

## Cervantes por Joglars. La trilogía cervantina

Martina Cabanas Collell  
Compañía teatral Joglars

*Bien podrán los encantadores quitarme la ventura,  
pero el esfuerzo y el ánimo será imposible*  
M. de Cervantes (*Don Quijote de la Mancha*, II, XVII)

### 1. Historia

Joglars ha cumplido 54 años, lo que la convierte en la compañía privada más longeva de Europa. Siempre ha practicado un teatro crítico directamente relacionado con su realidad más cercana. Hablar de Joglars es hablar de la historia reciente de España, pues en su repertorio podemos encontrar referencias y reflexiones no exentas de polémica acerca de los temas más importantes que han marcado la realidad de nuestro país; los últimos coletazos de la dictadura, la transición, el dogmatismo religioso, la entrada a la Unión Europea, la corrupción política, la excelencia artística, la burbuja económica, la crisis, el nacionalismo, etc. Pero todo tiene su precio y atacar el poder imperante –ya sea el político, religioso como el intelectual– acostumbra a costar muy caro. Por esta razón estuvieron en prisión y fueron víctimas de un consejo de guerra militar, encausados por las representaciones de la obra *La torna* en 1977. Incluso después, ya en plena democracia y llegando hasta nuestros días, han seguido sufriendo diversos procesos judiciales, polémicas, atentados, apuñalamientos y boicots como consecuencia del espíritu crítico y transgresor de sus espectáculos. Seguramente por ello, la compañía se ha ganado el carisma de una de las voces más críticas y libres de la sociedad española.



Imagen 1. “El Correo Catalán” anuncia la huida de Boadella el 28 de febrero de 1978

La historia de Joglars es la historia de la búsqueda y la investigación constante. Si bien al inicio sus espectáculos crearon un lenguaje teatral partiendo de la escuela del mimo clásico, han pasado por muchas etapas y han representado cada obra como una pieza en sí misma, incorporando en sus espectáculos todos los elementos dramáticos posibles.

La compañía fue dirigida por Albert Boadella, desde su creación, pero el año 2012 se la cedió a Ramon Fontserè, quien formaba parte de la compañía como actor desde el año 1982.

## 2. Método

La compañía crea todas sus piezas en su sala de ensayo, una cúpula geodésica situada en Pruit, en medio de los bosques del Collsacabra, a 100 km. de Barcelona. Esta singularidad influye enormemente en sus espectáculos pues la compañía al completo se traslada a este medio rural y este entorno particular y relajado obliga a sus miembros a una concentración máxima para empezar el juego alrededor del tema propuesto para cada espectáculo. Nunca se aborda el tema directamente, sino se empieza trabajando en espiral, girando alrededor de un punto en concreto con la intención de ampliar las posibilidades para volver a concretar de nuevo. La compañía sigue explorando y descubriendo nuevas formas, proponiéndose retos que la alejen del amaneramiento, huyendo de la convencionalidad, y así garantiza la sorpresa del resultado final. Siguiendo este método, entendiendo el teatro como un juego, se han creado treinta y cuatro obras teatrales que se han representado en más de veinte países de Europa y América, aparte de las producciones para televisión, cine y varios libros y estudios sobre la actividad de la compañía.



**Imagen 2.** La cúpula geodésica de Joglars en Pruit



Imagen 3. Ramon Fontserè y los miembros del grupo (Foto de Rubén González)

### 3. La sagacidad cervantina versus el sarcasmo de Joglars

Desde 1961, año de fundación de Joglars, la compañía ha compaginado dos tendencias que rara vez aparecen juntas en el arte: la investigación fuera de cualquier convencionalismo y la popularidad. No es de extrañar pues que al acercarse a un autor del Siglo de oro español hayan escogido a Don Miguel de Cervantes Saavedra: su popularidad llega a nuestros días y su carácter innovador lo convirtió en el primer novelista de nuestra lengua; no en vano muchos estudiosos se avienen a considerar *Don Quijote de la Mancha* como la primera novela moderna<sup>1</sup>. Sumándose a estas dos características cabe destacar también la similitud en el espíritu sagaz, humorístico y crítico del famoso escritor con el de Joglars, donde la sátira y la mordacidad están siempre presentes. De hecho para la compañía, una de las funciones primordiales del teatro es buscar el talón de Aquiles al poder y hacerlo reflexionando sobre la propia realidad.

La primera adaptación cervantina el grupo la llevó a término en 2004, cuando recreó el famoso entremés, *El Retablo de las Maravillas*. El espectáculo que firma Albert Boadella lleva el mismo título que el original y con él no tan solo consiguieron un notable éxito de público sino que supuso una catarsis para muchos de los espectadores españoles que a ella acudieron. Boadella al leer este entremés halló una gran similitud con la España del momento, dónde los pícaros perviven y dónde también se recurre al miedo para aislar las mentes discordantes que tal vez no se asemejan suficientemente a la corriente imperante, ya sea ésta la de la modernidad artística, gastronómica, las nuevas formas de hacer política o el canon religioso. La segunda adaptación de la compañía tuvo lugar al año siguiente, estrenándose en otoño del 2005 en Alcalá de Henares con ocasión del IV Centenario de la publicación de *Don Quijote de la Mancha*. Albert Boadella crea en este caso *En un lugar de Manhattan*, parafraseando con ironía la primera frase de la novela<sup>2</sup>. Como indica el título, la obra trata de contraponer el mundo tradicional que desaparece frente a la obsesión por la modernidad falta de contenido. En 2013 Ramon Fontserè, para inaugurar su etapa como director de la

<sup>1</sup> “Muchos le conceden al extraordinario experimento de Cervantes el honor de haber inventado la novela, en oposición a la narrativa picaresca” (Bloom, 142).

<sup>2</sup> “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor”; se cita por Cervantes <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>>



compañía, decide ir una vez más de la mano de Don Miguel de Cervantes adaptando la novela ejemplar *El coloquio de los perros*. La dramatización, que lleva el mismo título, fue firmada por Albert Boadella, Martina Cabanas y el mismo Ramon Fontserè<sup>3</sup>. En ella los dos perros protagonistas viven en una perrera y nos cuentan sus hazañas de la misma forma que lo hacen en el original, pero reflexionando sobre la hiperbólica relación que mantienen muchos amos de hoy en día con sus perros y la pérdida de sentido común de nuestra sociedad con respecto al mundo animal.

Cabe destacar que, a pesar de contar ya con tres adaptaciones, esta trilogía cervantina resulta más fruto de la admiración y cercanía estilística con el insigne escritor que de una auténtica trilogía realizada con premeditación y alevosía, pues, como se verá en lo sucesivo, los métodos y las estéticas usados en cada uno de estos espectáculos son bien distintos.

Hay quien critica la libertad con la que la compañía se dispone a adaptar a un clásico como Don Miguel de Cervantes, no en balde han tenido detractores que los han tildado de ‘cervanticidas’ (Catalán Deus) pero también hay grandes admiradores de la obra cervantina que sienten que sus adaptaciones son de lo más fiel al estilo original. Al observar un espectro de público tan diverso y paradójico uno debe preguntarse ¿qué hacen de especial estos comediantes al acercarse al autor del *Quijote* que levante tanta polémica? Seguramente, lo que hacen es seguir los consejos del escritor en un sentido de concepción artística profundo más que encorsetarse en mantener el aspecto formal. Tanto Albert Boadella, como el mismo Ramon Fontserè han declarado en diversas entrevistas su convicción de que la contundencia de Cervantes es totalmente actual y necesaria. Para muestra de ello cito este extracto de entrevista a Albert Boadella:

Nosotros lo que hacemos es ponernos en la piel de Cervantes, colocar a Cervantes, por ejemplo, en Madrid y preguntarnos: ¿Qué haría este escritor si fuera al museo Reina Sofía y viera la cantidad de mamarrachadas que hay? A partir de aquí elaboramos lo que creemos que podría hacer. Es decir, nos aprovechamos de un gran maestro de la literatura y aprendemos de él mirando a través de sus ojos (Vega/Boadella).

Con ello consiguen lo que el mismo Harold Bloom (140) expresa a propósito del *Quijote* “No hay dos lectores que den la impresión de haber leído el mismo *Quijote*, y los críticos más distinguidos todavía no han conseguido ponerse de acuerdo en los aspectos fundamentales del libro”: si eso ocurre con la obra caudal del escritor, ¿qué no se debe esperar de un espectáculo basado en cualquiera de sus piezas?

En su afán por dirigir la mirada más allá de lo evidente, Joglars juega también la carta del lenguaje, poniendo en boca de sus personajes de las diversas adaptaciones tanto palabras originales del mismo Cervantes, como falsificaciones, como jerga mucho más actual, mofas e incluso tacos. Pero este modo de proceder se basa también en el modelo cervantino, pues es el mismo Cejador y Frauca (I, 2) quien nos detalla: “La lengua de Cervantes es la lengua castellana, en sus dos fases, erudita y vulgar. [...] En ambas es Cervantes hablante consumado.”

A través de una breve sinopsis del argumento y de las particularidades espaciales, interpretativas y por supuesto teóricas detallo a continuación las similitudes y diferencias de las tres adaptaciones.

---

<sup>3</sup> Es la primera vez en la historia de la compañía que la autoría de la obra no es firmada solamente por Albert Boadella.

#### 4. *El retablo de las maravillas*. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes<sup>4</sup>

En el entremés de Cervantes publicado en 1615 hay unos pícaros que consiguen dinero mostrando un retablo en el que no hay nada, pero en el que según los dos embusteros se pueden observar un sinnúmero de imágenes e historias impresionantes salvo que uno sea hijo bastardo o tenga sangre impura. De esta forma triunfa la mentira gracias al miedo de los engañados. Con este argumento, semejante a otras fábulas como *El vestido nuevo del emperador*, o *El conde Lucanor*, Cervantes, según palabras del propio Boadella “traza una sátira sobre la limpieza de sangre que en aquel momento era importantísima y lo hace jugándose, ya que en aquel momento existía la Inquisición” (Vega & Boadella).

Albert Boadella, partiendo de este argumento, crea un sátira mordaz, demostrando que el miedo a ser considerado diferente y a ser aislado del grupo es una constante en el ser de nuestro siglo y que hay una voluntad de creer tanto o más abundante que en el siglo XVII. Según el mismo Boadella éstos son los motivos de la pervivencia de tal sentimiento:

Los mecanismos que rigen el comportamiento humano muestran una evolución tan extremadamente lenta que apenas pueden notarse sus diferencias entre el conjunto de obras que configuran la historia del teatro. Ello lo demuestra la validez de tantos dramas contruidos hace más de dos milenios y medio, los cuales siguen figurando entre los grandes mitos de la humanidad. Bajo este prisma, la distancia que nos separa de Cervantes es ínfima, y así, las situaciones presentadas en su entremés *El retablo de las maravillas* siguen hoy produciéndose e incluso multiplicándose bajo el poder de los medios de comunicación.<sup>5</sup>

El espectáculo, tal y como indica el subtítulo, se organiza en cinco variaciones, cinco retablos.

El primer Retablo es una adaptación del clásico de Cervantes, siguiendo las directrices clásicas y los personajes del propio original.

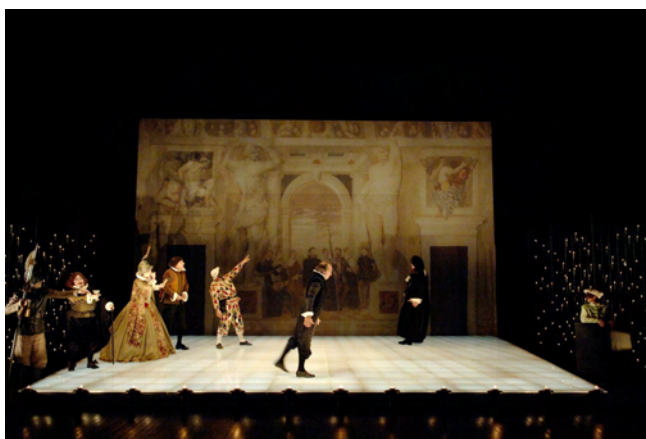


Imagen 4. *El retablo de las maravillas* (Foto de Jordi Bover)

<sup>4</sup> Estrenada el 9 de enero de 2004 en el Teatro Lope de Vega de Sevilla. Se representó hasta el 12 de junio de 2005. Albert Boadella siempre ha defendido que “Shakespeare es un gran animal del teatro, pero yo he aprendido más de Beethoven”, por ello no es de extrañar que use el término *variación*, en un significado musical y sea a través de esta idea que componga la pieza que nos ocupa.

<sup>5</sup> Extracto del texto escrito por el mismo Albert Boadella para el programa de mano; véase también <<http://www.elsjoglar.com/produccion.php?idPag=retablo>>

A partir de aquí, se recrean los cuatro retablos siguiendo con la misma estructura y con parte de los personajes pero transportándolos a la época actual. En la adaptación de Joglars desaparecen personajes y se crean otros. Del original se mantienen Chanfalla, Chirinos y Rabelín con los nombres de Chanfállez, Arbequino y Rabelín en el primer retablo de carácter clásico. Joglars se inspira claramente en el arquetipo de *Pantalone* de la tradición de la *Commedia dell'Arte* para Chanfállez. Rabelín se inspira en el *Brighella* de la tradición italiana, a éstos dos se les añade Arbequino irónicamente heredero del *Arlecchino* de la *Commedia dell'Arte*. Junto a estos tres pícaros nos encontramos al secretario y los condes de Danganzo con su hijo menguado Don José. El personaje de Arbequino en las cinco variaciones representará, en cierto sentido, la figura del narrador. Nos contará la historia y nos servirá de bisagra para pasar de un retablo al otro, siempre mantendrá su personaje de *Commedia dell'Arte*, de modo que se convertirá en un personaje atemporal. En esta misma línea, nos iremos encontrando a lo largo de los cuatro retablos al secretario: este personaje construido absolutamente dentro de los cánones clásicos utilizará los apartes para exponer, en voz alta y dirigiéndose al público pero como si hablara consigo mismo, secretos del propio personaje o de otros, servirá para jugar con la complicidad del público ante la duda sobre lo que ven o no ven quienes contemplan el engaño del retablo. Dramáticamente estos personajes nos conducirán al futuro (Arbequino) y al pasado (Secretario) jugando con la cronología de la obra e hilvanando los cinco Retablos como si se tratara de una única pieza teatral.

Los condes del retablo clásico, que en el cervantino se representan con los aldeanos, encarnarán a lo largo de las cinco variaciones, a la sociedad acomplejada que por temor a sentirse desplazada del grupo es capaz de elevar a categoría de genio a un menguado cualquiera y este menguado no será otro que el hijo de los condes, Don José, que acabará siendo, a ojos del espectador, el único cuerdo y capaz de erigirse contra la opinión general y expresar sin pavor lo que en realidad ve o no ve gracias a su condición de menguado.

De este modo nos encontraremos durante toda la obra y en cada retablo estos tres perfiles: estafadores, acomplejados y menguado, dramáticamente cohesionados por Arbequino, quien participa también dentro de la trama como estafador. Cada variación se construirá alrededor de la figura del menguado, que se convierte respectivamente en el gran Monseñor José María, el artista José María Daganzo, el cocinero José Mari y el pizzero José María, elevado a la posición de político prometedor gracias a un grupo de acomplejados y a los pícaros-estafadores. Acompañando al menguado hallaremos siempre a Chanfállez, como ayudante de Monseñor José María en el retablo religioso, como galerista que descubre al menguado-artista en el retablo sobre el arte contemporáneo, como ayudante del menguado-cocinero en el retablo gastronómico y será también el descubridor del pizzero en el retablo que se desarrolla como sátira política.

Desde el primer retablo se plantea la estructura de la obra: Arbequino se convertirá en el conductor que a través de una seta alucinógena nos trasladará a un futuro imaginado, realmente nuestro presente.

ARBEQUINO: Aquestos son los retablos  
Del porvenir de la historia,  
Donde alcanzan los menguados  
Poder, honores y gloria.  
(Boadella 2011, 133)

Y con estas palabras Arbequino viajará al futuro gracias al poder psicotrópico que tiene la seta cuando la lame. Este recurso teatral facilitará las idas y venidas al pasado y

al futuro. Y el personaje del secretario se utilizará para contextualizar al espectador en el pasado. Los efectos mágicos de la seta no son imperecederos por lo que se manipulará la temporalidad de la dramaturgia según Arbequino pierda los efectos y según vuelva a recuperarlos. La excusa dramática para entrar en los retablos contemporáneos será la historia que Chanfállez y Arbequino contarán a los duques y a la corte, al mismo tiempo que al espectador.

La obra finaliza con una magnífica vuelta de tuerca argumental, pues vuelve al retablo cervantino del inicio, donde la condesa asegura que tamaña monstruosidad no puede tolerarse: de bien seguro esas barbaridades nunca ocurrirán ni en el peor de los apocalipsis. Ante tal negación, el espectador contemporáneo, que ha asistido a la crítica, puede asegurar su verosimilitud y su actualidad y hasta puede enrojecer de vergüenza ante tanta impostura. Estructuralmente la obra se concluirá tal y como ha empezado: regresamos al retablo clásico y, después del monólogo de la condesa, los tres pícaros huyen de palacio una vez desenmascarados.

Los personajes centrales de cada uno de los retablos están inspirados en personajes influyentes de la actualidad española. En su primer viaje psicotrópico nos trasladamos a los aposentos de Monseñor, este personaje está claramente inspirado en Josemaría Escrivá de Balaguer, fundador del Opus Dei y en el espectáculo se muestra el funcionamiento de la organización y de los creyentes que en ella comulgan con una mirada punzante y ácida.



**Imagen 5.** *El retablo de las maravillas* (Foto de Jordi Bover)

Cabe destacar que, a pesar de que Joglars se ha inspirado a menudo en personajes reales<sup>6</sup>, las interpretaciones de los actores nunca se limitan a la mera imitación, sino más bien en una observación sagaz del personaje real para luego aprovechar los impulsos que más lo caracterizan y crear a partir de ellos un auténtico personaje con una amplia dimensión teatral.

El segundo viaje nos lleva a parodiar el arte contemporáneo. Esta crítica, si bien es una constante en la obra global de la compañía (cabe recordar la magnífica escena de *Olimpic Man* de 1981, donde unos chicos con patines crean un Miró en escena, o la obra *Daaalí* de 1999), es en *El retablo de las maravillas* donde la impostura del negocio del arte contemporáneo toma un carácter más beligerante a la vez que destornillante. El personaje central es una amalgama de distintos artistas plásticos contemporáneos. Al ver sus obras ni los mismos galeristas son muy conscientes de lo que están venerando y se pierden en conceptos, hasta que al final de la escena, en clara alusión al retablo cervantino, desenvuelven una obra artística y –al no encontrar nada dentro– el mismo galerista postula convencido:

FELIPE: Esto se inscribe dentro de una nueva corriente americana llamada “Poesía del Aire” (Boadella 2011, 178).

En su tercer viaje el menguado toma forma de cocinero de vanguardia, con claras referencias a Ferran Adrià y sus modernas creaciones gastronómicas. Un grupo de gente humilde es premiada con una cena en el famoso restaurante y se quedan como el niño del cuento *El vestido nuevo del emperador*, cuando asegura que el rey va desnudo.

En su cuarto viaje, y ligada al retablo anterior, se desarrolla la sátira política donde en una cena informal, dos parejas de la élite política de izquierdas, bajo el amparo de un retrato del Che Guevara, disfrutan una receta novedosa del conocido chef mientras hablan de la necesidad de un cambio de liderazgo en el partido. Al terminar de comer tan especiales recetas se quedan con hambre y deciden pedir una pizza. El pizzero no es otro que el mismo menguado, esta vez convertido a través de la gestualidad, el tono de voz y la cadencia en el habla, en un clon de José María Aznar<sup>7</sup>. Al verlo las dos parejas determinan que el menguado pizzero, como un nuevo *Mister Chance*<sup>8</sup>, es el líder perfecto para su partido. Joglars encuentra una perspectiva original para criticar el gobierno y lo hace usando el punto de vista de la oposición y cargando a su vez contra la misma, ya que esta vez Chanfállez se convierte en Felipe Chanfállez, como referencia clara al ex-presidente del gobierno, Felipe González (Presidente de España en los años 1982-1996).

---

<sup>6</sup> *Operación Ubú*, estrenada en 1981 en el Teatre Lliure de Barcelona, está inspirada en el político Jordi Pujol; *Dr. Floit & Mr. Pla*, estrenada en 1997 en el Teatro Romea de Barcelona, en el escritor Josep Pla; *Daaalí*, estrenada en 1999 en el Teatre Jardí de Figueres (Girona), en el pintor Salvador Dalí; para poner solo algunos ejemplos.

<sup>7</sup> José María Alfredo Aznar López (Madrid, 1953), presidente del Gobierno de España (1996-2004).

<sup>8</sup> *Being There* (titulada *Desde el jardín* en Latinoamérica y *Bienvenido Mr. Chance* en España) es una película de 1979 dirigida por Hal Ashby y protagonizada por Peter Sellers, basada en una novela de Jerzy Kosinski. En ella, el jardinero Chanche, se encuentra en la calle y sin trabajo después de la muerte de su amo, es atropellado por un coche y desde entonces su vida cambia: conoce a personas importantes que interpretan su naturaleza simple e introvertida y su forma de expresarse elemental como muestra de una gran sabiduría. Gracias a este equívoco, experimenta un imparable ascenso social.





**Imagen 6.** *El retablo de las maravillas* (Foto de Jordi Bover)

El resto de los actores crean todos los personajes que aparecen en cada uno de los retablos y así, con cambios rápidos y explotando al máximo sus interpretaciones mediante un sinfín de acentos y particularidades gestuales, consiguen con tan solo ocho actores interpretar a más de treinta personajes<sup>9</sup>.

El espectáculo, a pesar de dar cabida a una crítica a la realidad más actual, no pierde de vista en ningún momento el espíritu cervantino y así la tesis del espectáculo se mantiene intacta a la del mismísimo Don Miguel, cambian los argumentos, los personajes, sus expresiones, pero la crítica al poder establecido y la responsabilización de los miedosos espectadores de ser aislados al tener pensamiento propio pervive en el espectáculo de Joglars. La maestría del entremés de Cervantes es no disparar contra el enemigo público número uno y hacerlo por el contrario contra su mismo espectador y la responsabilidad de cada uno en dejarse engañar, en no tomar responsabilidades. Esta es también una de las tesis que se repiten en el teatro de Joglars, evadir lo evidente y perseguir lo incómodo, dar otra vuelta de tuerca a las situaciones descubriendo que muchas veces los papeles de víctima y verdugo, de buenos y malos, no están tan claramente delimitados y que la red de asunción de responsabilidades es muy amplia y casi siempre incómoda de señalar.

El espacio escénico, es un espacio de juego en donde todo puede ocurrir. Un escenario diáfano donde cada elemento tiene un papel determinante en el discurso. En primer término unas candilejas nos remiten al pasado, pero la tarima que delimita el espacio es moderna, de metacrilato, lo que permite la retro-iluminación y esto le da al espectáculo un carácter absolutamente actual. Al fondo, ante la pantalla y cubriéndola en su inicio, se encuentra un tapiz renacentista que nos ayuda a trasladarnos al palacio de los condes de la obra. Una vez más la máxima de “con lo mínimo lo máximo” y la defensa de la austeridad hacen mella en el diseño del espacio escénico que potencia el trabajo de los actores sin entorpecerlos como bien defiende Boadella, que también firma su diseño.

<sup>9</sup> Otra constante en las obras de Joglars, que caracteriza las grandes cualidades que tienen sus actores.

### 5. *En un lugar de Manhattan*<sup>10</sup>

La adaptación de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* es sin duda una de las hazañas más ambiciosas con que se puede enfrentar un dramaturgo español. Quizás sea este el motivo por el cual, de las tres piezas analizadas en este artículo, sea en la presente adaptación que Joglars se mantiene más fiel al original, no tan solo al espíritu cervantino sino incluso en lo referente al argumento o a la tesis principal de la novela. Boadella encauza el trabajo desde una premisa muy particular: la desaparición en la sociedad actual de cualquier vestigio Quijotesco. Partiendo de la ausencia de las virtudes de un carácter arcaico, mezcla de ideales góticos y caballerías cristianas, Boadella emula a Cervantes con su nostalgia por las novelas de caballerías. En el espectáculo se destila nostalgia y crítica, divertimento y sentimiento, delirio y realidad, como ocurre también en la famosa novela.

El espectáculo juega con la meta-teatralidad pues se sitúa en un teatro vacío donde se suceden los ensayos de una moderna adaptación del *Quijote* en que aparecen dos “fontaneros andantes”, en realidad dos enfermos mentales que, a parte de hacer remiendos, viven obsesionados con la novela que nos ocupa. Estos vienen a arreglar una gotera e interrumpen los ensayos para gozo de los actores y pesar de la directora, Gabriela.



**Imagen 7.** *En un lugar de Manhattan* (Foto de Jordi Bover)

Boadella añade a la estructura de la novela, a modo de prólogo, una escena de ensayo en que la directora, esclava de la moda y la vanguardia, quiere adaptar el *Quijote* sin centrarse en el original.

GABRIELA: “Ya saben que en esta ocasión, para no contaminar mis conceptos, no me releí *el Quijote*. Estamos buscando la figura del mito” (Boadella 2011, 235).

Esta primera parte no sólo sitúa al espectador sino que le sirve a Boadella para cargar contra las veleidades narcisistas del mundo teatral, atacando por un lado cierta superficialidad vanidosa de los actores que se entretienen citando los premios recibidos y compiten entre ellos olvidando que el teatro es sin duda un juego de equipo. Por otro lado Boadella satiriza también, a través del personaje de la directora, este ánimo de la

<sup>10</sup> Estrenada el 4 de noviembre de 2005 en Alcalá de Henares.

innovación sin fundamento. No en balde Boadella a pesar de declarar, “A los clásicos hay que destrozarlos, ultrajarlos y violarlos para hacerlos más contemporáneos de lo que ya son”<sup>11</sup>, siente el arte teatral como una artesanía que bebe de la tradición de sus ancestros y carga siempre que puede contra la concepción rupturista del arte contemporáneo.

Después de esta primera parte, y desde el momento en que entran en acción los dos personajes protagonistas, la obra se sucede en paralelo a la estructura de la novela, diferenciándose también en dos partes. Se desarrolla de manera trepidante, episodio tras episodio, hasta concluir con la muerte del protagonista que tiene un último acto de lucidez y asume su auténtica identidad justo antes de morir, al igual que sucede en el original.



**Imagen 8.** *En un lugar de Manhattan* (Foto de Jordi Bover)

Las analogías quijotescas, las citas exactas, las adaptaciones de los principales elementos y episodios de la novela cervantina se suceden en el espectáculo con una aparente naturalidad. El engranaje funciona tan magníficamente que el espectador no percibe el esfuerzo de condensar una de las mejores novelas de todos los tiempos en tan siquiera dos horas de espectáculo interpretado por tan solo nueve actores.

Los personajes protagónicos, Don Quijote y Sancho, en lugar de ser caballeros andantes se convierten en fontaneros, profesión que también tiene un carácter errante. Si Don Alonso vivía obsesionado por los libros de caballerías, nuestro Don Quijote, Justino Peláez, fontanero de Socuéllamos, vive inmerso en la lectura de la novela de Cervantes y como el personaje original percibe el mundo según su propio delirio. Según dice Milagros Sánchez Arnosi: “Ambos se expresan en función de lo que han leído y no de lo vivido, siendo su existencia un empeño que materialice sus lecturas con el fin de imitar las aventuras de sus héroes” (74). Sancho es en esta ocasión Jordi, un pobre

<sup>11</sup> Albert Boadella, “La mujer, el nuevo Quijote”, *El Mundo*, 18.12.2004; véase también <[http://www.elsjoglar.com/produccion.php?idPag=manhattan\\_prensa](http://www.elsjoglar.com/produccion.php?idPag=manhattan_prensa)>

demente que acompaña a Justino en sus lances. Rocinante en este caso es una moto vieja: el fontanero Justino-Alonso entra en escena montado en ella y con ella arremete contra los molinos, transformados en paraguas en esta versión. Sus acérrimos enemigos son Leroy Merlín y sus secuaces; como afirma Verónica Orazi: “tampoco don Alonso entiende la modernidad, que considera un regreso perjudicial, y lucha contra Teflón y PVC, agentes contaminadores, detalle aprovechado para aludir al tema de la eco-sostenibilidad, desarrollado por el grupo de forma humorística” (53). El *Quijote* apócrifo es la versión de Gabriela, con un Caballero de la Triste Figura que no es otro que una lesbiana que vive en Manhattan y quiere atentarse contra un banco de semen. Dulcinea se encarna en la enfermera Leonor del sanatorio de San Blas, por quien bebe los vientos el simpático fontanero. Los duques, que durante veintisiete capítulos de la segunda parte, acogen a la singular pareja (Don Quijote-Sancho) son en esta ocasión los actores que disfrutaban burlando a los tiernos fontaneros, el bálsamo de Fierabras es *Mr. Proper*<sup>12</sup> y así con un sinnúmero de capítulos y elementos que van encontrando su adaptación hasta llegar a una de las escenas caudales de la obra, donde Don Quijote lucha en las playas de Barcelona con el Caballero de la Blanca Luna. Para esta escena Boadella recurre a su maestría en el arte del teatro visual organizando una singular batalla a ritmo de sardana entre el fontanero lampante en mano y una inmensa armadura que manipulan los actores al unísono como si de un monstruo de la tradición *Bunraku* se tratara. Justino-Alonso es vencido y los actores, encarnando aún el vencedor, le recomiendan que vuelva al sanatorio del que salió. Y así es como emulando al original Don Quijote se reconoce Justino y muere en brazos de su escudero Jordi que lo llora mientras su Rocinante, la moto vieja, empieza a subir a los cielos. La gotera no ha sido reparada y dentro del mismo teatro empieza a llover para sorpresa de los actores que con sus golillas del diecisiete acompañan al escudero en su duelo. Las tesis del espectáculo podrían ser múltiples, como múltiples son las de la novela, pero en este caso me centraré en determinar la principal y una de secundaria que detallo por su carácter incómodo. La tesis principal se centra en la contraposición del personaje de Gabriela, la directora moderna empeñada en contar sus propias obsesiones, con los dos fontaneros. La modernidad vacua de Gabriela frente al mundo cervantino en vías de desaparición crean el conflicto central. La obsesión para huir del *Quijote* original y crear una nueva visión del mito que se ajuste a una estética rompedora en la línea ideológica de sus coetáneos, mezclada con su orgullo, le impiden darse cuenta de que los dos fontaneros son la representación más fiel al carácter quijotesco que se pueda encontrar. La crítica se centra en el esnobismo artístico más interesado en plasmar sus fobias y filias que en trasladar al escenario la auténtica realidad aumentada para desvelo de los espectadores.

Por otro lado debe destacarse la valentía del ataque al mundo del terrorismo islámico, al que hay varias referencias en el espectáculo. En la obra de Cervantes, se habla de la *Berbería* en términos muchas veces contradictorios, pero en esta adaptación se llega a comparar a Don Quijote con:

DON ALONSO: (*Leyendo los apuntes de la directora*) “Mohamed Atta lanzándose contra las Torres Gemelas como molinos del capitalismo” (Boadella 2011, 269).

<sup>12</sup> Marca de detergente español muy conocida.





**Imagen 9.** *En un lugar de Manhattan* (Foto de Jordi Bover)

Esta visualización del fanatismo islámico aparece también referida en *El coloquio de los perros* cuando Cipión, el perro pastor argumenta:

CIPIÓN.- (A MANOLO) Me-ca, me-ca... ¡Me cago en el moro! Maese Manolo, cuántas y cuáles cosas te pudiera decir, desta morisca canalla, si no temiera no poderlas dar fin en dos semanas y volar por los aires si fuera delatado a sus fanáticos hermanos... (Boadella, Cabanas & Fontserè, 68).

Para trasladar la potencia literaria del original en fuerza dramática a la adaptación, Boadella se sirve de la música. Es ésta una constante en la obra de Joglars y es especialmente destacable dentro de la trilogía que nos ocupa. La música en esta obra sufre un crescendo, pues si en el inicio es usada como acompañamiento de la narración en un momento dado toma protagonismo, llegando a ser casi el hilo central del espectáculo. Apoyándose en diversas piezas musicales se crean auténticas coreografías mediante las que se suceden las escenas más representativas de la novela, como pueden ser la escena de los molinos, el rebaño de carneros, el Caballero de la Blanca Luna o la muerte de Don Quijote.

El espacio escénico creado por Anna Alcubierre es, como es costumbre en la compañía, un espacio de juego, vacío, que se llena de vida con las interpretaciones de los actores y los elementos que ellos mismos se encargan de entrar y sacar de escena. El espacio se cierra por el fondo y por los laterales con una gradas de butacas de terciopelo rojo que nos señalan que nos encontramos ni más ni menos que en un teatro vacío, asistiendo como espectadores a aquello que nunca podemos ver, la sesión de ensayos.

## 6. *El coloquio de los perros*<sup>13</sup>

Esta adaptación destaca por ser la primera obra estrenada bajo la etapa de Ramon Fontserè como director de la compañía una vez recibido el testigo de su maestro, Albert Boadella. El proceso de creación del espectáculo se diferencia levemente de las dos adaptaciones precedentes, pues fue escrita previamente al inicio de los ensayos y luego retocada durante los mismos. A pesar de ello la obra posee todos los signos distinguibles de las obras de Joglars tales como: un espíritu crítico y mordaz, una gran

<sup>13</sup> Estrenado el 26 de marzo de 2013 en el Teatro Pavón de Madrid.



importancia en la interpretación de los actores, un espacio único y evocador y una precisa atención a la factura artística.

La dramaturgia de la función se inspira en la novela ejemplar de Cervantes que lleva por título *Novela y coloquio que pasó entre 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”* y forma parte del relato de uno de los protagonistas de la novela anterior *El casamiento engañoso*. Al basar el espectáculo en una novela ejemplar nos encontramos con que la estructura de la misma es sencillamente perfecta para exponer en un escenario –pues su corta duración hace la tarea menos ardua que en el caso del *Quijote*–. A pesar de ello, el trabajo de teatralización en un sentido de acción y actualización resulta exactamente el mismo. Alejando a los dos protagonistas Cipión y Berganza (esta segunda convertida en perra en lugar de ser perro como en el original) de su morada delante del Hospital de la Resurrección, llevamos a nuestros protagonistas a una perrera. Allí –acompañados de un guardián que pasa la larga noche haciendo rondas para que un grupo ecologista de la zona no le abra las jaulas para liberar a los desdichados perros– los dos animales relatarán sus vidas y recordarán a los diversos amos que han tenido. Manolo, así se llama el guardián, los saca de la jaula y les escucha atento mientras ellos usan “este tanpreciado don del habla.” Los dos perros se expresan en una lengua castellana antigua, que se asemeja a la del famoso escritor de novelas ejemplares e incluso en algunos casos lo citan literalmente; hablan con dificultad, usando unas voces graves que a veces se rompen, pero su lenguaje es impecable. Cuando cuentan las desventuras que han sufrido, al relatar sus recuerdos suena en la escena una leve melodía interpretada por un violín<sup>14</sup>: más sugerida que presente la melodía acompaña la aparición de los personajes que los perros citan. De las hazañas referidas hay algunas adaptadas, como es el caso de la escena con los pastores, donde se encuentran pastores de hoy en día y hay frases calcadas del original solo que llevadas a la actualidad.

#### Original

BERGANZA.- (...) porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un “Cata el lobo dó va, Juanica” y otras cosas semejantes.

#### Adaptación

CIPIÓN.- Si los nuestros cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino una rarezas apodadas “Dame más gasóleo” o “Waka, waka, ye, ye”<sup>15</sup>.  
(Boadella, Cabanas & Fontserè, 89)

El caso del atambor también es un claro ejemplo de adaptación, pues en la presente versión éste le hemos transformado en un viajero vagabundo de estética punk y origen italiano que mora en la calle mientras toca la flauta dulce y explota a los dos perros haciéndolos bailar, pero lo hace, como en el original, bajo el apodo de *perro sabio*.

<sup>14</sup> En el teatro de Joglars la música siempre ha tenido un lugar muy destacable y en esta obra en particular se encargó al músico Carles Cases un gran número de variaciones cortas sobre el inicio de *Le Matin* de Haydn. Estas variaciones sirven de introducción a la escena siguiente.

<sup>15</sup> En referencia a las populares canciones *Gasolina* de Daddy Yankee (2004) y *Waka Waka (Esto es África)* de Shakira (2010).



**Imagen 10.** *El coloquio de los perros* (Foto de David Ruano)

#### Original

Salta por aquel viejo verde que tú conoces que se escabecha las barbas; [...] Oh, perezoso estás! [...] Pues salta por el bachiller Pasillas, que se firma licenciado sin tener grado alguno.

#### Adaptación

GIANNI.- Baila Perro Sabio, baila como aquel viejo verde, bunga-bunga, que tú conoces que se escabecha las barbas y presidía hasta hace poco mis tierras<sup>16</sup>. O si no te piace, hazlo como el Nobel Obama, a quién le llueven premios sin levantarse de la cama.  
(Boadella, Cabanas & Fontserè, 65)



**Imagen 11.** *El coloquio de los perros* (Foto de David Ruano)

<sup>16</sup> Es clara referencia a Silvio Berlusconi, ex-Presidente del Consejo de Ministros de Italia. Las alusiones a la actualidad política son una constante en la obra de Joglars, aunque en el caso preciso del *Coloquio de los perros* no abundan.

Luego se suceden también un sinnúmero de escenas imaginadas, que nunca suceden en el original pero que nos ayudaron a mostrar la pérdida del sentido común de muchos “bípedos actuales” en el trato con sus perros, cosa impensable en los tiempos de Cervantes pero que tratamos de observar con sus ojos sagaces y originales. También se añadieron otras escenas más cortas para reflexionar sobre la libertad, tema clave y recurrente en la historia de Joglars, así como lo es en la obra de Cervantes:

—La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres.<sup>17</sup> (Cervantes, II, LVIII).

Así pues la tesis de la obra podría resumirse en dos temas principales, aunque luego y como viene siendo tradición en la compañía, se reflexiona colateralmente acerca de muchos más. En primer lugar hay una reflexión sobre el alejamiento de los humanos de nuestro siglo con respecto al mundo rural, lo que ha provocado una lógica desconexión de las leyes del mundo animal. Quizás por el gran éxodo hacia las ciudades y el aislamiento que mucha gente sufre en ellas, nuestra sociedad ha perdido los referentes de trato hacia los animales y ha llegado a sustituir el trato con sus semejantes por el trato con sus mascotas, llegando a tratarlas mejor que a otros humanos. La función, más que parodiar, toma hechos totalmente reales que una vez en el escenario parecen surrealistas, como es el caso de una de las amas que les dedica una atención desaforada llegando incluso a realizarles cirugía estética... Por otro lado, también hay un pensamiento profundo acerca de la libertad y el significado de este concepto tantas veces citado. Los perros, atados por el cuello con una correa le discuten al guardián de la perrera si él como carcelero no está igual de preso que ellos.

Según palabras del propio Albert Boadella, quién a pesar de haber dejado la dirección sigue muy vinculado a la compañía, “el teatro es el arte del actor”<sup>18</sup>, y en esta obra las interpretaciones actorales toman un relieve de mucho interés que difieren absolutamente, dependiendo de los personajes. Si la interpretación de Manolo, guardián de la perrera, es absolutamente realista, la de los dos perros, Cipión y Berganza, es una interpretación alegórica donde la maestría de los dos intérpretes nos los asemeja a dos perros de una forma sugerida, casi imaginada, pues aunque visten como dos viejos *clochards* recurren a los impulsos animales y a una gestualidad muy reducida que sugiere perfectamente su carácter perruno. En lo que se refiere a la interpretación, por parte de tan sólo dos actores que realizan el resto de personajes humanos, amos de los dos perros, Joglars optó para retomar el lenguaje de la máscara<sup>19</sup>. La animalidad del trabajo con máscara permitió el giro irónico de observar a unos humanos absolutamente animalizados y a unos perros sensatos y con un gran sentido común, más propio de los humanos.

---

<sup>17</sup> No en balde Miguel de Cervantes estuvo preso en Argel y el director de la compañía lo estuvo cuatro siglos más tarde en la cárcel Modelo de Barcelona. Como audaces defensores de libertad ambos intentaron la fuga, el segundo con más suerte que el primero, véase el artículo de Quinta.

<sup>18</sup> Es una cita recurrente en las entrevistas de Albert Boadella; véase, por ejemplo, Boadella & Perales.

<sup>19</sup> Joglars ha usado en varias ocasiones el lenguaje de la máscara, como por ejemplo en *La torna* (1977).



**Imagen 12.** *El coloquio de los perros* (Foto de David Ruano)

El espacio escénico, creado por Albert Boadella y Ramon Fontserè, es un espacio único, casi vacío, donde la evocación de los diferentes escenarios es sugerida por los actores y de esta forma pasamos de un aeropuerto a una autopista o a un quirófano con tan sólo un leve cambio de luces. En el centro del escenario un pequeño banco de madera, permite que los perros estén sentados, delante una tarima que limita el espacio de juego, mientras por el fondo el escenario se cierra con un ciclorama que los envuelve en cielos estrellados y que nos permite escenificar un amanecer al final de la función para que los perros pierdan el “tanpreciado don del habla” que se les ha dado tan sólo durante una noche. Los cinco actores están prácticamente siempre en escena y detrás del banco; los dos intérpretes que encarnan a los diversos amos, casi rayan el *fregolismo*<sup>20</sup>, pues se cambian de ropa rápidamente sin ser vistos y aparecen como por arte de magia saliendo por detrás del banco que no mide más de medio metro de altura.

## 7. Conclusiones

Los tres espectáculos confluyen en beber del sentido del humor crítico y mordaz de Miguel de Cervantes, pero cada uno de ellos lo hace de manera totalmente diferente al anterior. A pesar de ello, se pueden citar algunas constantes en todas las adaptaciones. La primera y quizás la más relevante es la persecución casi obsesiva del espíritu cervantino, entendiendo éste como un espíritu satírico que congenia con un espectador popular que se ríe de las hazañas y las originalidades propuestas por el autor sin olvidar que el motivo de la risa son quizás los problemas más importantes de su sociedad. No en balde Boadella defiende:

<sup>20</sup> Se dice del modo de actuar a velocidad vertiginosa. Su nombre procede del actor, transformista y cantante italiano Leopoldo Fregoli (1867-1936).

El sentido del humor es el sentido de la distancia. Cuando nos distanciamos de la realidad sentimental, por así decirlo. Cuando nos reímos casi de nosotros mismos. En ese sentido es un antídoto contra el fanatismo (Boadella & Bilbao).

También cabe destacar que es en las adaptaciones de Cervantes donde la compañía pone más énfasis en el gusto por la palabra y la belleza literaria sin olvidar la potencia plástica que caracteriza sus producciones. Este gusto por el decir es una constante en las tres adaptaciones, aunque se puede apreciar más claramente en las dos últimas.

La tercera constante la podemos encontrar en las tesis de los espectáculos que, si bien se diferencian entre ellas, podríamos sintetizar en una gran tesis común que aboga por la necesidad de no dejarse llevar por el pensamiento mayoritario más en boga, por lo políticamente correcto, y anima a nadar a contra corriente, a plantearse cada una de las situaciones desde una óptica genuina y apelar en último término a la libertad personal que conlleva también una responsabilidad moral.



**Obras citadas**

- Abellán, J. *Els Joglars Espais*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2002.
- Bloom, H. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Boadella, A. *El Retablo de las maravillas y En un lugar de Manhattan*. Pról. de M. Sánchez Arnosi. Madrid: Cátedra, 2011.
- . *Memorias de un bufón*. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.
- . *El rapto de Talía*. Barcelona: DeBolsillo, 2000.
- Boadella, A. & J. Bilbao. “El sentido del humor es un antídoto contra el fanatismo.” *JOT DOWN* (2011). Disponible en Internet: <http://www.jotdown.es/2011/11/albert-boadella-“el-sentido-del-humor-es-un-antidoto-contra-el-fanatismo”/>
- Boadella, A., M. Cabanas & R. Fontserè. *El coloquio de los perros*. Pról. de M. Sánchez Arnosi. Madrid: Pigmalión, 2015.
- Boadella, A. & L. Perales. “Mi película está cerca de *El gran dictador*.” *El Cultural* (02/01/2003). Disponible en Internet: <http://www.elcultural.com/revista/cine/Albert-Boadella/6162>
- Catalán Deus, J. “Els Joglars cometen cervanticidio.” *Guía Cultural* (01/04/2013). Disponible en Internet: <http://www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2013/04/01/els-joglars-comenten-cervanticidio-el-coloquio-de-los-perros-teatro.shtml>
- Cejador y Frauca, J. *La lengua de Cervantes: gramática y diccionario de la lengua castellana en “El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha.”* Madrid: Jaime Ratés, 1905. 2 vols.
- Cervantes y Saavedra, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid, RAE/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, 2005. Disponible en Internet: <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>
- Orazi, V. “Reescrituras cervantinas en el teatro español contemporáneo: Els Joglars y el *Quijote*.” *Cuadernos AISPI* 5 (2015): 47-64.
- Quinta, A. “Se fuga del hospital el director teatral Albert Boadella.” *El País* (28/02/1978). Disponible en Internet: [http://elpais.com/diario/1978/02/28/sociedad/257468406\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1978/02/28/sociedad/257468406_850215.html)
- Sánchez Arnosi, M. *Prólogo*. En A. Boadella. *El Retablo de las maravillas y En un lugar de Manhattan*. Madrid: Cátedra, 2011. 11-96.
- Vega, D. & A. Boadella. “Se levanta el telón.” *Revista digital independiente* (2010).