

**DON QUIJOTE DE LA MANCHA EN SIERRA MORENA,
TRIBUTO DE VENTURA DE LA VEGA
A CERVANTES, LOPE Y CALDERÓN¹**

María José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN
(Universidad de Salamanca)

Aceptado: 31-X-2006.

szleon@usal.es

RESUMEN: *En este trabajo se estudia la condición de Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena como obra derivada, como dramatización de los episodios más populares del Quijote cervantino. Se trata de una propuesta por parte de Ventura de la Vega de convertirla en referente genérico nacional, sobre la base de la recuperación del teatro áureo, la historia nacional y el melodrama europeo, en los años inmediatamente anteriores a la muerte de Fernando VII. Palabras clave: teatro, drama, Cervantes, Don Quijote, obra derivada, teatro español del Siglo de Oro, melodrama.*

ABSTRACT: *This work studies the condition of Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena as a derivative work, as the dramatization of the most popular episodes of Cervantes' Don Quixote. It also deals with Ventura de la Vega's proposal of this play as a national referent for genre, based on a recovery of Golden Age theatre, national history and European melodrama, all aimed at renewing the theatre scene in the years immediately prior to the death of Ferdinand VII. Keywords: theatre, drama, Cervantes, Don Quixote, derived work, Spanish Golden Age Drama, melodrama.*

Decía Friedrich Schlegel en su *Historia de la literatura antigua y moderna* (1813-1828) a propósito del *Quijote* que «la novela de Cervantes merece la fama y la admiración de todas las naciones de Europa [...] no sólo por el noble estilo y la perfección de la representación, no sólo por ser la más rica en invención de todas las obras del humor,

¹ Este trabajo se presentó como ponencia en el XIV Simposio Internacional de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada celebrado en la Universidad de Alcalá de Henares entre los días 7 y 9 de noviembre del año 2002.

sino también por ser un cuadro vivo y épico de la vida y del carácter peculiar español».² El tributo rendido por el teórico alemán a Cervantes y su *Don Quijote* responde a la admiración que, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, suscitó nuestro autor dentro y fuera de nuestras fronteras. Conocidas son las imitaciones quijotescas que en el Siglo de las Luces realizaron afamados escritores: desde el padre Isla a Trigueros, pasando por Meléndez Valdés, Delgado, Gatell, Arenzana y otros. Asimismo son igualmente famosas las críticas y los comentarios que la novela provocó. En todos aquellos escritores, y en los que en la centuria siguiente tuvieron presente la obra cervantina, existe el convencimiento de que *Don Quijote de la Mancha* representaba fundamentalmente dos cosas: un hito en la historia literaria nacional, que debía incorporarse a la posteridad como cumbre de nuestras letras y símbolo de lo español, y un caudal casi inagotable de temas.

La materia quijotesca ofrece episodios y personajes de una enorme comicidad de los que supieron aprovecharse bien un nutrido número de dramaturgos. Entre ellos cabe citar a Ventura de la Vega, el joven autor que el 24 de diciembre de 1832 estrenaba en el madrileño Teatro de la Cruz la comedia titulada *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena*, escrita el año anterior, y no publicada hasta 1861, tras representarse en la celebración del centenario de la muerte de Cervantes.³ Dramáticamente hablando, no estamos ante una obra excepcional de la literatura española. Más bien se trata de una obra secundaria valorada por la crítica del siglo XX como un intrascendente ejercicio poético.⁴ Sin embargo, como acertaron a advertir sus contemporáneos, el drama de Ventura de la Vega no sólo ejemplifica el fenómeno de la derivación literaria del teatro.⁵ Según trataré de demostrar, *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena* constituyó una obra derivada cuya transcendencia radica en que se erigió en alternativa genérica nacional en un momento crucial de la historia del teatro español.

Como allá por 1970 puso de manifiesto Kowzan en su conocido libro *Literatura y espectáculo*, es una constante del teatro (o del espectáculo dramático como él prefiere decir) la existencia de vínculos genéticos con otras manifestaciones literarias.⁶ La

² Friedrich Schlegel, *Obras selectas*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983, p. 750.

³ De la obra se conservan tres manuscritos de 1831, conservados en la Biblioteca Municipal de Madrid, y uno de 1861 junto con la única edición impresa que data del mismo año. De los tres primeros, el B y el C son copias del A en las que aparecen ligeras variaciones realizadas para la representación. Véase la bibliografía al final de este artículo.

⁴ Ningún valor y apenas comentarios le conceden tanto George G. LaGrone en su obra *The imitations of 'Don Quixote' in the Spanish Drama*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1937, pp. 73-75, como Michael J. Schinasi, *The principal plays of Ventura de la Vega in their historical context*, Ann Arbor, University of Ann Arbor, 1983, p. 28.

⁵ Por obra derivada se entiende aquella obra literaria que resulta de haber tomado su autor conscientemente la historia o los personajes de una obra literaria preexistente sin que tal hecho constituya una traba para la invención del autor. Más bien a veces sucede lo contrario. El resultado artístico y la originalidad del dramaturgo sobresalen al tratar una fábula dada y al transformar el esquema temático inicial. Véase Tadeusz Kowzan, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992, p. 76.

⁶ *Idem*. La presencia del *Quijote* en el teatro puede valorarse a través del libro de Felipe Pérez Capo, *El*

historia del teatro se halla plagada de obras que coinciden, imitan o toman prestada una obra literaria preexistente. En este sentido, hay épocas de la historia de la literatura especialmente marcadas por la inclusión en el repertorio dramático de obras derivadas. Igualmente hay autores cuya potencia creadora se despliega a partir de una trama dada (Lope de Vega o Shakespeare sin ir más lejos). La cuestión entonces consiste en averiguar por qué y cómo Ventura de la Vega incorpora la materia quijotesca al repertorio teatral de los últimos años del reinado de Fernando VII.

La respuesta a ambos interrogantes podemos encontrarla en las reflexiones críticas publicadas por Bretón de los Herreros tras el estreno. Éste último, al reseñar en el *Correo literario y mercantil* el drama de Vega, escribe:

Habiéndose propuesto sacar del *Quijote* argumento para un drama, nos parece que el autor no podía haber tomado para tipo del suyo materiales más adecuados. Dramáticos son en la pluma de Cervantes los cuatro jóvenes referidos [Cardenio, Dorotea, don Fernando y Lucinda], y más dramáticos los ha hecho todavía el señor de Vega, imaginando varios lances entre ellos, que desenvuelven sus pasiones, retardando hábilmente el feliz término de sus pesares, y dando lugar a que se desarrollen sus caracteres, si no todo lo que pudieran, al menos cuanto lo permite un plan extenso y complicado, y la necesidad de llamar con mayor empeño la atención y el interés del público hacia el agente principal del drama, el héroe de la Mancha.⁷

La trama sostenida por Vega se organiza a partir de la búsqueda de don Quijote y Sancho que el licenciado y el barbero llevan a cabo por los montes de Sierra Morena. La locura de don Quijote y sus más conocidas desventuras constituyen el marco general sobre el que se desenvuelve el carácter y la acción del personaje principal. Como desfacedor de entuertos, don Quijote camina en busca de la sin par Dulcinea y sobre todo en defensa de los amantes agraviados, Cardenio y Dorotea. Forman parte de esta acción principal episodios tan conocidos y cómicos como el del yelmo de Mambrino, la penitencia a imitación de Belzebub, el combate de los cueros de vino, el amarramiento a la tronera, el requiebro de Maritornes o la redención de la princesa Micomicona, encarnada por Dorotea. Escenificados estos sucesos, y no simplemente referidos,⁸ construyen la personalidad anacrónica y enajenada del personaje principal al tiempo que provocan un efecto hilarante en el auditorio fácil de imaginar. Mas, en medio de esta

Quijote en el teatro. Repertorio cronológico de 290 producciones escénicas, Barcelona, Milla, 1947. Véase también el trabajo de José Montero Reguera, «Imitaciones cervantinas en el teatro español del siglo XVIII». *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid/Barcelona: Ministerio de Asuntos Exteriores/Anthropos, 1993, pp. 119-129.

⁷ Manuel Bretón de los Herreros, *Obra dispersa. I. El Correo Literario y Mercantil*, ed. J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas, Logroño, Inst. de Estudios Riojanos, 1965, p. 350.

⁸ En el primer acto se alude, sin embargo, a otros episodios archiconocidos como el de los galeotes. Ventura de la Vega busca así con gran sagacidad lograr un difícil equilibrio en su drama entre los episodios referidos y los representados pues ha de satisfacer las expectativas generadas por el título de su obra.

acción principal que conduce al apresamiento final del ingenioso hidalgo, se desenvuelve otra secundaria que en la venta protagonizan Cardenio, Lucinda, don Fernando y Dorotea. Se construye ésta con todos los ingredientes propios de una comedia de capa y espada: malos entendidos, amores forzados, disfraces de damas, billetes, huidas, agniciones, amigos traidores, tapadas y el consabido honor herido, todos ellos rápidamente reconocidos por el público. El resultado es una comedia muy efectista y dramática en la que los motivos y recursos del antiguo teatro español se combinan con elementos nuevos capaces de competir con las renombradas traducciones francesas que por entonces constituían uno de los principales componentes del repertorio teatral español.

En efecto, el mérito de Ventura de la Vega estriba en convertir en *dramática* la historia del héroe de La Mancha y de los restantes caracteres cervantinos delineando su actuación sobre la base genérica de las comedias barrocas de carácter y de intriga. Desde este punto de vista, las analogías de fabulación con el *Quijote* y de género con las comedias más celebradas de Lope y Calderón sitúan en seguida al espectador de modo que el dramaturgo pronto se hace comprender por sus oyentes. En relación con la materia, el reclamo para atraer al público es el título y los personajes de la célebre novela. Se logra así interesarle por lo que los sucesos y personajes tienen de evidente, de conocido, de entrañables. De hecho, los personajes de la obra teatral son deliberadamente dramatizaciones simples, seres monofacéticos exentos de capacidad para sorprender al auditorio con un comportamiento inadecuado. El interés que suscitan en el espectador deriva, por tanto, de la propia previsibilidad y de lo que la representación escénica conlleva de vivificación, de personificación de unos héroes legendarios que la obra narrativa sólo permite imaginar. Precisamente Larra lo señala diciendo:

Imposible nos parecía que se pudiese sacar partido para la escena de la novela de Cervantes: el interés de la curiosidad, primer garante del éxito de un drama, que no podía existir en un asunto que todos conocemos desde que aprendimos a leer, y la lontananza de las alusiones, que no son de nuestros tiempos, eran las primeras razones que nos inducían a creerlo así. La tercera y principal es el contorno aéreo, pero colosal, que ha sabido dar Cervantes a su héroe: cada cual tiene en su imaginación un tipo particular de don Quijote y Sancho, una idea fantástica, un bello ideal en el género, a que la realidad jamás podrá llegar.⁹

La curiosidad y el interés dramático suscitados por Ventura de la Vega se funda entonces en el efecto de realidad que causa la presencia sobre el escenario de don Quijote, Sancho y los restantes personajes del reparto. En este sentido, el tratamiento

⁹ Mariano José de Larra, *Obras completas*, Madrid, Atlas, 1960, BAE, 127, p. 167. De esta opinión fue Lessing en su *Laoconte* en donde afirma: «Es una gran ventaja para el poeta tratar una historia y unos caracteres conocidos. Puede, de este modo, omitir cien detalles fríos e insignificantes, de otro modo indispensables para la comprensión del conjunto; y cuanto antes se haga comprender por sus oyentes, antes podrá interesarlos». La cita y la traducción en T. Kowzan, *Literatura y espectáculo*, p. 114.

que el dramaturgo les dispensa es deliberadamente histórico. Quiere esto decir que cumple con el precepto de la fidelidad a la historia recomendado por la poética del drama romántico en cuanto a la fábula y caracterización de los personajes porque ello le permite crear las situaciones ridículas que el drama contiene. Sin convertir a Sancho en el correlato propiamente dicho del gracioso, pero con atributos propios de un criado del teatro áureo, su aparición en escena anticipa un diálogo cómico. Lo mismo sucede con don Quijote, de cuyo irracional comportamiento no puede esperarse sino una acción o dicho ridículos¹⁰, y con Maritornes, la rústica y un tanto descarada doncella de la venta. Recordemos, a este respecto, el diálogo entre ésta y don Quijote en la escena II del acto tercero de la versión de 1831, la que finaliza con el amarramiento de don Quijote a la tronera:

Don Quijote: ¿Pues qué ha menester, discreta dueña, vuestra señora?

Maritornes: Solo una de vuestras hermosas manos, por poder desfogar con ella el gran deseo que a este agujero la ha traído tan a peligro de su honor que, si su señor padre la hubiera sentido, la menor tajada de ella fuera la oreja.¹¹ [...]

Don Quijote: Dejad que me ponga de pies sobre Rocinante para alcanzar a esa dorada reja (*Se pone sobre la silla*). Tomad, señora, esa mano o, por mejor decir, ese verdugo de los malhechores del mundo; tomad esa mano, digo a quien no ha tocado otra mujer alguna, ni aun la de aquella que tiene posesión enera de todo mi cuerpo.¹² No os la doy para que la beséis, sino para que miréis la contestura de sus nervios, la trabazón de sus músculos, la anchura y espaciosidad de sus venas, de donde sacaréis que tal debe ser la fuerza del brazo que tal mano tiene.

Maritornes. Ahora lo veremos (*Échale una lazada en la mano y desaparece*).

Don Quijote. ¡Qué es eso! Más parece que vuestra merced me ralla, que no que me regala la mano. *No la tratéis tan mal que mi voluntad os hace*. Nadie me responde... a nadie veo... no puedo sacar el brazo... y siento en la muñeca una cosa que me raspa... El caso es que si me escuro quedará colgado de esta reja. ¡Viven los cielos que estoy encantado! ¡Y quién sabe los años que querrá tenerme así el gigante usurpador del trono Micomicón, que él es sin duda el que me ha

¹⁰ El mismo Don Quijote asegura: «Ahí está el punto, y ésta es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, no tiene gracia» (ed. 1861, pp. 2-13).

¹¹ Tal réplica debió de parecerle poco decorosa al autor pues la corrigió en la edición de 1861 donde dice: «Solo una de vuestras hermosas manos, por poner en ella los labios, que éste es el deseo que aquí la ha traído, tan a peligro de su honor» (ed. 1861, pp. 45-46).

¹² En la edición impresa se suprime la parte del parlamento que se ha señalado en cursiva. En adelante se señalará con esta diferencia tipográfica el texto de los parlamentos de los personajes suprimidos en la edición de 1861. Además se cambia el principio de la réplica de don Quijote. Dice así: «Dejad que me acerque y trepe por donde pueda llegar a esa dorada reja (*Trepa por la pared hasta llegar con la mano al agujero*)» (ed. de 1861, p. 46). Éste último cambio debió de introducirlo el autor después de haberse representado en 1861. En un opúsculo titulado *A los profanadores del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha. Crítica y algo más, por el diablo con antiparras*, atribuido a Manuel Fernández y González, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1861, leemos: «Rocinante te ha vengado / estercolando la escena» (p. 17), lo cual se aclara en la nota 8 donde se dice: «inconvenientes de repartir papeles a los animales que no saben reprimir cuando es necesario sus necesidades. El rucio hizo también de las suyas, y no fue esto solo: durante una de las representaciones él quiso tomar parte en el diálogo y rebuznó» (p. 31). No es difícil suponer asimismo que, cuando el actor que interpretaba a Don Quijote intentara subirse al caballo, éste no accediera fácilmente y el hecho divertiera al público.

encantado por temor de entrar conmigo en singular batalla. ¡Ah, cobarde follón! ¡Quién me diera la espada de Amadís contra quien no tenga fuerza, encantamiento alguno! ¡Oh, Dulcinea del Toboso! [...].

La comedia de *Don Quijote* se construye sobre la base de una fórmula básica del género para estimular el mecanismo estímulo-respuesta. Los sucesos representados por don Quijote y Sancho obedecen, pues, a principios universales de construcción del género cómico asociados desde Aristóteles con la comedia de carácter y el ridículo cómico. Pero las extravagancias de ambos personajes se exponen a la risa y escarnio público porque derivan de la incongruencia de una percepción errónea de la realidad de la que no pueden sino derivar multitud de inconsecuencias y disparates. Quiere esto decir que el drama de Vega se aleja cuanto puede de la deformación paródica, a pesar de las duras críticas que le hiciera Fernández y González. Más bien se afana en responder a las expectativas generadas por la novela y, lo que es más importante, a un paradigma del teatro cómico español digno de ser doblemente recuperado. En primer lugar, porque, en tanto que modelo vigente en el teatro español en tiempos de Miguel de Cervantes, la comedia de carácter guardaba cierta correspondencia histórico-genérica con la producción dramática del Siglo de Oro y, en segundo lugar, porque, al fundarse dicha modalidad cómica sobre la base del ridículo, se le consolida como eterno fundamento de la comedia.

En parte el mismo principio rige la composición de la trama de intriga que protagonizan las dos parejas de amantes. Esta vez Ventura de la Vega logra interesar al auditorio ampliando una historia apenas esbozada en la novela. Convertidos en damas y galanes de otros tiempos y otras circunstancias, Cardenio, Dorotea, Lucinda y don Fernando viven una historia sentimental cargada de incidentes y escenas patéticas. El ingenio del poeta queda patente al conseguir desviar hacia esta segunda acción la atención de los espectadores.¹³ Las peripecias que la componen y la tensión dramática

¹³ La acción que protagonizan Lucinda, Dorotea, Cardenio y don Fernando se inicia con las quejas de Cardenio ante la traición de don Fernando que ha perdido para sí la mano de Lucinda y la obligación de contraer matrimonio que a la joven exigen sus codiciosos padres (acto I, esc. II). Por su parte, Dorotea es la joven engañada a la que don Fernando dio palabra de esposo y que espera el arrepentimiento de su amante antes de que se celebre el desposorio (acto I, esc. VII). Sin embargo, la desesperación la invade cuando Cardenio la informa de que ya es tarde para lograr su intento (*idem*). En la escena siguiente, última del primer acto, don Quijote se erige en vengador de ambos. El segundo acto comienza con la declaración de don Fernando de su amor por Lucinda, del debate interior sufrido entre el amor y la amistad y la decisión de forzarla a casarse, tomada más por orgullo que por convencimiento (acto II, esc. I). En las siguientes escenas, se produce el encuentro entre Lucinda, con el rostro oculto, Cardenio y don Quijote que anuncia su propósito de vengar a éste y a Dorotea a los que cree esposos. La tensión aumenta cuando Lucinda por despecho anuncia que se casará con don Fernando (acto II, esc. VIII). Éste, por su parte, al contemplar a Dorotea recapacita y, cuando se decide a implorar el perdón de Lucinda, ésta le declara desear convertirse en su esposa. Don Fernando explica la verdad a Lucinda que a su vez le hace saber que Dorotea está casada con Cardenio. Sale el joven amante dispuesto a matar a su oponente. La tensión se interrumpe aquí, momento en que se aprovecha para introducir

sostenida hasta las últimas escenas redundan en favor del interés y sobre todo del efecto dramático que el drama aspira a suscitar. Este último se convierte hacia 1830 en la ley suprema de la creación dramática: «El efecto teatral —escribía en 1831 Bretón de los Herreros— es lo primero que se propone un poeta dramático; es su ley suprema, y no ha de renunciar a un argumento feliz porque en la combinación de su fábula sea imposible sujetarse a las reglas, si puede prometerse un éxito glorioso separándose de ellas sin chocar demasiado contra la verosimilitud».¹⁴ Desde esta perspectiva, Ventura de la Vega convierte en dramática y hasta melodramática la antigua comedia española de intriga. El reto que como dramaturgo se propone es actualizar sus principios básicos para contar con la connivencia del espectador decimonónico.

Mientras para el público del siglo XVII la repetición de determinados mecanismos en las mal llamadas comedias de capa y espada garantizaba la recepción de tales obras, el espectador del siglo XIX demandaba no sólo acción sino pasiones más arrebatadas y fuertes sentimientos. Según he dejado dicho en otro lugar, la poética dramática del Romanticismo se desplaza hacia el receptor formulándose más como una estética de la recepción que de la producción.¹⁵ En consecuencia, los elementos melodramáticos se superponen en el drama a los que estructuran la comedia de intriga. El melodrama, en la concepción francesa de los últimos años del siglo XVIII, se caracteriza por la tipificación de los personajes, una acción rápida y bien sostenida, el empleo de persecuciones y reconocimientos, así como una no pequeña dosis de patetismo o, como solía decirse entonces, de novelería, apoyada, eso sí, en unas cuantas máximas morales.¹⁶ Ventura de la Vega se apropia de los mecanismos de la antigua comedia de intriga y potencia la pasión y el movimiento, esto es, aquellos aspectos que el público del día admira en el teatro europeo en boga. El resultado son escenas entre melodramáticas y patéticas con parlamentos tan entrecortados como la que protagoniza Lucinda en el segundo acto:

Lucinda: ¡Fiad en las palabras de los hombres! (*Se pasea agitada*). ¡Entregadles sin reservá

la lucha de don Quijote con los cueros de vino. El acto siguiente, tercero y último, presenta una estructura inversa a la del acto anterior. Comienza, por tanto, con los desbarres de don Quijote y culmina, como era de prever, con la resolución del conflicto amoroso y el apresamiento del héroe cervantino. No obstante, en medio del acto, reaparecen los personajes afectados por la acción sentimental: Dorotea manifiesta su vergüenza ante la fuga y don Fernando su deseo de venganza.

¹⁴ Véase mi trabajo *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, p. 212.

¹⁵ En «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX», en *Historia del teatro en España*, ed. J. Huerta et al., Madrid, Gredos, 2002, T. II, 1853-1870.

¹⁶ Se establece así una relación directa entre la técnica melodramática y la utilización de la materia novelesca. De hecho, la novela se convirtió en el siglo XVIII y continuó siéndolo en el siglo XIX en una verdadera cantera de materiales para construir anécdotas y peripecias. Véase J.- M. Thomasseau, *El melodrama*, México, FCE, 1989, p. 19.

vuestro corazón...! ¡Creed en sus lágrimas... *en sus extremos...* en sus juramentos! ¡Éste era un amor nacido en la infancia... compañero de aquellos dulces recuerdos... de aquellos recuerdos eternos de la niñez! ¡Cuando todo es felicidad... todo es ilusiones...! ¡Era una pasión...! ¡Una pasión...! ¡Para mí! ¡Traidor! Y un mes... un mes ha bastado... ¿Quién es esa mujer? ¡Ah! ¡Me engañaba, nunca me amó! ¡Ninguno ama...! Nos engañan siempre: cuando pintan su amor, cuando lloran, cuando están en nuestros brazos, *cuando nos dan su mano*, ¡nos engañan! ¡triste de mí! ¡Qué felicidad me queda ya en el mundo! Me esconderé en un claustro. ¡Y él en tanto en los brazos de su esposa...! Alguna vez recordará con tibieza su primer amor, y acaso con insolente compasión dirá: «¡Pobre Lucinda!». No. Don Fernando será mi esposo, yo le amaré... ¡sí, le amaré de veras, con toda mi alma!... Y Cardenio lo verá y envidiará su suerte (esc. XII (1831) / VIII (1861)).

Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena responde de este modo a las exigencias del teatro y del público contemporáneo. Y lo que resulta mucho más revelador a una concepción historicista del teatro de la que hará gala el Romanticismo. El drama para Vega se convierte en receptáculo de la cultura literaria nacional, pasada y presente porque es capaz de crear situaciones y de configurar caracteres nuevos capaces de competir con los más representativos del antiguo teatro español, esto es, porque se integran perfectamente en el sistema dramático del Siglo de Oro y porque responden a las expectativas de recepción del siglo XIX. El autor recoge así los principios programáticos del Romanticismo español más tradicionalista y de la estética de los dramas burgueses más influyentes de Europa nacionalizándolos o, lo que es lo mismo, los introduce sin apenas forzar la atmósfera cómica de la antigua dramaturgia.

Pero además, como gran conocedor del espectáculo teatral, Vega supo utilizar los recursos que garantizaban el éxito de público y crítica. Así, no renuncia a servirse de mecanismos propios de las comedias de espectáculo. La escena final del drama no puede ser más efectista. Una vez restaurada la felicidad de los enamorados y aprehendido don Quijote, el acto y el drama concluyen del siguiente modo:

Rompe una música triunfal: entra don Quijote en la jaula, álzala en hombros y se disponen a salir en procesión. Detrás de la jaula va Sancho llevando del diestro a Rocinante y al rucio. Al romper la música, un brillante resplandor ilumina el teatro: un grupo de nubes de púrpura y oro ocupa el aire, las cuales, en tanto que la comitiva pasea la escena, se desgajan y separan dejando ver la estatua de Miguel de Cervantes. *Debajo de él trofeos militares, una lira y una trompa; a su lado el tiempo señalándolo con el dedo, y al otro la fama coronándolo sonando su clarín.* En las varias nubes que la rodean se leerá con caracteres de luz: Don Quijote.— Lepanto.— Galatea.— Argel.— Persiles.

Esta espectacularidad contraria a la moderación proclamada todavía por las reglas del arte clásico se explica por el mismo sincretismo teatral, no sólo dramático o genérico, que Vega sube a los escenarios y que, a pesar del recelo que siempre suscitó entre los críticos, mereció elogiosos comentarios. Dice Bretón de los Herreros:

El escuálido Rocinante y el paciente rucio no podían ser excluidos del drama sin cometer una

especie de delito. Ni son indignos de figurar entre el ventero y Maritornes, ni nos parecen de peor condición que los cuadrilleros de la Santa Hermandad. Ha contado, pues, con ellos el poeta; y para un zolito escrupuloso que al ver cuadrúpedos sobre la escena haya arqueado las cejas, mil habrá que no hubieran perdonado su ausencia, y a quienes hubieran parecidos desautorizados un Don Quijote y Sancho de infantería. Callen hoy las reglas; ésta no es, ni debe ni puede ser una comedia clásica, ni romántica, ni de espectáculo, ni perteneciente a ninguno de los géneros conocidos; es una comedia especial, una comedia del *Quijote*, y sería demasiado audaz y pecaminosa la pluma que al escribirla osara desnaturalizar las inimitables creaciones del inmortal Cervantes.¹⁷

Ventura de la Vega conjuga el respeto al pasado con la tradición teatral que se ha instaurado en la Europa contemporánea. Luego su propuesta dramática no es sólo un testimonio de admiración hacia el Siglo de Oro y la mejor producción de Cervantes.¹⁸ Es además un trasunto dramático que recoge el testigo del desenfado imaginativo e ingeniosidad que hicieron sublimes, además de al novelista, a Calderón y a Lope.¹⁹ La derivación del drama de *Don Quijote* respecto de su homónima novela constituye una propuesta de modernización del teatro español distinta de las que formaban el repertorio teatral de aquellos años previos al triunfo del Romanticismo. Frente a las traducciones del teatro francés, porque muchas de ellas desobedecen, sin justificación artística alguna, los preceptos del arte dramático y de la moral más común;²⁰ frente a las refundiciones de comedias españolas del Siglo de Oro, porque su excesiva normalización o, por el contrario, la desvirtualización de sus mejores dotes en manos de enmendadores sin escrúpulos, las hacían indignas de sus autores.²¹ Como ejemplo de obra derivada, *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena* fue una alternativa, tan histórica como moderna y nacional, susceptible de canonizarse en el sistema dramático del teatro romántico español o, al menos, capaz de suscitar entre los españoles el proverbial orgullo español: «Los aplausos al gran poeta [Cervantes] —cuenta Larra— han conmovido la sala. Los

¹⁷ Manuel Bretón de los Herreros, *Obra dispersa*, ed. cit., p. 350. El testimonio de Bretón hace pensar en que recibiera también críticas. Fernández y González en los versos del opúsculo mencionado se dirige a Cervantes diciéndole: «Sal de tu fosa a través / y escucha sin amargura / cual te apedrea Ventura / con su lenguaje francés / [...] De la espeula hasta el almete, / por gracia de don ventura, / el de la Triste figura / ya es figura de sainete», *op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁸ Véase María José Rodríguez Sánchez de León, «La contribución española a la *Weltliterature*: la canonización del teatro barroco en la crítica de la Ilustración y del Romanticismo», en Enrique García Santo-Tomás, ed. *El teatro español del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica*, Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Ediciones Reichenberger, 2002, pp. 237-273.

¹⁹ También Ventura de la Vega acomodó *La dama duende* de Calderón, publicándola con el título de *La segunda dama duende: comedia en tres actos, arreglada al teatro español*, Madrid, Impr. de Yenes, 1842. Por otra parte, nada se ha dicho aquí de la recreación del lenguaje cervantino que sencillamente podemos calificar de magistral.

²⁰ Conviene recordar, sin embargo, que Ventura de la Vega tradujo numerosas composiciones del teatro francés y, sobre todo, que fue uno de los principales valedores en España del teatro de Scribe.

²¹ Véase Guido Mancini, «Motivi vecchi e nuovi nel teatro di Ventura de la Vega», *Miscellanea di Studi Ispanici*, 3, 1964, pp. 147-168 y de nuevo María José Rodríguez Sánchez de León, *La crítica dramática*, pp. 155-167 y 119-125.

españoles han tributado el debido homenaje a su primer ingenio: palomas y coronas de laurel fueron arrojadas a la escena. [...] No perdamos la esperanza de que un pueblo que conserva aún en tan alto grado su antiguo orgullo nacional vuelva a producir héroes y poetas».²²

²² Mariano José de Larra, *Obras completas*, ed. cit., p. 168.

BIBLIOGRAFÍA

- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1965). *Obra dispersa. I. El Correo Literario y Mercantil*. Ed. J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas. Logroño: Inst. de Estudios Riojanos.
- CALDERA, Ermanno (1997). «El Quijote en el teatro español del siglo XIX», en *Actas del Simposio Internacional «Cervantes en el mundo»*, Nanjing: Press Yilin China.
- KOWZAN, Tadeusz (1992 [1970]). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.
- LAGRONE, G. G. (1937). *The imitations of Don Quixote in the Spanish Drama*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- LARRA, Mariano José de (1960). *Obras completas*. Madrid: Atlas, BAE, 127.
- PÉREZ CAPO, Felipe (1947). *El Quijote en el teatro. Repertorio cronológico de 290 producciones escénicas*. Barcelona: Milla.
- MONTERO REGUERA, José (1993). «Imitaciones cervantinas en el teatro español del siglo XVIII». *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid/Barcelona: Ministerio de Asuntos Exteriores/Anthropos, 119-129.
- MANCINI, Guido (1964). «Motivi vecchi e nuovi nel teatro di Ventura de la Vega». *Miscellanea di Studi Ispanici* 3: 147-168.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (2002). «La contribución española a la *Wellliterature*: la canonización del teatro barroco en la crítica de la Ilustración y el Romanticismo». *El teatro español del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica*. Ed. E. García Santo-Tomás. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra /Eds. Reichenberger, 237-272.
- (1999). *La crítica dramática en España (1789-1833)*. Madrid: CSIC.
- (2002). «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX». *Historia del teatro en España*. Ed. J. Huerta *et alii*. Madrid: Gredos.
- SCHINASI, Michael J. (1983). *The principal plays of Ventura de la Vega in their historical context*. Ann Arbor: University of Ann Arbor.
- SCHLEGEL, Friedrich (1983). *Obras selectas*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- THOMASSEAU, J.-M. (1989 [1984]). *El melodrama*. Méjico: FCE.
- TRIGUEROS, Cándido María (2001). *Teatro español burlesco o Quijote de los teatros*. Ed. M^a J. Rodríguez Sánchez de León. Salamanca: GESXVIII/Plaza Universitaria Ediciones.
- VALERA, Juan (s. a.). *Ventura de la Vega. Estudio biográfico-crítico*. Madrid: Impr. de A. Pérez Dubrull.
- VEGA, Ventura de la (1831). *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena. Drama*

original en tres actos. 34 hs. Mss. A. Biblioteca Municipal de Madrid, sign. TEA 1-141-9 A..

— *Idem*, 35 hs. Mss. B. Biblioteca Municipal de Madrid, sign. TEA 1-141-9 B.

— *Idem*, 34 hs. Mss. C. Biblioteca Municipal de Madrid, sign. TEA 1-141-9 C.

— (1861). *Don Quijote de la Mancha*, 32 hs. Biblioteca Municipal de Madrid, sign. TEA 1-197-3.

— (1861). *Don Quijote de la Mancha: drama en tres actos.* Madrid: José M. Ducazal.