMERO, E. (23 de junio de 2015), *Fronteras e imaginación*, *El Diario*, disponible en [https://www.eldiario.es/desalambre/fronteras-imaginacion\\_1\\_2603897.html](https://www.eldiario.es/desalambre/fronteras-imaginacion_1_2603897.html) (consultado por última vez el 2 de mayo de 2023).
- RODRÍGUEZ GUGLIELMONE, M. (1 de agosto de 2021), *Con Angie Oña, actriz, directora, dramaturga y docente*, en *Revista Dossier*, disponible en <http://revistadossier.com.uy/teatro/con-angie-ona-actriz-directora-dramaturga-y-docente/> (consultado por última vez el 27 de marzo de 2023).
- TEATRO DE CÁMARA CERVANTES (2 de mayo de 2010), *Trailer Palabra de perro* [Video YouTube], disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=zNKGda7LLII> (consultado por última vez el 23 de mayo de 2023).
- TORRES, R. (22 de noviembre de 2007), *El compromiso social de Mayorga logra el Nacional de teatro. El jurado reconoce su influencia en la internacionalización de obras españolas*, *El país*, disponible en [https://elpais.com/diario/2007/11/22/cultura/1195686013\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/11/22/cultura/1195686013_850215.html) (consultado por última vez el 19 de abril de 2023).
- VÍLLORA, P. M. (20 de noviembre de 2004), *Juan Mayorga y sus animales humanos*, *ABC*, disponible en <http://parnaseo.uv.es/ars/autores/mayorga/entrevistas/entrevistas.html> (consultado por última vez el 5 de mayo de 2023).

- VEGA RODRÍGUEZ, P. (2006), *Hasta dentro de cien años: el homenaje del teatro al Tercer Centenario del Quijote (I parte)*, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 32, disponible en <https://biblioteca.org.ar/libros/151367.pdf> (consultado por última vez el 30 de enero de 2023).
- VON WEBER, K. M. [MARTIN ARNOLD] (15 de octubre de 2021), *Preciosa, selection (Karl Maria Von Weber). Played by the Meister Orchestra* [Video YouTube], disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=Mvg6VE\\_9yow](https://www.youtube.com/watch?v=Mvg6VE_9yow) (consultado por última vez el 18 de abril de 2023).





## Riassunto

Il rapporto tra Cervantes e il teatro è stato un amore destinato al fallimento: delle drammaturgie pubblicate da Cervantes, solo poche sono riuscite ad arrivare sui palcoscenici dell'epoca. Una delle cause di ciò è stata sicuramente il grande successo di Lope de Vega, che monopolizzò le scene del teatro del Siglo de Oro grazie ai suoi testi, alle sue rappresentazioni, e soprattutto alla sua stretta e fruttifera relazione con i palcoscenici e gli artisti. La critica attribuisce inoltre questo insuccesso alla natura troppo 'narrativa' delle opere teatrali di Cervantes, ritenuta da molti poco adatte per essere portate in scena. Cervantes si allontanò con non poca inquietudine dal teatro e solo nel Novecento i suoi testi iniziarono ad essere apprezzati grazie all'introduzione di nuovi linguaggi teatrali, evidentemente più adatti rispetto alle messe in scena della sua epoca.

Se da un lato il teatro di Cervantes da tutti fu considerato troppo 'narrativo', dall'altro la sua narrazione rivela, come rovescio della medaglia, una forte presenza di teatralità. Ed è qui che la relazione del teatro con Cervantes si fa più interessante e positiva in un certo senso, da ricercare tra le righe e oltre. A proposito di questo, molto è stato scritto sia sul *Chisciotte* che sulle sue *Novelle esemplari*, ed è su quest'ultime che si basa la prima parte di questo lavoro.

Pubblicate nel 1613, si tratta di una raccolta di 12 novelle, un genere che Cervantes afferma di aver introdotto per primo nel suo paese. «Yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, [...] y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas» (*Novelas ejemplares*:57, I). L'influenza italiana è chiara, evidente nella scelta del termine reso celebre dalle opere di Boccaccio. L'esemplarità è il marchio distintivo dell'autore, che dipinge le vite dei suoi protagonisti in una continua tensione tra il bene e il male, tra il bianco il nero, che, sempre mescolati nella narrazione, creano una zona grigia che rivela le contraddizioni della società dell'epoca.

Avellaneda, nel prologo del suo *Chisciotte* apocrifo, utilizza l'espressione «comedias en prosa» (Avellaneda:12, I) per descrivere le *Esemplari*. Questo epiteto suggerisce che la distinzione tra prosa e novella non fosse così nitida nemmeno tra gli scrittori dell'epoca. È importante sottolineare che, all'epoca, la lettura non era un'attività solitaria come lo è diventata nei tempi moderni, ma piuttosto un'esperienza condivisa e vocale che poteva essere considerata come una forma di 'teatro domestico'. Un esempio

di ciò è la durata più breve delle novelle rispetto ai romanzi. A questo proposito, alcuni studiosi hanno addirittura ipotizzato che le trame delle novelle di Cervantes, caratterizzate da colpi di scena, travestimenti, riconoscimenti e tipi sociali, potessero derivare da testi teatrali che l'autore non avesse mai messo in scena né pubblicato.

L'efficacia rappresentativa che si manifesta nelle *Novelle esemplari* ha stimolato il teatro sin dal Siglo de Oro a cogliere la sfida performativa che nasconde nelle pagine della collezione. Già nel Seicento si sono sviluppati adattamenti teatrali in Spagna, Francia e Inghilterra.

Nel 2016, in occasione del IV centenario della morte di Cervantes, la teatralità delle *Novelle esemplari* è stata finalmente omaggiata attraverso il progetto internazionale *Teatros ejemplares*. Il progetto è nato a Buenos Aires tre anni prima, nel 2013 (data che celebra, a sua volta, il IV centenario della prima pubblicazione delle *Novelle*) con la messa in scena di una selezione di adattamenti teatrali della collezione cervantina curate da Ricardo Ramón Jarne, direttore del Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA). L'anno successivo, l'iniziativa è stata riproposta in Uruguay e ha attraversato l'oceano Atlantico per giungere in Spagna, dove Almudena Javares, che si assumerà la direzione artistica dell'intero progetto, seleziona i testi dei drammaturghi spagnoli.

Il culmine del progetto è stata la pubblicazione nel 2016 da parte della Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), del sito web <https://teatrosejemplares.es> che offre gratuitamente: 19 drammaturgie originali, adattamenti teatrali delle *Novelle esemplari* di Cervantes, nate dalla penna di altrettanti drammaturghi contemporanei del mondo ispanico; i link alle stesse *Novelle esemplari*; le illustrazioni di Miguel Brieva, noto fumettista spagnolo; sette introduzioni di autorevoli figure del mondo della letteratura e del teatro ispanico. Nel tentativo di seguire le orme di tutte le iniziative divulgative del IV centenario, tutti questi contenuti sono accessibili a chiunque e posso essere scaricati in un unico file PDF di 817 pagine, oggetto di studio di questo lavoro.

Le diciannove drammaturgie inedite rappresentano un'operazione di ricerca di un'esemplarità dinamica che possa mettere in comunicazione passato e presente, rendendo omaggio alla collezione cervantina e alla sua intrinseca teatralità. «En todos los casos la consigna era la misma: crear a partir de una de las *Novelas ejemplares* una pieza de literatura dramática» (*Teatros ejemplares* 2013:44).

<b>Titolo</b>	<b>Autore</b>	<b>Nazione</b>	<b>Adattamento di</b>
<i>América Latina. Mujer, amante y argentina</i>	Maruja Bustamante	AR	<i>La gitanilla</i>
<i>Los libres cautiverios de Ricardo y Leonisa</i>	Josep María Miró	ES	<i>El amante liberal</i>
<i>El amante liberal</i>	Carlos Liscano	UR	
<i>Rinconete y Cortadillo</i>	Luis Cano	AR	<i>Rinconete y Cortadillo</i>
<i>Nos arrancaría de este lugar para siempre</i>	Diego Faturos	AR	<i>La española inglesa</i>
<i>Vidriera</i>	Laila Ripoll	ES	<i>El licenciado Vidriera</i>
<i>Transparente</i>	Angie Oña	UR	
<i>Lamadero</i>	Roberto Contador	CH	
<i>La fuerza de la sangre</i>	Pablo Fidalgo	ES	<i>La fuerza de la sangre</i>
<i>La fuerza de la sangre</i>	Carlos Manuel Varela	UR	
<i>Tu parte maldita</i>	Santiago Loza	AR	<i>El celoso extremeño</i>
<i>Celoso</i>	Mariano Llorente	ES	
<i>Constanza</i>	Ariel Farace	AR	<i>La ilustre fregona</i>
<i>Res (o) la mirada corrida</i>	Yoska Lázaro	AR (ES)	<i>Las dos doncellas</i>
<i>Pobres minas</i>	Verónica Perrotta	UR	
<i>La reina de Castelar</i>	Román Podolsky	AR	<i>La señora Cornelia</i>
<i>Perra vida</i>	Jose Padilla	ES	<i>El casamiento engañoso</i>
<i>Palabra de perro</i>	Juan Mayorga	ES	<i>El coloquio de los perros</i>
<i>El coloquio de los perros</i>	Gastón Borges	UR	

La serie dei testi dei drammaturghi presenti in *Teatros ejemplares* proviene da diverse regioni geografiche e background formativi, affrontando gli ipotesti di Cervantes in versioni originali che trattano sia il classico che il contemporaneo, ottenendo risultati teatrali utili rilevanti alla società attuale per mettere in discussione i tempi in cui viviamo. Proprio come Cervantes, che nelle sue novelle ‘metteva in scena’ diversi aspetti delle poliedriche umanità e realtà barocche, in *Teatros ejemplares* ogni autore contemporaneo trasforma l’esemplarità delle novelle in un tema attuale e necessario che può comunicare con lo spettatore di oggi.

L’idea di proporre un laboratorio su *Teatros ejemplares* nasce sostanzialmente dalla mia carriera professionale che, negli ultimi anni, ha unito la formazione artistica con quella linguistico/letteraria, focalizzando il mio lavoro sull’insegnamento delle lingue,

culture e letterature straniere tramite gli strumenti offerti dal teatro. Purtroppo, la mia esperienza si è finora concentrata principalmente sull'inglese, lingua che vanta un prestigio come L2 e che, almeno nella mia attività, ha relegato lo spagnolo a piccoli esperimenti. Per questo motivo, questo studio ha rappresentato un'opportunità per lavorare in modo mirato sulla lingua spagnola.

Nel progetto *Teatros ejemplares* ho scoperto un approccio culturale che si allinea perfettamente con il tipo di lavoro sul quale concentro la mia ricerca artistica e formativa. Questo approccio consiste nell'affrontare il classico da una prospettiva contemporanea in modo pedagogico e democratico, ossia con l'obiettivo di coinvolgere il maggior numero di persone, indipendentemente dalla loro cultura, formazione, età e provenienza. Il laboratorio teatrale è una fucina che ha gli stessi fini sociali e culturali, che sono stati ampiamente studiati in campi anche apparentemente diversi, come la pedagogia, la letteratura, la regia, la linguistica e persino la psicologia.

Il campo più affine al laboratorio proposto è quello della glottodidattica teatrale, che si occupa dell'insegnamento e del miglioramento della conoscenza di una lingua straniera utilizzando il teatro, che entra come strategia e un metodo che permette di utilizzare la lingua in un contesto reale attraverso le drammatizzazioni. Tuttavia, va sottolineato che il lavoro proposto non è stato concepito come un laboratorio linguistico, ma come un avvicinamento culturale, letterario e linguistico a Cervantes, utilizzando strumenti teatrali e filtrando il classico attraverso l'interpretazione di un autore contemporaneo.

Il lavoro si è proposto di concretizzare gli obiettivi divulgativi e pratici della teatralità cervantina espressa nel progetto *Teatros ejemplares*, selezionando specificamente l'adattamento della novella *El coloquio de los perros*, ossia *Palabra de perro* ad opera di Juan Mayorga, per uno studio pratico intensivo rivolto agli studenti di spagnolo di una classe quarta di un Liceo Linguistico di Verona.

La scelta di Mayorga come autore non è casuale: attualmente è considerato il più importante autore di teatro contemporaneo spagnolo, una voce fondamentale nel suo paese e sulle scene internazionali, con un ruolo dominante nella cultura ispanica. Inoltre, tra gli autori di *Teatros ejemplares*, è colui che più di tutti ha sviluppato una poetica sull'adattamento teatrale, che egli stesso definisce 'traduzione', una coscienza letteraria, storica e linguistica che va al di là del semplice adattamento teatrale. La lingua e la parola

diventano elementi centrali, come suggerisce il titolo stesso, sia nella consapevolezza della rielaborazione del materiale classico, sia nella ricerca costante di tematiche politiche e filosofiche, che trae ispirazione dalla filosofia di Benjamin, figura di riferimento per il drammaturgo.

L'adattamento *Palabra de perro* è legato intimamente a *El coloquio de los perros* di Cervantes: la presenza della fonte originale è estremamente tangibile, rendendo quindi l'adattamento un ponte linguistico e letterario che si estende dal Siglo de Oro fino alle cronache attuali sulla disumanizzazione e sulla violenza di cui sono vittime gli immigrati. Questa tematica ha un'enorme potenza se presentata all'interno di un contesto scolastico, poiché consente di sviluppare negli studenti le competenze 'umane' spesso trascurate dai programmi tradizionali.

Il laboratorio è stato organizzato con la collaborazione della professoressa Marta Castellani, docente di lingua e letteratura spagnola presso il Liceo Copernico, che ha fornito una conoscenza preliminare sulla classe coinvolta. Inoltre, è stato programmato un incontro conoscitivo e introduttivo con la classe durante l'orario curricolare, nel quale, tramite una presentazione proiettata sulla LIM nella loro classe, ho introdotto le novelle di Cervantes, il progetto *Teatros ejemplares* (tramite le illustrazioni di Miguel Brieva), *El coloquio de los perros* e l'adattamento *Palabra de perro* di Mayorga. Durante questo incontro, ho anche fornito un'anteprima sul laboratorio che si sarebbe svolto la settimana successiva.

Il laboratorio si è svolto sabato 23 maggio 2023, dalle ore 10 alle ore 13, nell'aula magna della scuola, che è stata scelta come ambiente ideale dopo aver escluso la palestra, principalmente per motivi acustici. L'attività è stata suddivisa in tre momenti distinti.

Nella prima fase del laboratorio sono stati proposti esercizi di conoscenza e riscaldamento. Il lavoro è iniziato dal cerchio, una disposizione fondamentale e rituale per coinvolgere tutti sullo stesso piano, e per predisporre il gruppo al lavoro/gioco, alla ricerca di un'atmosfera comune e unificante. Fin dai primi momenti, la classe si è dimostrata entusiasta e ha creato un ambiente positivo, ascoltando le istruzioni e partecipando attivamente, il che ha portato a risultati soddisfacenti sia per me che per il gruppo.

Il primo esercizio proposto è stato *Círculo de nombres y gestos*, un'attività ludica di concentrazione che mi ha permesso, tra l'altro, di imparare rapidamente i nomi dei

partecipanti, e che propone un gioco di memoria fisica e vocale grazie al funzionamento dei neuroni specchio, con interessanti implicazioni linguistiche e lessicali. Il secondo esercizio, *Pasarse una palmada*, è un'attività che pone il fuoco sulla concentrazione e sullo sguardo, ed è stata un'anteprima dell'attività successiva, *Pasarse cosas imaginarias*, che ha permesso al gruppo di liberare creativamente la propria immaginazione, sulla base di quanto appreso precedentemente.

L'obiettivo della seconda fase del laboratorio è stato quello di entrare nel merito delle tematiche proposte, attraverso la consapevolezza dello spazio, la drammatizzazione e l'improvvisazione. In questa fase, il gruppo ha iniziato ad appropriarsi dello spazio drammatico attraverso il classico esercizio teatrale della 'zattera' e le sue varianti come *La balsa -con stop-* o *Uno para a todos*. Questi esercizi consistono in spostamenti guidati da semplici istruzioni, che permettono di trovare un'impostazione neutra e uno sguardo periferico aperto. Il concetto di zattera, inoltre, è stato collegato al tema proposto dal testo di Mayorga, in cui i protagonisti compiono un viaggio mnemonico crudele alla ricerca delle motivazioni che li hanno portati a parlare, scoprendo infine che il trauma originario era il viaggio attraverso il Mediterraneo proprio a bordo di quei barconi di cui spesso si legge nelle cronache attuali. Dopo gli esercizi sulla zattera, è stato proposto il gioco a coppie *Perros imaginarios*, un'attività di creatività, immaginazione e identità, che ha introdotto il personaggio del cane, geniale invenzione di Cervantes che Mayorga svilupperà ulteriormente nella sua versione.

L'attraversamento fisico e metaforico dello spazio ha aperto il campo alla prima attività di drammatizzazione, in cui i partecipanti si sono appropriati del gioco in una creazione comune, divisi in gruppi. L'attività proposta, *Fotos*, consisteva nella replicazione fisica di fotografie di immigrati, immortalati principalmente in operazioni di salvataggio in mare o nell'atto di attraversare confini illegalmente. I partecipanti hanno poi improvvisato scene legate ai 'prima' o i 'dopo' di quelle situazioni. L'obiettivo di questa attività era quello di utilizzare le tematiche di *Palabra de perro* per mettere i partecipanti nelle condizioni di impossessarsi dei drammi di coloro che possiamo definire 'picari contemporanei'. In questa fase, l'uso della lingua è diventato essenziale e tutti i partecipanti sono stati incoraggiati nella pratica linguistica all'interno delle improvvisazioni con uno scopo chiaro, che ha reso il suo uso utile e reale. Con la divisione in gruppi, si è aperta una nuova istanza del processo di lavoro, in cui si sono delineate le

figure di attori e spettatori, dando vita quindi a un primo approccio scenico. Questo ha permesso ai partecipanti di sperimentare diverse prospettive e ruoli all'interno della rappresentazione teatrale, sviluppando una comprensione più approfondita dei processi creativi e dell'interazione tra gli attori e il pubblico e fornendo una base solida per la successiva fase di lavoro sul testo teatrale e per la rappresentazione finale della scena selezionata.

La terza e ultima fase del laboratorio è stata dedicata al testo teatrale. A causa del tempo ridotto, è stata selezionata solo una scena per la breve rappresentazione finale, ossia l'inizio con l'incontro dei due cani protagonisti. Questa scelta si è basata sulla mia visione registica che prevedeva, soprattutto per questa prima scena, una possibilità corale di montaggio. Per avvicinarci al testo, la fase finale del lavoro è iniziata con un momento seduti in cerchio, durante il quale abbiamo condiviso una prima lettura e una spiegazione dei passaggi più complessi attraverso una parafrasi. La lettura 'a tavolino' è un momento fondamentale di analisi che ha consentito ai partecipanti di sviluppare una comprensione più completa della storia, dei personaggi e dei significati proposti dall'autore, e di connettere il testo alla realtà contemporanea dei migranti e dei rifugiati. La discussione e la condivisione di interpretazioni hanno favorito un'esperienza più ricca e coinvolgente per tutti i partecipanti.

Nella fase successiva, ho proceduto al montaggio effettivo della scena, dividendo la classe in due gruppi corrispondenti ai due ruoli principali della storia: 12 studenti interpretavano il personaggio di Cipión e 13 studenti quello di Berganza. Per iniziare, ho formato un semicerchio con i partecipanti, posizionando il gruppo di Cipión a destra e il gruppo di Berganza a sinistra. Successivamente, ho distribuito in modo equo le battute del testo tra i partecipanti, assegnando da una a tre frasi a ciascuno.

Dopo una prima lettura della scena nella posizione assegnata, ho chiesto alla classe di ripetere il testo aggiungendo ciò che definisco 'intenzioni'. Le intenzioni si riferiscono ai diversi modi in cui si può interpretare la recitazione, come la voce, l'intonazione, il volume, il ritmo, il pensiero, il gesto, lo sguardo, e così via. L'obiettivo era rivelare il significato più profondo dell'autore attraverso la recitazione. Queste indicazioni sono essenzialmente direzioni arbitrarie, dettate dal modo in cui si desidera orientare, in quel momento specifico, la regia della scena. Alcune intenzioni erano chiare sin dalla prima lettura, mentre altre sono emerse spontaneamente dai partecipanti durante momenti di

slancio emotivo e creativo. Per alcune intenzioni, ho chiesto esplicitamente ai partecipanti di replicarle o le ho dirette per conferire un senso a significati più o meno nascosti che consideravo fondamentali per il tipo di lavoro proposto. In questo modo, i partecipanti hanno potuto esplorare una vasta gamma di sfumature nella recitazione. Hanno avuto l'opportunità di dare un senso personale alle parole del testo e di svelare ulteriori significati attraverso l'uso di voce, gesti, sguardo e altri elementi espressivi. Ciò ha permesso loro di andare oltre la semplice lettura delle parole e di portare in scena una performance più autentica e coinvolgente.

Dopo una serie di prove preparatorie, il gruppo ha acquisito la sicurezza necessaria per la performance finale. Inaspettatamente, il professore di religione, che aveva precedentemente assistito a una fase del lavoro, ha deciso di organizzare, in accordo con me e il gruppo, la presenza di un'intera classe come pubblico per la fase conclusiva. Questa evoluzione del processo ha conferito al gruppo un'atmosfera emotiva simile a quella vissuta dagli attori sul palcoscenico. Da un lato, ha rappresentato un'opportunità per dare maggiore profondità alla performance; d'altra parte, si è evidenziata una sfida emotiva legata all'aumento dell'ansia da prestazione, data dalla presenza di coetanei come pubblico, un aspetto non trascurabile per gli adolescenti.

L'esito dell'esperienza si è rivelato estremamente favorevole: il gruppo ha dimostrato di ricordare e valorizzare tutti i suggerimenti applicati durante le brevi prove, culminando in un applauso generale (sia da parte degli attori, dei docenti, del pubblico improvvisato che da parte mia) tre minuti prima della conclusione prevista.

Complessivamente, il laboratorio ha offerto ai partecipanti un'esperienza di apprendimento coinvolgente e significativa. Nonostante le limitate tempistiche, il gruppo è stato in grado di esprimere liberamente le proprie emozioni in modo costruttivo, al di fuori dei classici parametri scolastici. Attraverso l'esplorazione delle tematiche di *Palabra de perro* e l'uso della lingua spagnola come strumento di comunicazione ed espressione, i partecipanti hanno avuto l'opportunità di sviluppare competenze linguistiche, emotive e teatrali, oltre a riflettere su questioni sociali e umanitarie attuali.

In conclusione, questa esperienza teatrale ha dimostrato l'efficacia del teatro come strumento di apprendimento e sviluppo delle competenze interculturali, nonché come catalizzatore per l'analisi critica del mondo e del comportamento umano dei nostri tempi. Attraverso l'interpretazione e la rappresentazione scenica, il gruppo ha sperimentato



l'importanza della sensibilità culturale, il confronto con l'altro e la riflessione sulla propria cultura. L'entusiasmo e la motivazione dimostrati dai partecipanti lungo tutto il percorso testimoniano l'impatto positivo del teatro come strumento educativo e di crescita personale. Questa esperienza non solo ha arricchito le conoscenze linguistiche e teatrali dei partecipanti, ma ha anche favorito l'apertura mentale, la consapevolezza critica e la capacità di comprendere e apprezzare la diversità culturale.

Nel contesto emancipato dalle impostazioni scolastiche, spesso le ragazze e i ragazzi hanno manifestato liberamente le proprie emozioni, sempre costruttive, sebbene in taluni casi ho dovuto richiedere una maggiore concentrazione e silenzio. Mi ha sorpreso positivamente l'accoglienza riservata al lavoro svolto, che attribuisco al positivo legame preesistente tra il gruppo e l'insegnante, e la conseguente valutazione positiva riservata alla lingua spagnola da parte della classe. Lo spazio protetto creato all'interno del laboratorio teatrale ha incoraggiato i partecipanti a utilizzare la lingua straniera in pratica senza sforzo alcuno (quello che in glottodidattica si definisce *learning by doing*). La motivazione è rimasta altissima durante le tre ore del laboratorio, e l'attenzione si è elevata fino a raggiungere livelli massimi durante la messa in scena della scena e l'inaspettata performance finale.

La sensibilità interculturale promossa dal progetto *Teatros ejemplares*, messo in pratica in un contesto didattico, può generare risultati difficilmente misurabili empiricamente, ma la cui valutazione si riflette nei sorrisi, nei dubbi, nei commenti e nei gesti dei partecipanti e, forse, nella meravigliosa inconsapevolezza di utilizzare un romanzo di Cervantes per affrontare, grazie a un drammaturgo contemporaneo, le contraddizioni del nostro mondo. Fernández (2014) sottolinea l'importanza del teatro in una lezione di lingua per:

[...] entender el mundo y el comportamiento humano a través de un proceso de reflexión activa. El teatro es un medio ideal para desarrollar la sensibilidad cultural, ya que permite la reflexión y el entendimiento de la cultura nativa y extranjera a través de métodos como la comparación y apreciación de similitudes y diferencias, la identificación con el otro, la observación objetiva de la propia cultura, etc. (Prior Fernández 2014:171)

In tal senso, ho cercato di promuovere il pluriculturalismo già presente nel *Coloquio* di Cervantes che, insieme a Mayorga, propone una letteratura della marginalità. La pratica teatrale mira a valorizzare e approfondire i contrasti, poiché è all'interno della tensione

tra differenze e somiglianze che si trovano le sfumature dell'umanità, la cui consapevolezza può potenziare le competenze interculturali e sociali degli individui.

Il teatro si è dimostrato uno strumento strategico per lo sviluppo delle competenze trasversali in modo olistico. Questo laboratorio rappresenta solo un breve contributo esplorativo che cerca di dimostrare la validità di iniziative che utilizzano il teatro come risorsa per avvicinarsi alle culture con un approccio originale. Prospettive di questo tipo sono fondamentali in un'epoca di continue innovazioni sociali, in cui il virtuale si insinua nelle pieghe delle società contemporanee e in cui, di conseguenza, sembra estremamente necessario rinnovare il sistema scolastico, perché, come ci ha detto García Lorca:

El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la educación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad de un pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar a una nación entera. El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equivocadas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y el sentimiento del hombre. (García Lorca 1935)

E ancora di più oggi, nell'era dei media digitali, il teatro resta uno strumento esemplare per continuare a vivere delle esperienze autentiche e di connessione tra le persone.

Tornando all'inizio di questo lavoro, ovvero al complesso rapporto che Cervantes aveva con il teatro, con questo progetto ho cercato di apportare il mio modesto contributo, che si aggiunge alle iniziative che hanno tentato, seppur in modo parziale, di realizzare l'incompiuto sogno teatrale dell'autore.