





RECREACIONES TEATRALES DEL *QUIJOTE*.
PERSPECTIVAS TEÓRICAS, LINGÜÍSTICAS Y CULTURALES



EMILIO MARTÍNEZ MATA /
MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO /
EMMANUEL MARIGNO (eds.)

RECREACIONES TEATRALES
DEL *QUIJOTE*. PERSPECTIVAS
TEÓRICAS, LINGÜÍSTICAS
Y CULTURALES

VISOR LIBROS

BIBLIOTECA FILOLÓGICA HISPANA/222

COMITÉ ASESOR:

Carlos Alvar
José Manuel Blecua
Luis Alberto de Cuenca
José María Díez Borque
Pura Fernández
Teodosio Fernández
Víctor García de la Concha

Luis García Montero
Araceli Iravedra
José-Carlos Mainer
José Romera Castillo
Remedios Sánchez García
Darío Villanueva



Cofinanciado por el
programa Europa Creativa
de la Unión Europea



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo



© Ilustración de cubierta: Portada del 2.º tomo de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Tarragona, 1614

© Los autores

© Visor Libros
Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid
www.visor-libros.com

ISBN: 978-84-9895-522-4
Depósito Legal: M-32944-2019
Impreso en España - Printed in Spain
Gráficas Muriel. C/ Investigación, n.º 9. P. I. Los Olivos - 28906 Getafe (Madrid)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (<http://www.conlicencia.com>; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
--------------------	---

PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS

Dramaturgos ante el <i>Quijote</i> . Formas de adaptar un mito. María Fernández Ferreiro	15
A vueltas con el <i>Quijote</i> en el escenario galo (2010-2018). Emmanuel Marigno	33

REESCRITURAS DEL *QUIJOTE* EN DIFERENTES IDIOMAS

Andreas Gryphius y el primer <i>Cardenio</i> alemán. Lioba Simon Schuhmacher	45
Problemas y el proceso de traducir <i>The Comical History of Don Quixote</i> (1694) de Thomas D'Urfey. Aaron M. Kahn	63
El <i>Don Chisciotte</i> de Gherardi y los problemas de su traducción al español. Guillermo Carrascón	75

PERSPECTIVAS TEATRALES

Las primeras recreaciones teatrales del <i>Quijote</i> : fiestas y mascaradas. Emilio Martínez Mata	95
--	----



Un <i>Quijote</i> jocoserio en 1733, en Lisboa, con licencia del Santo Oficio. María Fernanda de Abreu	115
Reinventando a <i>Cardenio</i> en la escena inglesa: de William Shakespeare a Gregory Doran. María José Álvarez Faedo	135
Entre Cervantes y Shakespeare: perspectivas de la historia. Aaron M. Kahn	151
Sancho loco, Sancho listo, Sancho justo: motivo inspirador en el teatro europeo. Agapita Jurado Santos	161
Sobre <i>Er DeQu</i> , una experiencia teatral a partir del <i>Quijote</i> . Domingo Ortega Criado	181



Introducción

Los ensayos publicados en este volumen se ocupan del tema de las recreaciones teatrales del *Quijote* desde enfoques diversos y abarcando obras muy variadas, que van desde las primeras fiestas y mascaradas en las que aparecen el hidalgo y su escudero, en fechas próximas a la publicación de la novela cervantina, hasta las recreaciones del siglo XXI. Se trata de reescrituras teatrales del *Quijote* que reflejan momentos esenciales en la recepción de la novela en países como España, Francia, Inglaterra, Italia, Alemania y Portugal, con referencias incluso a América y Asia.

Todos estos ensayos tienen su origen en los dos primeros seminarios del proyecto *Q. Theatre. Theatrical Recreations of Don Quixote in Europe*, cofinanciado por la Unión Europea en su programa Europa Creativa (Oviedo, 26 y 27 de octubre de 2017, y Lyon, 13 y 14 de septiembre de 2018). En los dos seminarios, además de contar con las intervenciones de los participantes y de las plenarias invitadas, se celebraron actividades culturales vinculadas a la novela cervantina: en Oviedo la lectura dramatizada de pasajes del *Quijote* llevada a cabo por los estudiantes de la Escuela Superior de Arte Dramático del Principado de Asturias y en Lyon la exposición *Don Quixote* de Felipe Alarcón Echenique.

En el primer bloque temático se presentan dos planteamientos teóricos sobre reescrituras quijotescas en el teatro, el primero centrado en la España contemporánea y el segundo, en la recepción ultrapirenaica del mismo periodo. María Fernández Ferreiro plantea problemáticas transgénicas a las que se enfrenta el dramaturgo en el momento de reescribir una novela para la escena enmarcando esta cuestión desde un enfoque diacrónico —desde el siglo XVII hasta los siglos XX-XXI— a la vez que sincrónico —dos categorías de reescrituras: adaptaciones y recreaciones—, incluyendo también consideraciones de tipo contex-

tual (la huella del entorno sociocultural vinculado a la reescritura). Remata la reflexión con una apertura hacia el área hispanoamericana, con mayores implicaciones en cuanto a contextos, formas y temas. Por su parte, Emmanuel Marigno Vázquez, tras una propuesta de corpus y tipología desde criterios estéticos principalmente, se adentra en reflexiones de corte antropológico, considerando el cuerpo del actor/personaje como «metáfora viva» del cuerpo social, así como de toda una serie de posibles problemáticas postmodernas.

En el segundo apartado, Lioba Schuhmacher, Aaron M. Kahn y Guillermo Carrascón reflexionan sobre los problemas de traducción que se plantean al hilo de su trabajo con recreaciones teatrales del *Quijote* en Alemania, Inglaterra e Italia. Lioba Schuhmacher, partiendo de la vida y obra del dramaturgo barroco alemán Andreas Gryphius, se centra en su obra teatral *Cardenio y Celinde o los amantes desafortunados* (1648) para explicar su labor como editora y traductora de esta obra al español. También se adentra Aaron M. Kahn en los problemas suscitados por la traducción, en este caso del inglés al español y en una obra fechada en el xvii anglosajón: *The Comical History of Don Quixote* (1694) de Thomas D'Urfey. Precisa Aaron M. Kahn, antes de introducirse en planteamientos lingüísticos sobre la traducción, que el texto de D'Urfey consta de tres partes con desenlace propio en cada secuencia, como si estuviésemos ante tres obras que se pudieran considerar por separado. Relación con el hipotexto cervantino, cuestiones del estilo propio de Thomas D'Urfey y fraseología específica del xvii inglés son los principales retos a los que se enfrenta el estudioso en el presente trabajo. Finalmente, Guillermo Carrascón retoma el tema de la edición y traducción de una obra al español, en este caso, la italiana *Don Chisciotte* (1927) de Gherardo Gherardi. Después de situar esta recreación teatral en su contexto sociopolítico y definirla como la primera italiana en desarrollar la dimensión seria de la novela, en la línea de la interpretación unamuniana y romántica, comenta las pautas de traducción que ha seguido en su edición de la obra, en especial por medio de casos concretos que ejemplifican la dificultad de traducir al español un texto italiano que adapta, a su vez, una obra en español.

Los últimos textos de este volumen repasan diferentes aproximaciones al *Quijote* desde el teatro, desde las primeras recreaciones en el siglo xvii hasta una original versión estrenada en el siglo xxi. Emilio Martínez Mata realiza un recorrido por las representaciones quijotescas

que tenían lugar en las fiestas y mascaradas del siglo xvii, principalmente en España, pero también en Alemania, el Nuevo Mundo e incluso Filipinas. Destaca, a partir de múltiples ejemplos extraídos de las *Relaciones* que informaban de estas celebraciones, la recepción en la época de los personajes quijotescos como personajes cómicos y los rasgos plásticos que permitían su identificación con facilidad. Por su parte, María Fernanda de Abreu propone una reflexión acerca de la reescritura portuguesa del *Quijote* más conocida y representada, la de un brasileño descendiente de judíos portugueses emigrados a Brasil y vueltos a Lisboa en pleno contexto inquisitorial. Antes de ser quemado por el Santo Oficio en octubre de 1739, António José da Silva, O Judeu, nos dejó un drama quijotesco magistral, del que María de Fernanda de Abreu subraya las mutilaciones y demás intrusiones que sufrió por parte de la censura, esforzándose por establecer un estado de la cuestión a partir del material que pudo llegar hasta nosotros. En el siguiente ensayo, María José Álvarez Faedo expone los avatares que protagonizó la historia de Cardenio en Inglaterra, comenzando por explicar la perdida adaptación teatral de Shakespeare y Fletcher, pasando por *The Second Maiden's Tragedy* de Thomas Middleton (también del xvii), *Double Falsehood or the Distrest Lovers*, publicada en el siglo xviii por Lewis Theobald como la perdida obra shakesperiana, hasta *Cardenio, Shakespeare's Lost Play Re-Imagined*, de Gregory Doran y estrenada por la Royal Shakespeare Company en 2011. Con este recorrido, la investigadora subraya la presencia del *Cardenio* cervantino en los escenarios ingleses a lo largo del tiempo. Asimismo, la relación entre William Shakespeare y Miguel de Cervantes es el eje del siguiente ensayo, en el que Aaron M. Kahn parte de *El príncipe de Maquiavelo* para comentar las obras *Enrique V* de Shakespeare y *La destrucción de Numancia* de Cervantes y analizar la perspectiva histórica en ambas obras y cómo el pasado sirve como ejemplo moral en ellas. Ya desde un punto de vista transnacional, así como diacrónico, Agapita Jurado plantea el recorrido teatral del personaje de Sancho Panza como uno de los más fructíferos en la historia de la recepción del *Quijote*, estudiando sus recreaciones en los siglos xvii-xviii y aplicando la noción de «traducción intersemiótica» como herramienta para trabajar con los textos específicos. Para ordenar este análisis, divide estas representaciones sanchescas en tres apartados: aquellas que subrayan la locura del personaje, las que lo presentan como un hombre astuto y

las que ensalzan su sentido de la justicia. Por último, Domingo Ortega Criado, a quien correspondió la conferencia invitada del seminario celebrado en Oviedo, reflexiona sobre *Er DeQu*, la recreación teatral quijotesca que preparó el año del cuarto centenario de la novela con el grupo de teatro de la Universidad Carlos III de Madrid. Presenta el proceso de acercamiento de los actores, estudiantes universitarios, al texto cervantino y cómo fue tomando forma en los ensayos una peculiar recreación protagonizada por una familia gitana.

EMILIO MARTÍNEZ MATA
EMMANUEL MARIGNO
MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO

PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS



Dramaturgos ante el *Quijote*. Formas de adaptar un mito

María Fernández Ferreiro
Universidad de Oviedo

En este texto se pretende reflexionar sobre cómo afronta un autor teatral la ingente tarea de llevar la novela de Miguel de Cervantes a la escena. Aunque la intención es que los ejemplos que pondré a continuación sean extrapolables a otros ámbitos geográficos y temporales, nos ceñiremos al teatro español contemporáneo.

Para enmarcar esta reflexión, tomemos como punto de partida una sencilla propuesta de clasificación de obras teatrales basadas en el *Quijote*, que se divide en solamente dos apartados: adaptaciones y recreaciones. Las primeras, las adaptaciones, son obras cuya principal motivación es el trasvase de la novela al drama. Pueden ser de dos tipos: parciales, cuando adaptan uno o varios episodios del *Quijote*, o globales, cuando también adaptan varios episodios del *Quijote*, pero con la intención de plasmar un recorrido por toda la novela. Las adaptaciones globales suelen partir de una motivación didáctica y un acercamiento respetuoso al original, tratando de reproducir la novela en la escena, en muchas ocasiones para darla a conocer a un público que todavía no se ha acercado a su lectura. Este es el caso frecuente, por ejemplo, de las obras infantiles y juveniles. Por último, las recreaciones son obras basadas o inspiradas en el *Quijote*, más distanciadas del texto original que las adaptaciones y con aportaciones generalmente más originales por parte de los dramaturgos. No pretenden representar el *Quijote* sino, más bien, inspirarse en él. En este sentido, principalmente toman personajes quijotescos insertados en nuevas aventuras, pero también pueden reproducir fragmentos, situaciones, etc.

De esta forma, las adaptaciones serían la manera más reverente, respetuosa y fiel de poner el *Quijote* en escena y bajo el paraguas de las recreaciones estarían, en el otro extremo, las obras paródicas. Sin embargo, es difícil clasificar ninguna de las adaptaciones españolas contemporáneas como parodia o, al menos, cuyo dardo se dirija a la novela cervantina. El *Quijote* es un hito de la literatura española, es la novela más conocida, admirada y recreada de nuestro país, y esta consideración provoca que los acercamientos a ella se den siempre desde un respeto casi reverencial, plasmado en ocasiones en adaptaciones muy literales, como veremos más adelante. Sí existen elementos paródicos en algunas adaptaciones, pero, como decía, su objetivo no es el *Quijote*. Por ejemplo, *El carro de la muerte* de Sinesio Delgado parodia el modernismo, de igual forma que Cervantes parodió las novelas de caballerías, y *En un lugar de Manhattan*, de Albert Boadella, parodia el teatro moderno.¹

A pesar de que la perspectiva burlesca de las adaptaciones fue la tónica común desde el siglo XVII hasta el Romanticismo, existía cierta diferenciación entre la visión burlesca de los protagonistas de la novela y la interpretación más decorosa de los personajes de las historias intercaladas. Quizás esa diferencia se debiera a la consideración de las novelas intercaladas como elementos ajenos al argumento central de la obra, protagonizada por un loco anacrónico. En la actualidad, sin embargo, las novelas intercaladas son menos populares y son, precisamente, las aventuras protagonizadas por don Quijote y Sancho Panza las que se suben mayoritariamente a escena.

A pesar de la ausencia de parodias del *Quijote*, el sentido del humor y la comicidad sí están presentes en múltiples adaptaciones escénicas de la novela. Pero estos aspectos suelen recaer en el personaje de Sancho, para liberar a don Quijote de una faceta ridícula que bien pudiera no encajar con su papel como modelo de actuación; la superioridad moral es el rasgo que se destaca en el protagonista en las adaptaciones

¹ Se presentan en este texto reflexiones y conceptos tratados anteriormente, con mayor detalle, en *La influencia del «Quijote» en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*, Universidad de Alcalá - Servicio de Publicaciones / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, Alcalá de Henares, 2016. Para más ejemplos y, en general, un mayor desarrollo del tema, véase este trabajo.

contemporáneas, herederas de la concepción romántica de la novela cervantina. Sin embargo, don Quijote sí protagoniza unas cuantas situaciones cómicas en algunas adaptaciones. Una obra destacable, en este sentido, es *El Pequeño Quijote*, una adaptación infantil en la que, precisamente, el hidalgo no es un hombre adulto, sino que está representado por la marioneta de un niño. El texto resulta muy ameno y divertido gracias a los contrastes entre la caballería andante y la vida de un niño:

MADRE: Nos has tenido muy preocupados.

PEQUEÑO QUIJOTE: Pero mami, si lo único que he hecho ha sido enfrentarme a gigantes, combatir ejércitos, ser víctima de magos y pegarme un coscorrón en la cabeza.

MADRE: Ah, bueno, yo creía que habías tenido que hacer algo peor, como cruzar todos los pasos de peatones que hay hasta tu cole.

PEQUEÑO QUIJOTE: No, algo tan peligroso, no. Sólo he estado arreglando el mundo.

MADRE: Ea, pues arregla ahora tu cuarto.

PEQUEÑO QUIJOTE: Jo, yo sólo sé arreglar las cosas difíciles, pero las imposibles, no (*El Pequeño Quijote*, p. 37).²

No obstante, la posible comicidad presente en las adaptaciones contemporáneas se aleja en general de las pautas del texto original. La novela respondía a una concepción del humor del Siglo de Oro español que ya poco tiene que ver con la sensibilidad actual, donde se busca una gracia menos física y burda. Los episodios que resultarían violentos, si aparecen en las adaptaciones, se difuminan o dulcifican en los acercamientos contemporáneos al *Quijote* de forma que lo sean menos.

Pero volvamos a la cuestión sobre la fidelidad de las adaptaciones quijotescas. Como se mencionó más arriba, las adaptaciones globales de la novela tienen la pretensión de presentar el texto de la forma más exacta posible, aunque, por supuesto, asumiendo los evidentes cambios que hay que aplicar para pasar de un género a otro y sobre los que se hablará más adelante.

² Todas las obras teatrales mencionadas se recogen en el apartado bibliográfico final.

Un ejemplo de adaptación global extensa es el *Don Quijote de la Mancha* de Barriobero y Herrán, que en 154 páginas adapta todos los episodios relevantes de la novela. En el acto primero: vela de armas, quema de la librería, regreso a la aldea del hidalgo llevado por su vecino Pero Alonso, preparación y ejecución de la segunda salida con Sancho. En el acto segundo: episodio de los molinos, encuentro con los frailes y con el vizcaíno, cena con los pastores y discurso de la edad de oro, episodios en la venta con la confusión de Maritornes y la posterior batalla campal, bálsamo de Fierabrás, salida de don Quijote de la venta sin pagar y el consiguiente manteo de Sancho. En el acto tercero: robo del burro, encuentro de la maleta en la sierra, encuentro con Cardenio, carta a Dulcinea, penitencia del hidalgo en Sierra Morena, aparición de Dorotea, encuentro del cura y el barbero con Sancho y después con Cardenio y Dorotea, fingimiento de la reina de Micomicón, reconocimiento en la venta de Fernando, Lucinda, Cardenio y Dorotea, episodio de los cueros de vino, aparición de Zoraida e historia del cautivo, reclamo de la bacía por parte del barbero robado, regreso de don Quijote enjaulado a la aldea. En el acto cuarto: preparación y ejecución de la tercera salida, plan del bachiller para vencer al hidalgo, encuentro con las tres labradoras, enfrentamiento con el bachiller disfrazado de caballero acompañado de Tomé Cecial y victoria de don Quijote, episodios con los duques (incluyendo el desencantamiento de Dulcinea declarado por Merlín, la Trifaldi y Clavileño y Sancho en la ínsula), llegada del hidalgo y el escudero a Barcelona y recibimiento por un bandido y don Antonio y enfrentamiento y derrota con el Caballero de la Blanca Luna. En el epílogo se reproduce la recuperación del juicio del hidalgo y su muerte rodeado de sus seres queridos.

Otro de los ejemplos de adaptación global más extensos es *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Custodio.³ La obra adapta las dos partes de la novela en unas cinco horas de representación, y se divide asimismo en dos partes, cada una con tres jornadas (más un prólogo y un epílogo en la segunda). La primera parte de la obra se titula *El caballero de la triste figura y su escudero Sancho Panza* y la segunda,

³ Esta obra quijotesca de Álvaro Custodio ha sido editada este 2019 en la colección «Recreaciones quijotescas en Europa» (Società Editrice Fiorentina), en el marco del proyecto Q.Theatre del programa Europa Creativa de la Comisión Europea.

El caballero de los leones y su escudero Sancho Panza. En el original mecanografiado, tienen 110 y 135 páginas, respectivamente. Además, los personajes enumerados en las *dramatis personae* son cuarenta más «comparsaría» en la primera parte, y más de ochenta en la segunda.

Una última muestra de extensa adaptación es el *Don Quijote de la Mancha* de Álvarez-Nóvoa, quien divide la representación en dos partes, como la novela, y que permiten la representación por separado. El texto impreso son más de doscientas cincuenta páginas y en él aparecen veintiún personajes. En la primera parte se ponen en escena la aventura de los molinos, la aventura del coche de caballos y los frailes de la orden de San Benito, la disputa con el Vizcaíno, el episodio de la venta con la confusión nocturna de Maritornes, la fabricación del bálsamo de Fierabrás, el manteo de Sancho, el yelmo de Mambrino, el encuentro del cofre con el libro, las monedas y las camisas, los galeotes, la misión de Sancho de entregar la carta a Dulcinea, los episodios de la princesa Micomicona, la escena de los cueros de vino, el viaje de vuelta a la aldea con don Quijote enjaulado, el encuentro de Sancho con su burro por el camino y el encuentro, ya en el pueblo, de Sancho con su esposa. En la segunda parte, se adaptan la tercera salida del hidalgo, el encuentro de Sancho con las tres labradoras, el episodio del Caballero de los Espejos, la cueva de Montesinos, el episodio del retablo de Maese Pedro, los episodios con los duques —incluido el gobierno de Barataria y el envío de las cartas de la duquesa y Sancho a Teresa Panza— y, finalmente, el episodio del Caballero de la Blanca Luna en Barcelona, donde, como en la novela, don Quijote es derrotado y ha de volver a la aldea en la cual tendrá lugar su muerte. Como vemos, Álvarez-Nóvoa no deja capítulo reconocible del *Quijote* en el tintero.

Nótese también, en estos tres ejemplos que se acaban de mencionar, que la fidelidad a la novela cervantina viene dada ya desde el título de las obras.

Al contrario que las adaptaciones globales, las adaptaciones parciales asumen de inicio la imposibilidad de trasladar todo el *Quijote* a las tablas y se centran en peripecias concretas del hipotexto. En 1943, Givanel Mas ya proponía una lista de episodios adaptados a la escena con mayor frecuencia:

I. La primera salida. II. La aventura de los galeotes. III. La penitencia de don Quijote en Sierra Morena. IV. Cardenio. V. Los amores de don Fer-

nando y Cardenio con Dorotea y Luscinda. VI. El curioso impertinente. VII. El caballero de los Espejos. VIII. Las bodas de Camacho. IX. Don Quijote y Sancho en el palacio de los Duques. X. El gobierno de Sancho en la Barataria. De estos diez temas, los que han sido más preferidos son el octavo y el décimo (*Entremés de «Las sentencias del gobernador Sancho Panza» y el sainete nuevo «Las caperuzas de Sancho»*, pp. XIV-XV).

Como se mencionó antes, a pesar de que en los siglos anteriores las novelas intercaladas eran la preferencia de los adaptadores, en la actualidad son los personajes protagonistas quienes suben con mayor frecuencia al escenario, en episodios extraídos del argumento central y con la suficiente autonomía narrativa para resultar comprensibles sin su contexto original. No obstante, se encuentran excepciones al respecto, por ejemplo, obras que adaptan la novela de *El curioso impertinente* o la historia de Fernando, Cardenio, Dorotea y Luscinda.

Por otro lado, están las piezas que adaptan episodios con cierta autonomía dentro de la novela, de manera semejante a los relatos intercalados; son estos (por orden de frecuencia de mayor a menor) el gobierno de Barataria, las bodas de Camacho y el retablo de Maese Pedro, a los que se puede añadir el episodio de los galeotes.

En relación con el grado de fidelidad en las adaptaciones, a principios del siglo xx las obras tienden a ser más fieles al original, e incluso se llega a reproducir de tal forma las palabras de la novela que la adaptación teatral no es más que un calco del hipotexto. Es decir, a principios de siglo abundan las adaptaciones frente a las recreaciones, y son las primeras las que siguen de forma más próxima el modelo original. No obstante, no es un rasgo exclusivo de las primeras adaptaciones cronológicamente hablando, y la explicación última para un alto grado de fidelidad entre el hipertexto y el hipotexto al final siempre remite a la intención concreta del dramaturgo y su respeto por el texto original (de este modo, se encuentran obras fieles al *Quijote* en los años setenta: por ejemplo, *Don Quijote de la Mancha* de Serrano Eugenio y González-Estéfani, o incluso en el siglo xxi: la adaptación que hemos visto de Álvarez-Nóvoa). Para ilustrar esta cuestión acerca de la fidelidad al modelo, se puede señalar la adaptación de Cortacero y Velasco, que emplea casi literalmente el texto original, incluso en las acotaciones, y solo utiliza el recurso de elisión. En el primer cuadro adapta el episodio de los galeotes, el cuadro segundo adapta el capítulo 40 de la segunda

parte, en el palacio de los duques con la dueña Dolorida y Clavileño, y el cuadro tercero adapta el final de la novela y la muerte de don Quijote (II, 74). También *Un desgobernado gobernador* adapta de forma casi literal varios de los episodios de los duques, incluyendo algunos de la ínsula Barataria (de ahí el título de la obra), lo mismo que sucede en *La ínsula Barataria* de Máñez o la adaptación de Custodio, en la que se reproducen casi exactamente los diálogos cervantinos. Igualmente, la adaptación del episodio de los galeotes de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero recrea el capítulo 22 y los dos primeros párrafos del 23 de forma realmente fiel. Es más, en el texto introductorio a su edición, emplean el término «profanación» para referirse a la adaptación del *Quijote* al teatro, en la consideración de que la novela es casi un texto sagrado e intocable. Y explican que, encomendados a subir la novela a la escena, seleccionaron la aventura de los galeotes

no sólo por considerar ésta como una de las más bellas y expresivas, y de elementos más pintorescos y acomodables al teatro, sino porque, además, tal vez ninguna otra pudiera ser llevada a él con menos añadidos de parte nuestra. Y, en efecto, la labor realizada ha sido más bien de selección y de ensamblaje que de invención, ya que hemos empleado frases y aun párrafos enteros de otros pasajes, que convenían a la adaptación escénica del escogido por nosotros (*La aventura de los galeotes*, p. 5).

Otro ejemplo se encuentra en *El curioso impertinente* de Alonso Prieto, donde Anselmo intenta convencer a su amigo Lotario para que seduzca a su mujer Camila con las siguientes palabras:

Nota que, si me fío de ti para esta ardua empresa, es que, si de ti es vencida Camila, no ha de llegar el vencimiento a todo trance y rigor, sino sólo a tener por hecho lo que tu buen respeto te indica que no hay que hacer, y así no quedaré yo ofendido más que con el deseo, y mi injuria quedará escondida en la virtud de tu silencio, que ha de ser eterno, como el de la Muerte (*El curioso impertinente*, p. 29).

Cuando en el hipotexto se lee:

Muéveme, entre otras cosas, a fiar de ti esta tan ardua empresa el ver que si de ti es vencida Camila, no ha de llegar el vencimiento a todo trance

y rigor, sino a solo a tener por hecho lo que se ha de hacer, por buen respeto, y, así, no quedará yo ofendido más de con el deseo, y mi injuria quedará escondida en la virtud de tu silencio, que bien sé que en lo que me tocare ha de ser eterno como el de la muerte (*Quijote*, I, 33, p. 332).

En *El retablo de Maese Pedro* de Falla, si bien presenta una propuesta de teatro dentro del teatro bastante original, el texto de la obra propiamente dicha sigue, en general, el hipotexto al pie de la letra. Por ejemplo, en esta descripción del Trujamán:

(*Gritando*.) Ahora verán vuestas mercedes cómo el Emperador Carlomagno, padre putativo de la tal Melisendra, mohíno de ver el ocio y descuido de su yerno, le sale a reñir, y después de advertirle del peligro que corría su honra en no procurar la libertad de su esposa, dicen que le dijo: (*ahuecando la voz*) «¡Harto os he dicho, miradlo!» (*El retablo de Maese Pedro*, p. 5).

Adaptación del texto original cervantino:

Y aquel personaje que allí asoma con corona en la cabeza y cetro en las manos es el emperador Carlomagno, padre putativo de la tal Melisendra, el cual, mohíno de ver el ocio y descuido de su yerno, le sale a reñir; y adviertan con la vehemencia y ahínco que le riñe, que no parece sino que le quiere dar con el cetro media docena de coscorrones, y aun hay autores que dicen que se los dio, y muy bien dados; y después de haberle dicho muchas cosas acerca del peligro que corría su honra en no procurar la libertad de su esposa, dicen que le dijo: «Harto os he dicho: miradlo» (*Quijote*, II, 26, p. 751).

Las diferencias fundamentales del primer texto con respecto al segundo son la supresión de la referencia a los «autores» y la introducción de las acotaciones «gritando» y «ahuecando la voz», que especifican características de la representación. Resulta interesante comprobar aquí cómo, aunque la intención del adaptador fuese la de preservar el texto en la forma más fiel posible, el paso al molde teatral condiciona esta fidelidad y la modifica necesariamente.

En otro sentido, resulta inevitable que un texto teatral se adecue a las fórmulas contemporáneas, puesto que ningún dramaturgo puede

obviar su contexto histórico-literario. De la misma forma que el *Quijote* subió a los escenarios italianos mayormente en forma de ópera durante el siglo XIX porque esa era la fórmula de éxito y consumo del momento, en la actualidad la novela pasa al escenario en multitud de formatos siguiendo las pautas teatrales contemporáneas: monólogo, *clown*, teatro circense, teatro de objetos, animación de calle, teatro musical, etc. Con la modernización del teatro, junto con la asunción del *Quijote* no solo como modelo literario académico sino también como icono cultural, las obras tienden a ser más originales y a moldear el hipotexto con más libertad. Es el caso de las recreaciones, que toman, en su mayoría, a los personajes cervantinos y los sitúan en otros contextos y situaciones, yendo muchas veces más allá de la plasmación de la novela y usando esta casi como una excusa. Con frecuencia los personajes retomados son el hidalgo y su escudero, pero también solo el hidalgo e incluso solo el escudero. Asimismo, existen ejemplos de recreaciones que toman personajes secundarios, como las obras centradas en los personajes femeninos. En algunas ocasiones, las obras presentan personajes que, si bien no son exactamente los cervantinos, sí reproducen los comportamientos o maneras de estos (el conocido «personaje quijotesco», pero también personajes sanchescos).

Por otra parte, también hay recreaciones más sutiles, que reproducen analogías de episodios o aluden a la novela, y en algunas pocas ocasiones la recreación se justifica por emplear fragmentos de la novela en textos que, por otra parte, nada tienen que ver con ella.

Como hemos visto, la forma de acercarse a la novela cervantina varía en su fidelidad al original. No obstante, como también se ha mencionado anteriormente, el paso de la novela al teatro, el cambio de género, obliga —incluso en el caso de las adaptaciones más fieles— a realizar ciertas modificaciones al hipotexto que permitan su representación en escena y que acaten unas pautas básicas de tiempo de representación, dinamización de las acciones y comprensión de la obra por parte del espectador (que no tiene por qué haber leído la novela). Estas modificaciones pueden afectar al argumento, los personajes o el texto original cervantino en el sentido más estricto de *enunciado*. Dentro de estos mecanismos de adaptación podríamos diferenciar dos grandes grupos: aquellos que reducen el hipotexto y aquellos que, de modo opuesto, lo amplían. Por supuesto, en una misma obra se pueden encontrar mecanismos de los dos tipos de forma conjunta, reduciendo ciertos

aspectos de la novela, por un lado, pero aumentando otros, al mismo tiempo, por el otro.

Por otra parte, las adaptaciones quijotescas tienen la posibilidad de aportar elementos nuevos e inéditos al texto original y permitirse ciertas licencias, precisamente porque la novela es un texto sobradamente conocido (aunque no sea tan leído). Se desglosan a continuación los mecanismos de adaptación encontrados en las obras teatrales, mencionando algunos ejemplos destacables al respecto.

Procesos de reducción

En primer lugar, dentro de los procesos de reducción ocupan un lugar destacable los referidos a la trama, puesto que resulta evidente que una obra narrativa con más de mil páginas ha de prescindir en su adaptación al teatro de múltiples elementos argumentales. Para empezar, las adaptaciones quijotescas se centran en algunos de los episodios de la novela prescindiendo totalmente de otros y, con todo, incluso en las aventuras seleccionadas se producen elipsis y eliminación de episodios o personajes. Muchas veces, las elipsis son marcadas por los parlamentos de los personajes (por ejemplo, para señalar que ha transcurrido el tiempo o comentar un episodio que no ha tenido lugar en escena). En algunas ocasiones, no obstante, puede haber problemas de adaptación que provoquen con sus elipsis dificultades de comprensión; por ejemplo, si se elimina una escena del *Quijote* pero luego los personajes hacen referencia a ella.

Otro mecanismo es no eliminar, sino simplificar las acciones, de forma que se presenten de forma más rápida, dinámica y breve que en el texto original. Por ejemplo, en *Don Quijote y sus locuras con Sancho viven aventuras* se emplea de forma continuada este recurso de la simplificación, porque es una obra muy breve que busca adaptar las dos partes de la novela. Un buen ejemplo es el de la repentina, y oportuna, aparición de Dorotea:

CURA: Esto me sienta fatal,
un cura vestido de princesa,
jamás se ha visto,
ni se verá.

Entra en escena Dorotea, una hermosa joven.

DOROTEA: Perdonen la intromisión.

Sin querer, les acabo de escuchar
y me ofrezco de princesa
para poderles ayudar

(Don Quijote y sus locuras con Sancho viven aventuras, p. 39).

Un recurso para reproducir acciones extraídas del hipotexto de una manera breve, dinámica y efectiva es presentar estas acciones no en escena sino narradas por boca de algún personaje. El ejemplo más sobresaliente de esto serían aquellas obras en formato de monólogo, donde toda la acción es referida por el parlamento de un solo personaje. Y otro recurso destacable, en este sentido, es la habitual introducción de un personaje narrador en la obra.

Otra muy frecuente transformación en el paso del texto narrativo al teatral es la reducción, fragmentación o simplificación de los diálogos de los personajes. De esta forma se consiguen parlamentos más dinámicos que en el hipotexto y, como resultado, más adecuados para la puesta en escena.

Uno de los parlamentos más modificados en este sentido es el del discurso de la edad de oro, cuya extensión excede las pautas teatrales habituales de representación. Como ejemplo representativo de esto, en la adaptación de Eladio de Pablo, el discurso queda abreviado como sigue:

QUIJOTE: Has de saber, Sancho, que en los tiempos antiguos hubo una edad, que llamaron Dorada, y no porque en ella el oro, que tanto se estima en nuestro tiempo, se alcanzase sin esfuerzo alguno, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Todo era paz entonces, todo amistad y todo concordia (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, p. 37).

Procesos de ampliación

En segundo lugar se encuentran los mecanismos de ampliación. No es extraño que una obra que adapta el *Quijote*, por ejemplo, introduzca acciones o episodios inventados, nuevos con respecto a la novela, con el fin de mejorar la trabazón argumental del nuevo texto.

La adición de nuevos aspectos a la trama original también puede contribuir a una mayor dinámica de la adaptación teatral y estar justificada por arreglos que el dramaturgo ha de hacer para encajar su versión del hipotexto. Por ejemplo, en *Las bodas de Quiteria* de Bayo, el autor no solo junta en la misma obra el episodio de las bodas de Camacho y del gobierno de la ínsula, sino que los imbrica de tal forma que es Sancho quien instruye a Basilio en el engaño que permitirá su boda con Quiteria. De este modo, añadiendo esta nueva situación a la trama, se consigue más cohesión en la adaptación conjunta de los dos episodios quijotescos. Por otro lado, en el caso de las obras de teatro lírico, es habitual la adición de escenas como bailes, justificadas plenamente por la adecuación de la nueva obra a su molde escénico.

Asimismo, un hecho breve de la novela puede ampliarse en la obra teatral si ello es requerido por la adaptación, como el caso de *En un lugar de la niebla* de Álamo, donde lo que en el *Quijote* se despacha con un «hizo salir la gente el cura, y quedose solo con él y confesole» (*Quijote*, II, 74, p. 1101) ocupa toda la cuarta escena del primer acto, porque el lecho de muerte es el punto de partida de esta obra, en la que el hidalgo, finalmente, no fallece. En otras ocasiones, la ampliación de la trama cervantina se produce no con episodios creados por el dramaturgo sino con sucesos que este añade extraídos de otros lugares de la novela, porque tenga más coherencia para el autor presentarlos de ese modo.

Además, así como una adaptación quijotesca puede reducir la nómina de personajes de la novela, también puede ampliar esta, bien con personajes que sí pertenecen a la novela, pero no aparecen en los episodios que se adaptan, o bien con personajes que no existen en el hipotexto. Dos personajes paradigmáticos, en este sentido, son los coros introducidos en las adaptaciones líricas y los narradores, que ya se han comentado anteriormente.

Por otro lado, así como con frecuencia los diálogos del *Quijote* se simplifican, acomodándolos al molde teatral, en raras ocasiones también pueden ampliarse. En este sentido, un caso curioso es la adaptación de *El curioso impertinente* de Domínguez y Andrés, que añade versos al poema «Es de vidrio la mujer», tras cuyos dos primeros párrafos Lotario declama:

Y si es fácil de saltar
como el cristal, la mujer,

necio, muy necio ha de ser
 quien lo quisiera probar.
 Que nunca podrá tornar
 puros, cristal ni honradez
 después de roto una vez
 y no se podrá quejar
 quien con fuego haya jugado,
 pues es peligro evidente,
 y el curioso que lo intente,
 de fijo saldrá quemado (*El curioso impertinente*, p. 24).

El último recurso de ampliación que se puede señalar también está en relación con los diálogos. Como en una obra dramática la voz del narrador, como norma general, no existe, a veces el dramaturgo se ve en la necesidad de poner en boca de los personajes descripciones o aclaraciones que den noticia más precisa de actos que, de otra forma, quedarían confusos o serían incomprensibles. Este procedimiento se da, fundamentalmente, mediante la adición de palabras del narrador en la novela que pasa a pronunciar un personaje en la obra teatral (cambiando, de esta forma, el discurso indirecto por el directo). Paradójicamente, este recurso funciona fundamentalmente para reducir la extensión de los sucesos del hipotexto, presentándolos de manera sinóptica, y no desarrollada, en escena (algo a lo que nos hemos referido anteriormente).

De igual modo, en *Un desgobernado gobernador*, a pesar de su literalidad, el adaptador en ocasiones se ve en la necesidad de introducir aclaraciones que en el texto original hace el narrador en boca de algún personaje. Por ejemplo, el original:

En esto llegó don Quijote y, sabiendo lo que pasaba y la celeridad con que Sancho se había de partir a su gobierno, con licencia del duque le tomó por la mano y se fue con él a su estancia, con intención de aconsejarle cómo se había de haber en su oficio. Entrados, pues, en su aposento, cerró tras sí la puerta y hizo casi por fuerza que Sancho se sentase junto a él, y con reposada voz le dijo (*Quijote*, II, 42, p. 867).

Cuya adaptación es:

(*Llega D. Quijote.*) D. QUIJOTE: Acaban de enterarme, señor duque, de la celeridad que habéis puesto ponga Sancho en la partida a su gobierno.

EL DUQUE: Así es, en efecto, y que ha de ser mañana dispuse, si a D. Quijote no se le ofrece razón de monta que lo aplace.

D. QUIJOTE: Ninguna, en verdad, y como intento aconsejarle cómo se ha de haber en su oficio, con vuestra licencia voy a retirarme con él a mi estancia.

EL DUQUE: Tenéisla cumplida, mientras voy yo a ordenar lo menester para mañana. (*Váse el Duque. D. Quijote y Sancho pasan a la estancia de al lado, donde sentado el amo, fuerza a Sancho a que también se sienta.*) (*Un desgobernado gobernador*, p. 11).

A pesar de que casi todas las modificaciones realizadas al hipotexto pueden englobarse en estas dos categorías que se han comentado: reducción y ampliación (y que, recordemos, no son excluyentes entre sí), se encuentran excepciones que no admiten esta categorización, cambios que no repercuten en la extensión del texto y que no se explican por el acomodo al nuevo molde teatral sino por algún afán de originalidad del autor dramático. Es el caso de la modificación del argumento, sin mayor repercusión en la trama, que realiza Virgilio Cabello en su adaptación del episodio de los leones:

El león baja lentamente, dando otro rugido. El otro león de la jaula se queda tumbado. El león y Don Quijote se preparan para combatir. El león, «gateando», se va acercando a Don Quijote. Se miran intensamente y el león se «postra» a los pies de Don Quijote, lamiéndolos. Don Quijote, sorprendido, deja su escudo y acaricia al león, el cual empieza a jugar como un gato. Juegan ambos. Después, Don Quijote le ordena que vuelva a la jaula. El león obedece (*Don Quijote y Sancho*, p. 45).

Posiblemente, con este cambio —que, por otra parte, no es relevante para la trama— el autor busque ensalzar todavía más la figura de don Quijote.

Finalmente, otra técnica habitual y que no repercute en la extensión de la adaptación textual sino en la lengua del texto es la modernización o actualización lingüística. Para un lector contemporáneo del *Quijote* parte del vocabulario o expresiones de la novela puede

resultarle desconocida; es por ello por lo que la lectura actual del texto requiere de una edición crítica que permita una comprensión completa de los referentes que se consideren más oscuros. Sin embargo, en el acto de la representación teatral no hay espacio para las notas a pie de página, para la relectura o la búsqueda de términos desconocidos en el diccionario. Como consecuencia, se pueden observar actualizaciones terminológicas en algunas de las obras quijotescas que pretenden allanar la comprensión del texto cervantino. Los casos más reseñables, en este sentido, son los de las obras infantiles, que además de modernizar el texto para un espectador contemporáneo, lo adaptan para uno con características particulares cuyo vocabulario habitual difiere del de un adulto. Esto puede dar bastante juego en escena, como en la curiosa adaptación para público infantil *El Pequeño Quijote*, en la cual los titiriteros intermedian entre la voz en *off* que lee fragmentos del *Quijote* y los espectadores, jugando con la incompreensión del vocabulario de la novela por su parte:

SANCHILLO: ¿Qué leche es una ínsula?

PEQUEÑO QUIJOTE: Pues una ínsula... yo creo... que es... algo más chico que una península.

SANCHILLO: Sí.

PEQUEÑO QUIJOTE: Pero más grande que una insulina.

SANCHILLO: Ah. O sea que es...

PEQUEÑO QUIJOTE: Ni idea. Pero suena bonito (*El Pequeño Quijote*, pp. 16-17).

O el ejemplo de Caballero Gata, que en *Don Quijote y sus locuras con Sancho viven aventuras* emplea expresiones como «requetebién» (p. 18), «mogollón» (p. 19), «como una chota» (p. 24).

La adaptación lingüística, sin embargo, no siempre va encaminada a la modernización del texto cervantino, sino que, a veces, lo que hace es resaltar, de forma que sea más fácil de identificar, ciertos rasgos que ya estaban en la novela, como el acento del vizcaíno o la forma de hablar de Maritornes, la muchacha asturiana.

Por último, vale la pena destacar un caso de adaptación lingüística debida bien a la censura, bien al pudor del adaptador. En *La ínsula Barataria* de Víctor Máñez, la escena quinta del tercer acto reproduce el juicio de Sancho entre el Ganadero y la Dueña. Pero, curiosamente,

en este texto no se hace explícito el acto sexual entre ambos, como en la novela, con términos como «manosearme», «yogar» o «vuestro cuerpo», sino que se habla de «manzanas»: «GANADERO: (...) Volvíame a mi aldea cuando topé en el camino a esta buena dueña; el diablo, que todo lo añaca y todo lo cuece, hizo que me ofreciese una manzana, y comíla» (*La insula Barataria*, p. 28); «SANCHO: (...) Si el mismo aliento y valor que habéis demostrado para defender esta bolsa, la mostrárades (y aún la mitad menos) para defender la manzana, las fuerzas de Hércules no os hicieran fuerza» (*La insula Barataria*, p. 30).

Conclusión

En conclusión, se ha visto cómo una obra basada en el *Quijote* puede ir desde la reproducción casi literal de fragmentos de la novela hasta tomar cualquier referencia a esta como excusa para montar una obra bien alejada del original, en el caso más extremo. En cualquier caso, todas las propuestas de montaje escénico de la obra cervantina son valiosas muestras de la recepción de la novela en el teatro, porque en cada nuevo texto se refleja el contexto social, histórico o literario de su época, además de las huellas de su autor particular, que, por muy literal que sea su adaptación, siempre deja su poso en el nuevo hipertexto (aunque solo sea por la decisión de seleccionar unas escenas y no otras).

No obstante, el respeto por la novela de Miguel de Cervantes y el propio autor, incluso en las obras más alejadas del modelo (las recreaciones), impide los acercamientos irreverentes y, como ya se señaló más arriba, las parodias quijotescas no existen en el teatro español contemporáneo. Tenemos que pensar que Cervantes es el gran escritor de la literatura española y el *Quijote*, su gran creación; al sentimiento de vértigo inicial que provoca enfrentarse a una obra tan reconocida habría que sumar, además, la comprensible necesidad, por parte de los dramaturgos, de amoldarse al mercado teatral. Considerando que un gran porcentaje del dinero destinado a la cultura en España está en manos de administraciones públicas, y teniendo en cuenta además la relevancia de las efemérides en este sentido, no es de extrañar que los creadores apuesten por obras que sigan el canon, de una forma u otra, y que puedan venderse sin mayor problema ni polémica.

Por último, sería sumamente interesante comprobar las diferencias, en relación con esta veneración al texto, en la recepción del *Quijote* en el teatro contemporáneo de otros países, por ejemplo, en Latinoamérica, donde el alejamiento con la obra permite visiones más paródicas e irreverentes, que modifican ampliamente el original y le aportan sentidos más marcados, en muchos casos, políticos. Quizás en España estamos demasiado condicionados por la cercanía al modelo y todavía haya que esperar un tiempo para perderle el miedo al mito.

Bibliografía

- AFÁN MUÑOZ, Tomás, *El Pequeño Quijote*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2012, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-pequeo-quiote/>.
- ÁLAMO, Antonio, *En un lugar de la niebla*, Fundación Coca-Cola / Huerga & Fierro Editores, Madrid, 2011.
- ALONSO PRIETO, Luis, *El curioso impertinente*, Teatro Independiente Alcaláino, Alcalá de Henares, 2004.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín, *La aventura de los galeotes. Adaptación escénica del capítulo XII de la primera parte de Don Quijote de la Mancha*, R. Velasco, Madrid, 1905.
- ÁLVAREZ-NÓVOA, Carlos, *Don Quijote de la Mancha*, Everest, León, 2005.
- BARRIOBERO Y HERRÁN, E., *Don Quijote de la Mancha. Comedia lírica sobre la base de la inmortal obra de Cervantes*, R. Velasco, Madrid, 1905.
- BAYO, Ciro, *Las bodas de Quiteria*, Ediciones 98, Madrid, 2010.
- BOADELLA, Albert, *En un lugar de Manhattan*, ed. Milagros Sánchez Arnosi, Cátedra, Madrid, 2011 (ed. conjunta con *El retablo de las maravillas*).
- CABALLERO GATA, Aurora, *Don Quijote y sus locuras con Sancho viven aventuras*, Mater Ediciones, Sevilla, 2005.
- CABELLO, Virgilio, *Don Quijote y Sancho*, Escuelas Profesionales Sagrado Corazón, Madrid, 1972.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Real Academia Española y Asociación de Academias, Alfabuara, Madrid, 2004.
- CORTACERO Y VELASCO, Miguel, *El ideal y lo real en D. Quijote de la Mancha*, en *Quisicosillas del Quijote*, Imprenta de los Hijos de G. Fuentenebro, Madrid, 1916, pp. 81-155.

- CUSTODIO, Álvaro, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*: ver la entrada de Cardona, Angels, y Monserrat Gilbert en «Obras y estudios».
- DELGADO, Sinesio, *El carro de la muerte*, ed. Santiago López Navia, *Príncipe de Viana*, 236 (2005), pp. 1011-1038.
- DOMÍNGUEZ Y ANDRÉS, Feliciano, *El curioso impertinente*, Imp. Diario de Huelva, Huelva, 1930 (disponible en Open Library: https://openlibrary.org/books/OL25310458M/El_curioso_impertinente).
- Entremés de «Las sentencias del gobernador Sancho Panza» y el sainete nuevo «Las caperuzas de Sancho»*, ed. J. Givanel Mas, Imprenta-Escuela de la Casa provincial de Caridad, Barcelona, 1943.
- FALLA, Manuel de, *El retablo de Maese Pedro*, libreto publicado en línea por el Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia, http://www.lesarts.com/docs/repositorio/es_ES/pdf/2013-2014/concierto_omer_29_nov/el_retablo_de_maese_pedro_-_libreto.pdf.
- M. M. y G., «*Un desgobernado gobernador...*» *Pasajes tomados de la 2.^a Parte del «Quijote», y concertados escénicamente en dos actos y cuatro cuadros*, Sol & Benet, Lérida, 1905.
- MÁÑEZ, Víctor, *La ínsula Barataria. Comedia lírica en un acto y cuatro cuadros y en prosa*, Talleres de Imprimir Sucs. de Emilio Pascual, Valencia, 1915 [con una portada, que parece añadida, donde constan otros datos de publicación: Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1915].
- PABLO, Eladio de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Everest, León, 2005.
- SERRANO EUGENIO, Diego, y José María González-Estéfani y Robles, *Don Quijote de la Mancha*, edición policopiada de los autores, Madrid, 1971.

A vueltas con el *Quijote* en el escenario galo (2010-2018)

Emmanuel Marigno
Université de Lyon / Saint Étienne

Principio

A continuación de un precedente artículo sobre las recreaciones quijotescas galas hasta el 2010, quisiera aquí registrar una serie de datos acerca de reescrituras francesas de *Don Quijote de la Mancha* en el escenario ultrapirenaico, y despejar unas posibles pistas de estudio.

Superan la cifra de 40 obras los títulos que he podido localizar en lo que se refiere a esta última década, lo cual viene a sumarse a las 60 del periodo 2000-2010 ya señaladas en los *Anales cervantinos* (Marigno 2012).

A pesar de un leve declive del número de producciones y del lógico entusiasmo que suscitó el cuatrocientos aniversario del 2015, conviene destacar el regular y significativo lugar que sigue ocupando la novela cervantina en el ámbito teatral francés; este dato nos lleva a reflexionar acerca de las características estéticas de estas obras en un primer tiempo, para luego analizar el *Quijote* como manantial imaginario para estos dramaturgos galos, acabando con una reflexión relativa a la recepción antropológica en relación con el receptor francófono.

1. *Hacia un corpus teatral*

Los datos de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) no abarcan de manera exhaustiva, como ya lo había señalado en el 2012, el conjunto de estas creaciones teatrales con un total de

solo 21 archivos prácticamente todos anteriores al siglo XXI.¹ Por su parte, los archivos del Festival de Avignón tampoco mencionan obras quijotesas ubicadas en nuestro periodo cronológico,² y la plataforma de documentación ARTCENA del Centre National du Théâtre (CNT) resulta parca en cuanto a datos de este tipo.³ Todo esto significa que una base de datos sobre reescrituras quijotesas galas postmodernas implica un rastreo manual y sistemático por la web, incluyendo el hecho de que algunos títulos pueden haber desaparecido o pasar desapercibidos —vínculo no prioritario, etc.—.

El resultado de la presente investigación registra un total de 40 reescrituras repartidas en

- 4 creaciones en lo que va del 2018:
 - *Dans la peau de don Quichotte*, cine-teatro, adaptación de Métilde Weyergans y Samuel Hercule, Nouveau théâtre de Montreuil, París, 01-02/2018;
 - *Don Quichotte*, Théâtre du Port Nord, Chalons-sur-Saône, 2018;
 - *Don Quichotte. Farce épique*, escenografía de Jean-Laurent Silvi, Théâtre Le Lucernaire, París, 2018;
 - *Impossible don Quichotte*, texto de Yan Marchand, escenografía de Patrick Le Bihan, Brest, «l'Entonnoir théâtre», 2018.
- 9 producciones en lo que se refiere al 2017:
 - *Don Quichotte de la Manche*, Avignon, Théâtre Kronope, 2017;
 - *Don Quichotte de la Manche*, de Étienne Simon, escenografía de Guy Simon, «Théâtre des Ateliers», Aix en Provence, 2017;
 - *Don Quichotte*, compañía «Théâtre de la Mezzanine», Lieu-saint, 2017;
 - *Don Quichotte, mémoires d'un âne et d'un cheval*, compañía «Ça par'Lot», Souillac, 2017;
 - *Don Quichotte*, Quesnois / Hauts-de-France, compañía «Théâtre du Bimberlot», 2017;

¹ http://biblio.sacd.fr/exl-php/cadcgp.php?CMD=CHERCHE&VUE=-sacd_unimarc_portail_recherche_experte&MODELE=vues/sacd_unimarc_portail_recherche_experte/home.html&query=1.

² <http://www.festival-avignon.com/fr/archives>.

³ <http://cnt.jlbinfo.info/jlbweb/jlbWeb?html=Log&page=Home>.

- *Don Quichotte*, texto de Michèle Martha, Denis Saint Pastous, Danielle Marseillan, Michel Coulardeau, escenografía de Gérard Temple y Colette Gay, coreografía de Laurence Lassus, «Atelier-Théâtre du CLAN» en Nogaro, 2017;
- *Don Quichotte*, texto de Sylvain Levey, escenografía de Grégory Benoit, compañía «Les Yeux Grand Ouverts», Théâtre Astrée de Venissieux, 2017;
- *Les véritables aventures de Don Quichotte de la Mancha, d'après d'authentiques témoignages et stupéfiantes découvertes*, Philippe Soldevila, Théâtre Sortie de Secours (Québec) y Théâtre Pupulus Mordicus (Québec), 2017; y
- *Sancho et l'ingénieux homme de paille*, Joël Contival, Salle François-Delga, 2017.
- 10 reescrituras durante el año 2016:
 - *Don Quichotte*, adaptación y escenografía de Anne-Laure Liégeois, co-producción «L'Agora», Scène nationale d'Évry / «Le Théâtre 71», Scène nationale de Malakoff / «Les 3T», Théâtres de Châtellerauld y «Le Grand T», Théâtre Nationale du Havre, 2016;
 - *Don Quichotte, chronique d'un naufrage annoncé*, escenografía de Jérémie Le Louët / compañía «Dramaticules», Théâtre de la Renaissance, Lyon, 10/2016;
 - *Don Quichotte*, compañía «Bacchus», Avignon OFF, Théâtre Pandora, 2016;
 - *Don Quichotte*, escenografía de Jean Pétrement, Teatro Pandora, Festival Off de Avignon, 2016;
 - *Don Quichotte, sur les routes de la Manche*, escenografía de Mathias Piquet-Gauthier y Christophe Pujol, Bonnegarde, Théâtre du Vide-Poches, 2016;
 - *Don Quichotte... Ou presque*, texto y escenografía de Francisca Rosell, Théâtre La Boussole, 2016;
 - *Don Quixotte*, adaptación y escenografía de Bastien Ossart, París, Théâtre de l'Épée de Bois, 2016;
 - *Je suis don Quichotte de la Mancha*, texto de José Ramón Fernández, París, Théâtre de l'Opprimé, 2016;
 - *Looking for Quichotte*, escenografía de Vladimir Steyaert, Compañía Vladimir Steyaert, Espace Albert Camus, Chambon-Feugerolles, 2016; y

- *Quichotte*, texto de Jean-Luc Lagarce, puesta en escena de Eva Vallejo y Bruno Soulier, compañía «L'Interlude T/O», 2016.
- 3 en el 2015:
 - *Don Quichotte*, Delphine Sire, Compañía «Itinéraire Bis» y «L'Illustre théâtre», Pezenas, 2015;
 - *Don QuiXotte, l'invincible*, Collectif «La Machine», Théâtre Anthéa d'Antibes, 2015; y
 - *Les folles aventures de don Quichotte de la Mancha*, Vernon, Le théâtre du Lion, 2015.
- 3 para el 2014:
 - *Don Quichotte et ...*, escenografía de Françoise Le Meur, Théâtre du Diamant Noir, Poitiers, 2014;
 - *Don Quichotte*, texto de Yann Palheire, escenografía de Willy Michardière y Yann Palheire, Saint Valery sur Somme, «La Troupe Solilès», 2014; y
 - *L'Homme qui tua Don Quichotte*, texto y escenografía de Sarkis Tcheumlekdjian, 2014.
- 6 en el 2013:
 - *Don Quichotte du Trocadéro*, José Montalvo, París, Théâtre National de Chaillot, 2013;
 - *Don Quichotte ou le vertige de Sancho*, reescritura y escenografía de Régis Hébert director del Teatro l'«Échangeur» de Bagnolet/París, 2013;
 - *Don Quichotte*, Matthieu Penchinat, Compañía BAO, Théâtre La Vista, Montpellier, 2013;
 - *Don Quichotte*, texto de Jean-Pierre Ronfard, Trois Rivières/Quebec, Théâtre des Nouveaux Compagnons, 2013;
 - *Don Quichotte*, texto de Laurent Rogero, «Groupe Anomorphose», Scène de Bayonne-Sud Aquitain, 2013; y
 - *Sancho et son maître*, adaptación de Jean-Bernard Rousseau, 2013.
- 5 en el 2012:
 - *Don Quichotte et deux tueurs en balade*, compañía «L'interlude» Théâtre/Oratorio, escenografía de Eva Vallejo y Bruno Soulier, Avignon, 2012;
 - *Don Quichotte*, Chantal Morel, Théâtre Prémol de la Ville-neuve, 2012;

- *Don Quichotte*, compañía «Taïko», escenografía de Bruno Tiaïba, 2012;
- *Don Quichotte*, Denis Chabroullet, Treize Arches Didon y Enée, 2012; y
- *Le Blues de La Mancha*, «Le Cirque Hirsute», 2012.

2. Aproximaciones críticas y teóricas

En lo que se refiere a títulos, 20 reescrituras se conforman con retomar *Quichotte*, *Don Quichotte* o *Don Quichotte de la Mancha* a secas, lo que suele corresponder con una simple adaptación del texto novelístico a los requisitos del teatro, difiriendo dichas obras en estrategias de escenificación.

Los 20 títulos del resto del corpus denotan una voluntad de hacer hincapié en determinados aspectos de la novela cervantina, desde una focalización interna destinada a definir el complejo personaje de don Quijote hasta una voluntad de partir del *Quijote* para plantear una visión de la sociedad actual, y esto, desde distintas perspectivas. En la primera categoría con perspectiva textual, estarían obras como *Dans la peau de don Quichotte* (2018), *Je suis don Quichotte de la Mancha* (2016) o *Le blues de La Mancha* (2012), por ejemplo; más llamativos desde un enfoque contextual y por abarcar un discurso sobre problemáticas de sociedad estarían creaciones como *Looking for Quichotte* (2016) de Vladimir Steyaert, *Don Quichotte du Trocadéro* (2013) de José Montalvo y *Don Quichotte et deux tueurs en ballade* (2012) de Eva Vallejo y Bruno Soulier, por ejemplo, tres obras en las que quisiera ahondar aquí por la fuerza del mensaje ontológico y de sociedad que le brindan estas obras al receptor.

Looking for Quichotte es una obra con planteamiento filosófico y político acerca de la (in)capacidad del hombre postmoderno de formular nuevas utopías ante la omnipotencia de los molinos de viento contemporáneos, como son el capitalismo, la publicidad, la sociedad de consumo, las nuevas tecnologías, etc., todos nocivos por lo general en el momento de construir una identidad individual y/o colectiva, un esquema socioeconómico sostenible, un modo de convivencia en que tenga lugar lo poético. Don Quijote, de raza negra en la obra, viene interpretado por el actor togolés Roger Atikpo, quien declama en el escenario que «les hommes ont besoin de rêves, Sancho. (...) C'est

par le rêve que nous pouvons exister». ⁴ Mediante el protagonista, el director pretende brindarle al espectador un modelo de vida digna del ser humano, un espacio existencial poético radicalmente opuesto a la realidad del siglo XXI tal y como la percibe el autor. Declara don Quijote a modo de ejemplo:

J'habite en amitié, quand le temps le permet... J'habite dans le pays fidèle de la parole donnée. J'habite dans les serments des anciens templiers... J'habite dans le pays de l'œuvre. Au pays des symboles. J'habite au lieu futur où je déménage. Dans les pays des rois qui se sont perdus en mer : Ithaque, Lisbonne, ou quelque part ailleurs, sur une île sans doute... avec ou sans gardien... Dans un jardin mythique, debout sur un mirador qui offre une vue sur le Tage, assis dans un jardin, dans un coin d'Arcadie, sur une des sept collines... J'habite entre les ruelles, dans les fissures des toits, dans les courbures des femmes, dans les ballades à pied. J'habite dans le son d'une guitare ou dans le nuage d'une foule... J'habite entre les gens et leurs odeurs de grillades. J'habite ici, dans ce trajet – entre le tissu du monde et de l'existence. ⁵

Este mensaje poético y utópico tiene como base una investigación sociocultural previa a la obra. En efecto, el autor Charles-Eric Petit y el director Vladimir Steyaert filmaron un panel de personas de distintas edades y horizontes culturales y socioprofesionales que debían explicar lo que representa para cada cual el personaje de don Quijote; en esta base se arraiga la creación de *Looking for Quichotte*, con secuencias de dichas filmaciones que plagan el conjunto de la obra. Cabe, pues, subrayar la estrategia con la que Steyaert implica al cuerpo social en la representación del cuerpo quijotesco, cobrando todos la función de coautor y coactor.

Don Quichotte et deux tueurs en ballade presenta a dos criminales racistas, uno joven y el otro mayor, ambos culpables de veintinueve asesinatos; como en una *road movie*, recorren la Mancha en coche y el espectador presencia conversaciones sobre literatura, historia y demás

⁴ <http://les2bureaux.fr/wp-content/uploads/2017/12/lookingforquichotte-dossier-spectacle.pdf>, p. 8 (consultado el 03/09/2018).

⁵ <http://les2bureaux.fr/wp-content/uploads/2017/12/lookingforquichotte-dossier-spectacle.pdf>, p. 8 (consultado el 03/09/2018).

problemas existenciales, lo cual trastorna al receptor, que experimenta a la vez asco por las atrocidades racistas y una forma de comprensión ante los planteamientos culturales y personales de estos personajes. Entendemos la voluntad, por parte del director, de involucrar al espectador en la fábula (Eco 1985) alentando una reflexión de corte filosófico-moral que arranque en una problemática totalmente inhabitual y que conduzca a interrogantes introspectivos a la vez que ontológicos de parte del espectador (Dufays 1994).

Don Quichotte du Trocadéro lleva a cabo una estrategia e intención muy distintas. En lo que se refiere a mensaje de sociedad, conviene recalcar el origen de su Quijote, oriundo del popular barrio del Trocadéro. El escenario de Montalvo está poblado de actores y personajes multicolores, agregando todas culturas propias que apuntan hacia un mensaje común de convivencia sociocultural. El lenguaje dramático, con fuerte componente coreográfico, lo animan flujos que proceden de territorios culturales variopintos (baile clásico, étnico, flamenco, hip hop, etc.), y que se contaminan borrando fronteras y creando una compartida expresión híbrida que le pinta al espectador un don Quijote transcultural, universal y concretamente arraigado en la vida cotidiana.⁶ Montalvo nos brinda un espacio que es el del metro parisino, con proyección de imágenes previamente tomadas de la vida diaria de cada cual, una ilustración de la llamada «referenciación», en términos de Dufays (1994).⁷

Estos tres ejemplos de recreaciones, por cierto, no son tan representativos del corpus de reescrituras quijotescas galas, teniendo la gran mayoría de estas obras la voluntad de aprovechar la vertiente cómica de la novela, lo cual parece demostrar que, globalmente, el horizonte galo de expectativas sigue habitado por la representación de un personaje quijotesco cómico, antes que trágico.

Sin embargo, el débil número de obras comprometidas desde la perspectiva ontológica y/o antropológica nos lleva a otorgarles una especial atención debido al interrogante que dirigen tanto al individuo como a la colectividad. Este tipo de reescritura, que establece un doble flujo entre

⁶ Me refiero principalmente a Deleuze (1969 y 1988), Deleuze y Guatari (1991) y Derrida (1967).

⁷ Consultar también Pavel (2013) sobre el «espectador malo».

autor y público, se enmarca en lo que Paul Ricoeur define como «ce trajet à double sens [qui] fait converger les champs spécialisés que sont les sociologies du corps et du théâtre dans une perspective anthropologique ou le “corps social” a valeur de “métaphore vive”» (Ricoeur 1975).

Es precisamente esta dimensión antropológica y poética del escenario quijotesco francés la que me parece cobrar un interés singular, como aportación específica a la reflexión poética y política acerca de estos experimentos teatrales y quijotescos. El lenguaje corpóreo —el del actor, el público y el social— funciona como una metáfora móvil que explora nuevas realidades potenciales, recordando la fórmula de Ricoeur según quien «il se peut que la référence au réel quotidien doive être abolie pour que soit libérée une autre sorte de référence à d’autres dimensions de la réalité» (Ricoeur 1975: 187).

Gracias a estas «metáforas vivas» que le brindan al espectador experiencias concretas de utopía poética, el ámbito teatral se vuelve un *teatrum mundi* experimental, en que los tres cuerpos —de nuevo, actor, personaje y sociedad— se liberan de lo que Jean-Michel Berthelot llama «la ritualisation du corps, c’est-à-dire l’ensemble des pratiques de marquage qui produisent l’apparence corporelle comme signe» (Berthelot 1983: 119), para descubrir en carne y hueso y en el marco de la ficción, las sensaciones y sueños que el hombre postmoderno puede alcanzar como manera de superar tensiones individuales y colectivas. Entendemos que el personaje que mejor representa estos experimentos plásticos y heurísticos sea un soñador, un personaje quijotesco por esencia, es decir, con capacidad para desconectarse del mundo real y apuntar hacia un metamundo, o sea, una utopía activa.

Final

En estos casos de adaptaciones de la novela cervantina al teatro, con hermenéutica utópica, resultaría pertinente reflexionar acerca de la propia figura de don Quijote, por encarnar personalmente estos contenidos heurísticos. Queda pues vigente esta pregunta que había intuido Claude Labère (1999: 252), según quien

en este final del siglo xx, los dramaturgos identifican a don Quijote con un defensor de los valores morales y políticos que, a través de su

compromiso personal, podrían permitir el nacimiento de un mundo mejor. Bajo formas renovadas, la Edad de Oro sigue siendo una aspiración, una utopía profundamente anclada en el inconsciente colectivo contemporáneo.

Sigue suscitando esta cuestión contiendas que dejan abierta en concreto la reflexión sobre el estatuto de este personaje: ¿funciona don Quijote como mito?, ¿como figura literaria universal?, ¿como prototipo ficcional?, etc. La respuesta resulta fundamental en el momento de llevar a cabo planteamientos en particular de tipo antropológico y sociocultural en lo que se refiere a herramienta teórica. Zanjaba Jean Canavaggio a favor del mito, titulado su libro *Don Quichote: du livre au mythe. Quatre siècles d'errance* (Canavaggio 2005), al contrario de José Manuel Losada Goya que excluye tal planteamiento en su contribución del 2017 «El «mito de don Quijote: ¿con o sin comillas? En busca de criterios pertinentes del mito», en que evoca «posturas mitomaníacas» (Goya 2017: 19). Parece descartar esta problemática Javier del Prado Biezma en el 2015 tratando de «Mitos y crisis del mito: un problema de conceptos y terminologías», quien defiende «la posibilidad del nacimiento de mitos nuevos que respondan a la categoría de mito y no sean simples y magníficos arquetipos» (Prado Biezma 2015: 83).

Dicho de otra forma, tenemos que plantear el caso de una sociedad postmoderna creadora, o no, de protomitos como vectores de utopías y respuesta a las angustias del hombre contemporáneo ante los trastornos «identitarios».

Por último, sería también interesante añadirles a estos ámbitos de reflexión representaciones visuales muy concretas que vamos teniendo del Quijote desde los años 1970 hasta hoy día. Disponemos de materiales y reflexiones en el tema como por ejemplo la recopilación de datos de Lucía Megías (2005), pero estos datos existen desde ámbitos y problemáticas muy distintas —estéticas las más veces—. Una reflexión transdisciplinar que permita abarcar las distintas vertientes de una misma cara, o sea, el personaje de don Quijote como espejo de una angustia postmoderna, presupone que se vertebren en un mismo marco epistemológico las representaciones escenográficas, junto con las iconográficas, cinematográficas, etc.

Un proyecto por realizar...

Bibliografía

- BERTHELOT, Jean-Michel, «Corps et société (problèmes méthodologiques posés par une approche sociologique du corps)», *Cahiers internationaux de sociologie*, LXXIV (1983), pp. 119-131.
- CANAVAGGIO, Jean, *Don Quichotte: du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*, Fayard, Paris, 2005.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris, 1969.
- *Le Plí*, Minuit, Paris, 1988.
- y Felix Guattari, *Qu'est-ce-que la philosophie?*, Éditions de Minuit, Paris, 1991.
- DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, Editions de Minuit, Paris, 1967.
- DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Mardaga, Liège, 1994.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1985 [1979].
- LABÈRE, Claude, «El personaje de la Duquesa en el teatro francés contemporáneo», *Anales cervantinos*, 35 (1999), pp. 247-252.
- LOSADA GOYA, José Manuel, «El “mito” de don Quijote: ¿con o sin comillas? En busca de criterios pertinentes del mito», en *Cervantès quatre siècles après. Nouveaux objets, nouvelles approches*, ed. E. Marigno, C. Mata Induráin, M.-H. Maux, Orbis Tertius, Dijon, 2017, pp. 11-32.
- MARIGNO, Emmanuel, «Las recreaciones teatrales de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra en Francia (siglos XVII-XXI): estado de la cuestión y nuevos datos», *Anales cervantinos*, XLIV (2012), pp. 97-120.
- PAVEL, Laura, «Don Quichotte dans le public. Le spectateur en quête d'une nouvelle identité», *Alternatives théâtrales. «Le mauvais spectateur»*, 116 (2013), pp. 9-12.
- PRADO BIEZMA, Javier del, «Mitos y crisis de mitos: un problema de conceptos y de terminología», en *Myths in crisis*, ed. J.-M. Losada y A. Lipscomb, Scholars Publishing, Cambridge, 2015, pp. 71-89.
- RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975.

REESCRITURAS DEL *QUIJOTE*
EN DIFERENTES IDIOMAS



Andreas Gryphius y el primer *Cardenio* alemán

Lioba Simon Schuhmacher
Universidad de Oviedo

El proyecto «Recepción e interpretación del *Quijote* (1605-1830). Traducciones, opiniones, recreaciones»,¹ me ha brindado la posibilidad de ahondar en la historia del *Cardenio* del *Quijote*², y acercarme a su tocayo teutón en una particular versión teatral del más preclaro representante del barroco alemán, Andreas Gryphius (1616-1664), titulada *Cardenio y Celinde o los amantes desafortunados* (1648). El resultado ha sido el estudio de esta obra y su rigurosa traducción al español (Simon Schuhmacher 2017), para aprecio de los hispanohablantes, tanto especialistas como curiosos.

La historia de los infortunios del joven *Cardenio*, cuyos orígenes probablemente se remontan a la Italia renacentista, ha sido fuente de inspiración para autores españoles (destacan Montalbán y Cervantes), franceses, ingleses y alemanes. Cada uno ha interpretado el tema a su manera, enriqueciéndolo con las costumbres de su cultura, adaptándolo a las circunstancias y hasta a los imperativos morales y religiosos de su época. En ello han tenido en cuenta los gustos de su público, un público lector o espectador, pues *Cardenio* se ha movido entre la novela y el teatro. Sin llegar a la popularidad de Fausto o don Juan, sí forma parte del patrimonio cultural europeo.

¹ Ministerio de Economía y Competitividad (Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia), Referencia: FFI2014-56414-P, dirigido por el profesor Emilio Martínez Mata de la Universidad de Oviedo.

² Capítulos I, 23 - I, 37.

La vida de Andreas Gryphius (1616-1664) estuvo marcada por la devastación de la guerra de los Treinta Años (1618-1648). En ella, Gryphius perdió a sus padres y su ciudad natal fue destruida. Huyó a Polonia y a los Países Bajos en busca de estabilidad para estudiar y escribir.³ Su obra lírica y teatral reflejan el sufrimiento y la decadencia moral de la sociedad, la soledad, la vanidad y el carácter efímero del ser humano.

Gryphius nació en Glogau, en la región de Silesia,⁴ el 2 de octubre de 1616.⁵ Casualmente es el mismo año en el que murió Cervantes. Su apellido era Greif, aunque lo latinizó, según la moda de la época. Era el hijo menor de Paul Greif, arcediano de la iglesia luterana,⁶ que falleció en 1621. La madre, Anna, sucumbió a la tisis en 1628. Ella había contraído nuevas nupcias con Michael Eder, profesor de la escuela municipal reformada, que se ocuparía del joven huérfano. Cuando el delegado del emperador inició la forzosa vuelta al catolicismo de la ciudad de Glogau hacia 1629, cientos de protestantes, entre ellos el padrastro de Andreas, fueron desterrados. Al ser menor de 15 años, Andreas tuvo que permanecer en la ciudad. En 1632 Andreas pudo reanudar su formación escolar. Entonces se desplazó con su padrastro a la ciudad polaca de Fraustadt.⁷

Las actuaciones teatrales, *declamaciones* y *disputatio* formaban parte de la enseñanza secundaria de la época.⁸ Aún así, con su ópera prima en latín, *Herodes*, el joven Gryphius sobrepasó el ámbito escolar. Entre 1634 y 1636 estudió en el prestigioso *Akademisches Gymnasium* de Danzig,⁹ ciudad portuaria con aires cosmopolitas, donde las contiendas religiosas se resolvían de forma dialéctica. Motivado por su profesor de matemáticas Peter Crüger, el joven Gryphius se acercó al mundo empírico de Galileo, Kepler y Copérnico, así como a la poética de vanguardia. El estudiante de bachillerato escribió una segunda parte de su épico *Herodes*, que dedicó a los ediles de la ciudad. Su *Parnassus*

³ Su soneto «Llanto por la patria» refleja los horrores de la guerra («Thränen des Vaterlandes», 1636).

⁴ O Großglogau, en español, Glogovia, entonces parte de Alemania. Hoy es Głogów, en el sudoeste de Polonia.

⁵ O el 11 de octubre, según se emplee el calendario juliano o gregoriano.

⁶ O archidiácono, principal diácono de la catedral.

⁷ Fraustadt, hoy, Wschowa. Durante la contienda religiosa Polonia era más tolerante.

⁸ Ejercicios retóricos.

⁹ Hoy, Gdansk, en Polonia.

Renovatus fue dirigido a Georg Schönborner, más adelante su mecenas. También compuso los *Sonetos de Lissa*,¹⁰ publicados en 1637.

Concluido el bachillerato, Gryphius se mudó cerca de la villa de Freystadt en Silesia,¹¹ donde su hermano Paul era clérigo luterano. Allí fue tutor en el hogar de Schönborner, jurista que había estado al servicio del emperador, combinando su labor con el estudio y las lecturas en la bien surtida biblioteca. En 1638, tras la muerte de su mecenas, Gryphius acompañó a dos de sus hijos a la calvinista Holanda, donde estudiaron en la Universidad de Leyden, entonces entre las más modernas de Europa. Durante esos seis años, Gryphius coincidió con científicos y sabios, entre ellos Descartes. Estuvo matriculado como *studiosus philosophiae*, sin que conste que haya concluido con una *disputatio* o examen público. Sin embargo, consolidó su fama como poeta lírico, al publicar cinco tomos de sonetos, odas, y epigramas en lengua alemana.

En junio de 1644 Gryphius emprendió, con un grupo de jóvenes aristócratas de Pomerania, un viaje formativo por Francia e Italia, con dilatadas estancias en París, Angers, Estrasburgo, Roma y Florencia, una experiencia precursora del popular *Grand Tour*. En julio de 1647 finalizó su tragedia *Catharina von Georgien*, en Stettin.¹² En noviembre regresó a Fraustadt, con su ya moribundo padrastró Michael Eder.

En 1648 se selló la Paz de Westfalia, que puso fin a la guerra de religión que había devastado el continente, aunque en Inglaterra todavía azotaba la guerra civil. Cuando 1649 culminó en la decapitación del rey Carlos I, Gryphius se propuso escribir la tragedia *Carolus Stuardus*.

Los siguientes años fueron muy productivos para Gryphius. Rehusó diversas ofertas para enseñar en universidades europeas, entre ellas Frankfurt/Oder, Heidelberg y Uppsala. En esa fase compuso las tragedias *Cardenio und Celinde* (1648) y *Carolus Stuardus* (1649),¹³ así como las comedias *Peter Squentz* y *Horribilicribrifax*.¹⁴

¹⁰ Lissa, hoy, Leszno, en Polonia.

¹¹ Hoy, Koźuchów, en Polonia. En 1637 la población fue devastada por un incendio, descrito por Gryphius en su obra *Fewrige Freystadt*.

¹² Stettin, hoy, Szczecin, en Polonia, a orillas del mar báltico.

¹³ En 1663, tras conocerse nuevos detalles sobre el destino del monarca británico, Gryphius compuso y editó una versión revisada de esta tragedia.

¹⁴ En 1650 algunas aparecieron en Frankfurt como sus *Obras completas*, sin su consentimiento. En 1657 se publicaron en una edición autorizada por el propio autor.

En enero de 1649 Andreas Gryphius contrajo matrimonio con Rosina Deutschländer, hija de un respetado comerciante local. Con ella tuvo siete hijos.¹⁵ En 1650 fue nombrado síndico del ducado de Glogau para defender los intereses locales contra las aspiraciones centralistas y contrarreformistas de los Habsburgo. Aún tras la Paz de Westfalia, el emperador Fernando III y su sucesor Leopoldo I ejercieron presión en sus antiguos dominios. Entre 1657 y 1659 Gryphius trabajó en su última tragedia, *Papinianus*, convirtiendo al jurisconsulto romano en mártir del derecho, quizás en alusión a su propia y compleja función de mediador.

En 1662 el duque de Sajonia-Weimar acogió a Gryphius en la *Societas Fructifera*, la primera Academia de la Lengua alemana,¹⁶ donde recibió el sobrenombre de «el Inmortal». El 16 de julio de 1664, con 47 años, Andreas Gryphius sucumbió a un fulminante derrame cerebral acaecido durante una reunión de los hacendados.

Con ocasión del 200 aniversario de su muerte, en 1864, en su ciudad natal Glogau fue erigida una estatua en su honor. Por otra parte, desde 1959 existe un premio literario Andreas Gryphius, otorgado a escritores y traductores cuya obra refleje la cultura e historia alemana en la Europa Central, Oriental y Suroriental, y que contribuya al entendimiento entre los alemanes y sus vecinos del Este.

La tragedia de Andreas Gryphius *Cardenio und Celinde* apareció en 1648. La historia de las cuitas amorosas del joven Cardenio fue y sería inspiración para diversos autores europeos. El modelo principal para Gryphius resulta ser, sin duda, el relato «La fuerza del desengaño», de Juan Pérez de Montalbán (1602-1638), discípulo de Lope de Vega,¹⁷ sin que se puedan descartar otras influencias indirectas, entre ellas la de Cervantes. Dicho relato es parte de la colección de novelas ejemplares *Sucesos y prodigios de amor* (1624).

Sin ser explícito, se percibe el apego al modelo español, aunque Gryphius interpreta el tema libremente a su manera. Una de las alte-

¹⁵ El mayor de los cuatro hijos varones, Christian Gryphius, editaría las obras completas de su padre en 1698.

¹⁶ El fin de dicha sociedad (*Fruchtbringende Gesellschaft*), también *Palmenorden* (*Orden de las palmeras*), que existió entre 1617 y 1680 con 890 socios, era fomentar el buen uso de la lengua y el trato social.

¹⁷ Muy probablemente a través de la versión en italiano de Biasio Cialdini, como se verá más adelante.

raciones afecta al género literario, pues mientras los españoles emplean la prosa en forma de breve *novela* (Montalbán en *Sucesos...*) o relato intercalado (Cervantes en el *Quijote*), Gryphius presenta la historia como tragedia con tintes clasicistas y fines edificantes. Las demás versiones en el contexto europeo también optan por el género teatral.¹⁸

El motivo de la *vanitas* (*Eitelkeit*, en alemán) es característico del Barroco, y omnipresente en Gryphius. Asimismo es de señalar su predilección por los motivos del *memento mori* y el paso del tiempo (*tempus fugit, carpe diem*), situados en un ambiente sepulcral,¹⁹ especialmente en su tragedia *Cardenio y Celinde*. Esta ambientación también asoma en la tragicomedia *Les Folies de Cardenio* de Pichou, que apareció en 1630, sobremanera en los monólogos «trágicos» del protagonista, enfermo de la locura del amor. Gryphius tiende a lo sobrenatural, macabro, recreando escenas nocturnas, lúgubres o con iluminación precaria, en callejas, cementerios, criptas o páramos, con la aparición de espectros y hasta muertos que hablan.

Cardenio y Celinde (1648) consiste en cinco actos. En el primero, en la ciudad de Bononien (sic),²⁰ el joven noble Cardenio y la bella Olympia, enamorados, se topan con que el padre rehúsa concederle la mano de su hija al impetuoso pretendiente. Mientras celebran a escondidas castos encuentros, la joven asomando a la ventana enrejada y Cardenio desde la calle, son descubiertos por el hermano de Olympia, Vireno. Este reta al cortejador a batirse. Cardenio se niega y es tildado de cobarde y forzado a alejarse de los entornos de la casa de su amada.

Otros sienten atracción por Olympia, así Lysander, joven rico pero sin linaje. Sobornando a la criada, se introduce en la alcoba de Olympia, y cuando esta se percata de la presencia de un extraño, grita. El intruso huye, la casa se congrega, Olympia (que no había podido identificar al sospechoso) inculpa a Cardenio, que es visto en una calle aleña. Con el honor mancillado de su hija, y como mal menor, el padre

¹⁸ Véase, por ejemplo, Ricci (1947) y De Lazzari (2016).

¹⁹ Existe una tradición de literatura sepulcral alemana y europea, que culminaría en el Romanticismo, de la que Gryphius era un destacado precursor.

²⁰ Se trata, sin duda, de Bologna (Bolonia), pues según la sinopsis, «Der Schaw-Platz ist Bononien die Mutter der Wissenschaften und freyen Künste», «el escenario es Bolonia [Bononien], madre de las ciencias y artes liberales». En la traducción de la obra se ha optado directamente por «Bolonia».

ofrece su mano a Cardenio. Este, herido en su orgullo, la rechaza, pues asume que estaba encontrándose con otro. En medio de la confusión reaparece Lysander y logra que el padre le prometa a Olympia en matrimonio.²¹ Cardenio se lamenta e intenta reconquistar a Olympia. Ella se aviene, y en sus encuentros secretos maldicen a Lysander.

En eso Cardenio recibe una misiva de su padre enfermo que lo reclama desde la ciudad de Toletó (sic).²² Emprende el viaje, cumple con su promesa de escribir a Olympia cada semana, pero las cartas se atascan en el correo. Tampoco recibe respuestas de Olympia. Tras poner en orden los asuntos en la casa paterna, regresa a la ciudad de Bononien, para enterarse de que está fijado el día de la boda entre Olympia y Lysander.²³

Cardenio irrumpe disfrazado de negro, con nueve compañeros, en el banquete nupcial para escenificar una danza entre macabra y obscena, alusiva a la traición de Olympia. Lysander no lo reconoce (o pretende no hacerlo). Aquí aparece por primera vez en escena Celinde, quien percibe una chispa de complicidad en el gesto de Olympia, y se cela.

Celinde, manceba de Marcel, un joven consagrado a una orden de caballería (lo cual le impide casarse), seduce a Cardenio. En un encuentro nocturno son sorprendidos por Marcel, quien atiza una guantada a Celinde. Cardenio reacciona asestándole una puñalada a Marcel. Moribundo, Marcel implora a Cardenio que lo lleve a su casa para no morir deshonorado en la casa de esta mujer. Cardenio consiente, y poco después Marcel sucumbe a su herida, perdonando al homicida. Lleno de rabia, y por despecho hacia Olympia, Cardenio decide alejarse de la ciudad, pero antes se propone matar a Lysander.

²¹ Es dudoso si se celebran los esponsales en ese instante, o si solo se trata del compromiso. Me inclino por lo segundo, porque de lo contrario los sucesivos encuentros, aunque fueran con unas rejas entre los amantes, estarían en contra del código de honor de la época. Además, hay esperanza de poder revertir el compromiso de Olympia con Lysander.

²² «Toletó», en el original. Es imposible que se trate de la ciudad de Toledo en España, también por la distancia geográfica. Gryphius combina lugares conocidos y otros (semi)inventados, entre Italia y España, construyendo su propio territorio.

²³ Si ha habido alguna duda con respecto al enlace anterior, aquí ya se trata claramente de la celebración formal de la boda, o acaso de una segunda celebración, esta vez pública e irreversible.

El primer acto cierra con un recital del Coro,²⁴ a modo de interludio lírico. Evocando imágenes terroríficas advierte de la lucha entre el poder divino y el de las tinieblas, los valores eternos y los pecados en forma de personajes alegóricos, el alma y el cuerpo, el amor espiritual y la lujuria.

El segundo acto abre con un monólogo dramático, en el que Celinde se lamenta del abandono de Cardenio y de haber perdido también a Marcel, que la quería y mantenía. Es visitada por su amiga Sylvia y la maga o bruja Tyche. Esta propone un filtro para recuperar a Cardenio. Consiste en magia negra, obteniendo el corazón del cadáver de Marcel para preparar la pócima. Con detalles escabrosos, la bruja justifica dichas prácticas como necesarias, además de habituales en la historia de la humanidad.

El segundo acto cierra con el Coro recitando unos versos sobre el pecado, la lujuria, la obsesión amorosa, advirtiendo que «el que se aventura a adentrarse en el cieno (...) lamentará (demasiado tarde) el temerario capricho».

El acto tercero comienza de noche, con la casa de Olympia (desde la boda también es la casa de Lysander). Mientras aguarda el retorno de su ahora esposo, Olympia le confiesa a su hermano Vireno que, tras los vaivenes iniciales, está muy enamorada de Lysander. Desea que el impulsivo Cardenio se aleje de la ciudad, y le pide a su hermano Vireno que lo vigile. Entretanto, Cardenio, resentido, arroja al fuego los recuerdos de Olympia (cartas, rizos, etc.).

En la escena final de este tercer acto, aparecen personificadas como alegorías las cuatro estaciones en forma de las cuatro edades de la vida humana, que son conducidas en silencio al escenario por el Tiempo. El Hombre las ve desfilar ante sí y ha de escoger una. Sin embargo, ni el frescor floral de la primavera, ni la plenitud del verano, ni la abundancia del otoño le satisfacen. Así tiene que conformarse con el invierno, representación de la muerte, y se lamenta de su pusilanimidad previa. El acto concluye con la advertencia del Coro de que el Tiempo es el mayor bien en este mundo, y que hay que aprovecharlo.²⁵

²⁴ El grueso de la acción del primer acto ha sido referido por Cardenio a su amigo y confidente Pamphilus, que actúa de interlocutor, haciéndose eco del relato y planteando preguntas. Es decir, no ha habido «acción» como tal.

²⁵ Se trata del motivo del *carpe diem*.

En el cuarto acto, de noche, Cardenio ronda la casa de Lysander y Olympia, buscando matar a su rival. En eso, una solitaria figura femenina cubierta con un velo emerge de la casa. El lector adivina que es Olympia (o, como se descubrirá al final del acto, un espectro de ella), pero Cardenio solo barrunta una bella dama a la que insiste en escoltar, alabando su belleza e inteligencia.²⁶ La sigue a través de un paraje árido. La dama rompe su silencio para explicar que es Olympia. Llorando se queja del abandono de Cardenio, que, a su vez, se arrepiente de haberla despreciado (Cardenio: «¡Odio y rehúyo a Celinde! (...) tan solo Olympia es capaz de sujetarme»). La figura le conduce hacia un jardín tipo *locus amoenus*.

Por un momento cambia el escenario y aparecen Lysander, dos criados, y la auténtica Olympia en el patio de su casa. Lysander acaba de regresar de viaje, aún es de noche, mientras uno de sus criados siente aprensión en las callejas oscuras. Olympia recibe exultante a su esposo («¡bienvenido, dulce corazón! ¡Oh, ansiado momento!»).

El escenario vuelve a convertirse en el jardín de recreo, con Cardenio y el espectro en forma de Olympia. Cardenio le promete enmendarse y servirla de nuevo. Al retirarle el velo, el escenario se torna en un páramo desolado y la figura se transforma en un esqueleto que, con arco y flecha, apunta a Cardenio, que se desploma.

El escenario se convierte en un cementerio junto a una iglesia, en plena noche. La bruja Tyche ordena a Celinde acceder a la tumba de Marcel, con la ayuda del guardián Cleon, fácilmente sobornable. Aunque horrorizada por tener que arrancar el corazón de Marcel de su putrefacto cadáver, Celinde es vencida por las ganas de volver a conquistar a Cardenio.

Regresamos al escenario anterior, donde Cardenio vuelve en sí y se percató del espectro («¡ay! ¡Espectáculo mortal! ¡Ay! ¡Rostro repulsivo!»). De repente oye traqueteos y ve centellear una luz en el interior de la cercana iglesia. Con sigilo se adentra, sospechando de ladrones, a los que se dispone a apresar. En un muro se topa con el cadáver descompuesto de Marcel, y tropieza con Celinde, de pie en la sepul-

²⁶ Esto es irónico, ya que ni siquiera puede ver su rostro, pues está tapado, y la dama no dice nada que revele su inteligencia. Esto demuestra, a su vez, el carácter impulsivo e irracional de Cardenio.

tura. Aterrorizada, implora a Cardenio que la saque de ahí. El difunto regresa hacia su sepultura, mientras se dirige a ambos: «Oh, dichosa el alma / al que un muerto desde su tumba le señala el camino hacia la vida».

El Coro cierra este cuarto acto con un canto encumbrando el alma, la «mejor pieza» del ser humano, y la admonición de vivir libre de pecado y en armonía con Dios.

El escenario del acto quinto es la casa de Olympia y Lysander. Vireno es enviado por Cardenio para llamar al matrimonio con urgencia. Cardenio, acompañado de Celinde, les confiesa que no han de temer ya nada, pues ha cambiado radicalmente: «Soy Cardenio, pero no aquel que fui, / más loco que los locos. ¡No! ¡No! Estoy curado / de ansias, obsesiones y suplicios, y de aquello que llaman amor, / que con sus ardientes ascuas infernales consume el corazón / y nos vuelve frenéticos». Solo desea morir por la mano de Lysander, al que, confiesa, pretendía matar. Narra detalladamente lo acontecido con el espectro de Olympia y con el cadáver de Marcel en la cripta.²⁷ Celinde se une al grupo, corrobora el relato de Cardenio, y asevera que esta vivencia también la ha cambiado a ella. De ahora en adelante desea dedicarse a «obras divinas», renunciando al amor carnal.

Todos (incluido Lysander) hacen acto de contrición y se alaban mutuamente. Especialmente Olympia se perfila como ejemplo de honra, decoro, sensatez y constancia. Maldicen el amor terrenal y el desenfreno al que conduce, ensalzando el triunfo de la virtud sobre el pecado. A modo de traca final prometen aprovechar el tiempo, despreciar riquezas y vanidad, ya que la vida es breve, la muerte acecha (*memento mori*) y la eternidad aguarda. Pamphilius, amigo y confidente de Cardenio, resume el sentir general (y la moraleja del autor, Andreas Gryphius) con esta frase: «¡Viva aquel que aspira a bienes no efímeros y a una conciencia íntegra!».

Resulta imposible fijar el origen de la historia en una sola fuente, una suerte de *Ur-text*. Desde la Edad Media los modelos literarios en el continente europeo, así como en Gran Bretaña (entre ellos en Chaucer y Shakespeare), se parecían, ciñéndose sobre todo a los autores

²⁷ Resulta interesante el cambio de perspectiva con respecto a la del narrador omnisciente del acto anterior, cuando acontecen los hechos.

grecolatinos e italianos. Entre ellos destaca el *Decamerone* de Giovanni Boccaccio del siglo XIV, con su variedad de relatos en los que desfilan personajes de todos los estamentos.

En su prólogo a los *Sucesos...*, Montalbán alude a este autor para, sin embargo, lanzar una afirmación enigmática, a modo defensivo: «Y si acaso te agradaren [mis novelas], porque cumplen con lo que intentan, (...) sírvete [lector] de darme toda la alabanza, porque, como te he dicho, no tiene parte en ellas ni Bocacio [sic] ni otro autor extranjero. Vale» (Montalbán, ed. Giuliani 1992: 10).

Por su parte, en la alocución al lector, Gryphius menciona vagamente Italia como origen de la historia. En un afán de autentificarla, asegura haber oído «la historia de Cardenio (una historia que hace un tiempo, cuando estuve en Italia, me habían presentado como verdadera)». Para nada se refiere a España ni a autores españoles, a pesar de que tuvo que haberse basado en la obra de Montalbán, aunque fuera a través de la adaptación al italiano de Biasio Cialdini, al que tampoco menciona. Salvo en la forma y en ciertos detalles y en su colorido más sombrío, la obra de Gryphius tiene el mismo argumento, los mismos protagonistas (aunque cambien los nombres) y muy parecido desenlace que la historia de Montalbán.

Algunos estudiosos concuerdan en este extremo. Por ejemplo, Gilbert alude a la novela de Montalbán (sic) como fuente, si bien el autor alemán la cita en lengua italiana porque «Gryphius probably knew the story in this form and not in the Spanish original» (Gilbert 1950: 496).²⁸ Puesto que Gryphius jamás estuvo en España, otros críticos también asumen²⁹ que conoció el tema y leyó la novela de Montalbán en la traducción o más bien, adaptación, al italiano estando en Venecia y Florencia,³⁰ aunque es posible que (además) la hubiera leído en la traducción francesa de Rampalle (1644). Ciertamente, entre 1644 y 1645 Gryphius pasó dieciséis meses en Francia, y estaría atento a las

²⁸ «Es probable que Gryphius conociera la historia en esa forma y no en el original español.»

²⁹ Por ejemplo, Neubauer (1902: 433-451).

³⁰ En la versión de Biasio Cialdini (1728), que italianiza la historia, desde el nombre del autor, Montalbano, el título, donde omite la palabra «Sucesos» y lo reduce a *Prodi di d'amore*, sustituye las dedicatorias por otras, omite algunos poemas y moralejas, etc. Véase Ricci (1947: 25-28).

novedades editoriales. Con todo, resulta misterioso por qué oculta una fuente tan evidente, aunque Ricci apunta que probablemente para disimular su plagio:

... il aurait pu justifier la dissimulation de son plagiat en se disant qu'il avait fait oeuvre quasi originale. Mais il suit pas à pas sa source: alors, pourquoi ne pas traduire ou adapter purement et simplement la nouvelle de Cialdini (...) Et surtout, pourquoi ne pas le dire?, Il ignore Montalvan et Cialdini (Ricci 1947: 31-32).³¹

Los parecidos entre las dos versiones a la vista están. Señalemos, pues, algunas de las diferencias en las que se percibe cómo Gryphius imprime su sello personal. Para empezar, cambian los nombres de los protagonistas. Montalbán otorga el de Teodoro al impetuoso protagonista, y Gryphius lo llama Cardenio. En la obra de Montalbán, la protagonista femenina meretriz deseosa de conquistar al protagonista con un filtro de amor es Lucrecia, mientras que en Gryphius se llama Celinde y recibe un tratamiento más benévolo. Narcisa es la dama virtuosa en Montalbán (Olympia en Gryphius), que acaba casándose con Valerio (Lysander en Gryphius), y, a pesar de no amarlo inicialmente y de haber sido víctima de un ardid suyo, acaba siendo muy dichosa con él. En la novela de Montalbán, el protector de Lucrecia, que luego sucumbe a manos del impetuoso Teodoro, es Andronio, un hombre mayor y casado (un «vieux beau», según Ricci 1947: 23). En la tragedia de Gryphius, el que mantiene a Celinde (y sucumbe a manos de Cardenio) es un joven caballero de una orden de caballería, lo cual le impide casarse.

El personaje de Lucrecia tiene un papel tangencial en la novela de Montalbán, mientras que en la versión de Gryphius, y en forma de Celinde, adquiere gran protagonismo, hasta figurar en el título.

En la celebración de la boda entre Valerio y Narcisa, en la novela de Montalbán, se organiza una «sortija» o competición galante en la que los concursantes rivalizan con sus versos y motes. En ella participa,

³¹ «Hubiera podido justificar la ocultación de su plagio diciéndose a sí mismo que había creado una obra prácticamente original. Pero sigue a su fuente paso a paso: entonces, ¿por qué no traducir o adaptar la novela de Cialdini simple y llanamente? (...) Y, sobre todo, ¿por qué no admitirlo?», «él pasa por alto a Montalvan y a Cialdini».

y además se lleva el premio, Teodoro, el rechazado por Narcisa, con unos delicados versos alusivos a su pérdida de juicio al no poder estar con ella, «otro Orlando verá el mundo, / pues perdiendo el bien que pierdo, / fuera locura ser cuerdo». En cambio, en la obra de Gryphius, el despedido Cardenio violenta la fiesta con un número macabro, para vergüenza de Olympia, la novia, como le relata a Pamphilius en el acto primero (trad. de Simon Schuhmacher 2017: 20):

Entonces me envalentoné, acompañado de nueve mozos,
a escenificar una danza en el banquete nupcial.
Irrumpimos en la sala festiva con atuendo negro, de luto,
completamente cubiertos e irreconocibles. De tal guisa brinqué
como el príncipe enamorado que perdió el juicio.

En el acto tercero de su tragedia, Gryphius se distancia claramente de la obra original de Montalbán y de la adaptación de Cialdini, poniendo el acento en lo macabro. Las apariciones, lo sobrenatural, así como las alegorías, son señas de identidad suyas. Además, nada tiene que ver esta deriva con la historia del «Cardenio» de Cervantes.

En la novela de Montalbán, los protagonistas (Teodoro y Lucrecia) acaban renunciando al mundo. Teodoro «se confesó generalmente y luego se fue a un convento de frailes descalzos», y «de Lucrecia se tiene por cierto, que, por imitar en todo a Teodoro, asombrada del pasado suceso y desengaño de su triste vida, vendió joyas y galas, ofreciendo su belleza a una eterna clausura» (Montalbán, ed. Giuliani 1992: 92-93). En la tragedia de Gryphius, Cardenio y Celinde se arrepienten y renuncian al amor terrenal, como afirma el protagonista en el acto quinto, «Celinde y yo ya no amamos a nadie más que al supremo Dios». Sin embargo, no existe para ellos la opción de retirarse del mundo, recuérdese que Gryphius es luterano.³²

Con el personaje de Pamphilius, Gryphius introduce la figura del amigo y confidente de Cardenio, ausente en la obra de Montalbán, pues en el teatro hay limitación escénica y temporal para representar tanta acción: por eso muchos de los sucesos previos o paralelos llegan

³² Una de las consecuencias de la Reforma protestante en el siglo XVI fue el cierre de los conventos y monasterios.

al público en forma de confidencias de Cardenio a este amigo suyo, totalmente pasivo.

En la obra de Montalbán, geografía y distancias son realistas, o al menos enteramente creíbles. Por ejemplo, el lugar de la acción principal es Alcalá de Henares, y Teodoro, el protagonista, tiene que viajar a Talavera, donde pasa el tiempo que Valerio aprovecha para conquistar a Narcisa. De forma fidedigna, en Alcalá Teodoro «tomó una posta, y en poco más de un día llegó a Talavera» (Montalbán, ed. Giuliani 1992: 67). Gryphius, por su parte, mezcla o confunde lugares italianos o más bien *italianizados*, así como *españolizados*, creando un mapa irreal. Ello puede deberse al exceso de libertad del traductor al italiano, Cialdini, que omite toda referencia al colorido local español, como señalara Ricci (1947: 25).

En Gryphius, la acción principal tiene lugar en «Bononien», fonéticamente similar a Bolonia, en Italia, y Cardenio es llamado por su padre a «Toleto», que suena parecido a Toledo, en España. Es una distancia imposible de superar en unos pocos días en la época. Cervantes, por su parte, sitúa la acción de su «Cardenio» en Andalucía (en Sierra Morena, y se refiere a una gran ciudad, probablemente Córdoba).

No se puede descartar una impronta indirecta de Cervantes. En 1605 había publicado la primera parte del *Quijote*, en la cual figura la historia de Cardenio y Luscinda, con la que comparte numerosas facetas la segunda novela ejemplar de Montalbán, *La fuerza del desengaño* (1624). En 1613 vieron la luz en Madrid las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Es más que probable que estas lecturas hubieran influido en el joven Montalbán a la hora de redactar su obra,³³ y de esta manera indirecta hubiera, a su vez, hecho mella en la de Gryphius.

Tampoco se puede descartar que Gryphius conociera la historia intercalada de Cardenio y Luscinda que aparece en el *Quijote*, si bien no pudo ser a través de una traducción al alemán, pues la primera traducción a este idioma no apareció publicada hasta 1648 (precisamente el año de la publicación de la tragedia *Cardenio y Celinde* de Gryphius), aunque ya fue realizada en 1621 y anunciada en 1624, por *Pahsch Basteln von der Sohle* (seudónimo de Joachim Caesar) bajo el curioso título *Don Kichote de la Mantzscha, das ist: Juncker Harnisch*

³³ Recuérdese que sus *Sucesos*... llevan como subtítulo «en ocho novelas exemplares».

auß Fleckenland.³⁴ Además, únicamente abarca los capítulos 1-23, es decir, acaba justo cuando aparece en escena Cardenio, en Sierra Morena, y don Quijote y Sancho Panza se topan con su maleta abandonada, y luego con él. También cabe la posibilidad de que Gryphius supiera de la obra de Cervantes a través de una versión francesa.

En el *Quijote*, la historia de Cardenio aparece dentro del relato principal desde el capítulo I, 23 al I, 37 del primer tomo,³⁵ de forma intermitente y fragmentada. Se trata de una narración no lineal, retrospectiva, con *flashbacks* aportados por el propio protagonista, luego complementados por Dorotea. Como en las otras versiones, en esencia contiene la historia de dos jóvenes enamorados (Cardenio y Luscinda) que se topan con trabas en forma de celos, traiciones y restricciones familiares o sociales. El tema constituye uno de los puntales de la literatura universal, «un *fil rouge* que une culturas, religiones, libros y mundos muy diversos y lejanos» (Lazzari 2016: 4).

Resumamos la historia de Cardenio en el *Quijote*: cabalgando por Sierra Morena, don Quijote y Sancho se topan con un joven enloquecido y desaliñado, Cardenio. Les relata que su amigo Fernando, rico y cortés, lo traicionó con su novia, la hermosa Luscinda, cuando él (Cardenio) tuvo que ausentarse un tiempo. Por otro lado, Fernando había prometido matrimonio a Dorotea, una bella sierva de los padres de don Fernando, para poder «gozarla». Una vez logrado su objetivo, la abandonó. Deshonrada, Dorotea se vio obligada a abandonar la casa de sus padres sin rumbo. La casualidad quiere que Dorotea se encuentre con Cardenio y le cuente sus peripecias. Cardenio se percata de que el traidor de Dorotea es el mismo Fernando, su amigo, que se casó con su Luscinda. Luego se encuentran con Fernando y Luscinda en una venta (la de Palomeque), y Dorotea y Cardenio logran que Fernando cumpla la promesa a Dorotea, y deje a Luscinda, quien sigue enamorada de Cardenio. Así vence el amor verdadero, y se recomponen las dos parejas de amantes en un final feliz.³⁶

³⁴ El título es traducido literalmente, con un efecto cómico (por ejemplo, «el país de las máculas»).

³⁵ En capítulos sucesivos, algunos protagonistas (Fernando y Dorotea) continúan formando parte de la trama, hasta el capítulo I, 46.

³⁶ Hay una diferencia notable en el final en las obras de Montalbán y Gryphius. En ellas también vence el amor, según la divisa *Omnia vincit Amor*, pero el amor divino. Solo hay una pareja feliz, y es la que en principio no estaba destinada a serlo.

Es una coincidencia notable que los protagonistas de Gryphius y de Cervantes compartan el mismo nombre, Cardenio. Asimismo, el nombre de una de las protagonistas femeninas, *Celinde*, suena muy parecido a *Luscinda*, aunque el personaje equivalente sería Olympia, en Gryphius (y Narcisa, en Montalbán). Por otra parte, concuerda la condición social de los protagonistas, y hay una serie de coincidencias en el argumento,³⁷ que en algunos aspectos esenciales también se hallan en la obra de Montalbán. Además, historias similares de amantes desgraciados circulaban por canales diversos, y a estas alturas del siglo (1648) proliferaban versiones de la historia de Cardenio, tanto en España como en otros países de Europa.³⁸

La traducción, o más bien transposición, de este texto ha supuesto un reto mayor debido a la complejidad del alemán del siglo xvii, o barroco, de Gryphius, junto con sus licencias y piruetas líricas y el

³⁷ Una joven, Luscinda en Cervantes, Olympia en Gryphius, es inducida al matrimonio por una argucia o por un impostor. Un joven, nombrado Cardenio en ambos casos, tiene que ausentarse porque es llamado, en el caso de Cervantes por el duque Ricardo, en el de Gryphius por imperativo paterno (enfermedad del progenitor). Cardenio es culto, valiente y noble en ambos casos, pero también, loco o enloquecido por amor en Cervantes, e impetuoso («su puño desenfrenado lo ensombrece todo», según el padre de Olympia, acto I) en Gryphius. Otro joven (Lysander en Gryphius, Fernando en Cervantes) traiciona a su amigo (Cardenio en ambos casos). Una joven pierde o entrega su virtud: Celinde, de origen noble pero venida a menos por orfandad y traición de familiares, en Gryphius; y en Cervantes, Dorotea, hija de labradores ricos, de apreciable origen, pero inferior al de Fernando, y bajo la promesa de ser desposada por su seductor. Etc.

³⁸ Por ejemplo, *The History of Cardenio*, una comedia de 1613 atribuida a William Shakespeare y John Fletcher y desaparecida hasta 2007, cuando la obra fue parcialmente reconstruida por el experto estadounidense Gary Taylor a base de fragmentos identificados en *Double Falsehood or the Distrest Lovers* de 1727 del escritor británico Lewis Theobald. Esta obra tiene la trama de la historia de Cardenio tal y como aparece en la primera parte del *Quijote* y hay indicios de que, en efecto, Theobald tuvo en sus manos un manuscrito de la obra perdida. Varían los nombres de los protagonistas, así Cardenio resulta ser Julio, Luscinda es Leonora, Fernando es Henríquez, y Dorotea es Violante. En Francia se publica la tragicomedia de Sieur Pichou, *Les Folies de Cardenio*, París, 1630, que tiene los personajes Cardenio, Fernand, Luscinde y Dorotea. Guyon Guérin de Bouscal, en su comedia *Dom Quixote de la Manche*, aparecida en 1639 (pero atribuida en 1733), incluye de soslayo el episodio de Cardenio, con los personajes basados en Cervantes: Cardenie (sic), Lucinde, Fernande, Dorotee.

dialecto de Silesia, con abundancia de términos y expresiones arcaicos, su morfología y sintaxis tremendamente imbricadas y un estilo sumamente enrevesado. Empleé dos versiones alemanas como fuente, además de cotejarlas y mi propia versión con la traducción al inglés de H. Whittlesey Schroeder.

La ortografía de Gryphius es errática y arbitraria, con mayúsculas sin sentido en unos casos, o falta de ellas en otros. La puntuación resulta excesiva por un lado, y por otro, deficiente, y llega a cercenar la sintaxis y el fluir del sentido de un enunciado. Tampoco hay comillas para distinguir el discurso (indirecto) citado de un personaje por otro. Hay sobrecarga de preposiciones que, además, según se interpreten, pueden significar cosas muy distintas. El idioma alemán carece de signo invertido de interrogación o exclamación al principio de una oración (como en español: ¡, ¿). Por tanto, señalar el principio de la (parte de la) oración enfatizada ha sido una decisión particular. La elipsis, u omisión de ciertas letras o sílabas, destinada a favorecer el ritmo y la rima, a veces dificulta la distinción entre el tiempo verbal del pasado y del presente. No por último hay que mencionar los errores perpetrados y perpetuados en la impresión, que siguen dando lugar a interpretaciones curiosas.

El metro predominante en la tragedia *Cardenio y Celinde*, de Andreas Gryphius, consiste en versos de seis pies (dodecasílabos), a veces cinco (endecasílabos). Destaca la rima consonante pareada. Los cantos del Coro, con los cuales concluyen a modo de interludio o broche lírico los cuatro primeros actos, suelen ser de cuatro pies (a veces cinco), con rima consonante (alternante y cruzada).

En la traducción he tenido que sacrificar tanto el metro como la rima, priorizando el contenido y un lenguaje fluido e inteligible para el lector actual, respetando, sin embargo, en lo posible, el estilo y el lenguaje barrocos. En la obra escasean las instrucciones de escena y de vestuario, de modo que es tarea del lector o, en su caso, director de escena, interpretar los movimientos y el aspecto físico de los personajes, incluido su atuendo.

Por otra parte, y siguiendo las sugerencias del director del proyecto, he adaptado algunos nombres de los personajes, como «Marcell» en «Marcel», «Viren» en «Vireno». Sin embargo, he decidido mantener otros en su forma original, como «Celinde», en lugar de «Celinda», «Pamphilus», en lugar de «Pánfilo», o «Lysander», en lugar de «Lisandro».

En suma, aunque he procurado aligerar el texto al versarlo al español, he tenido cuidado de respetar las complejas estructuras sintácticas y el estilo barroco, ampuloso en ocasiones, que van de la mano del enredo de la trama. Por ello y con todo, la lectura puede resultar un reto, que, confío, merezca la pena afrontar. Finalmente contribuirá a conocer al más preclaro autor barroco alemán, Andreas Gryphius, y el manejo de sus fuentes directas e indirectas, entre las que se encuentra Cervantes.

Bibliografía

- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Clásicos Castalia, Madrid, 1989 [5.ª ed.].
- *Novelas ejemplares*, Espasa Calpe, Madrid, 1986 [24.ª ed.].
- CIALDINI, Biasio, *Prodigi d'amore rappresentati in varie novelle dall dottore Montalbano*, Venezia, 1628.
- DE LAZZARI, Jessica, *La versatilidad de la historia de Cardenio*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Padova, 2016. http://tesi.cab.unipd.it/52788/1/JESSICA_DE_LAZZARI_2016.pdf.
- GILBERT, Mary E., «Gryphius's *Cardenio und Celinde*», *The Modern Language Review*, 45, 4 (1950), pp. 483-496.
- GRYPHIUS, Andreas, *Cardenio und Celinde Oder Unglücklich Verliebte. Trauerspiel*. Herausgegeben von Rolf Tarot, Philipp Reclam Verlag jun., Stuttgart, 1968, 2011 [1616-1664].
- *Cardenio und Celinde, oder Unglücklich Verlibete*, en *Dichtungen*, Herausgegeben von Karl Otto Conrady, Rowohlt, Hamburg, 1968, pp. 67-134.
- *Cardenio and Celinde*, traducido al inglés por Henry Whittlesey Schroeder, Peripatetic Media, New York, 2014.
- GUÉRIN DE BOUSCAL, Guyon, *Dom Quixote de la Manche*, comédie, 1639.
- MONTALBÁN, Juan Pérez de, *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas exemplares*, Por el licenciado Iuan Perez de Montaluan, natural de Madrid, por Iuan Gonçalez, Año MDCXXIII, A costa de Alonso Perez.
- *Sucesos y prodigios de amor* (1624), edición, introducción y notas de Luigi Giuliani, Montesinos, Barcelona 1992. Novela segunda: *La fuerza del desengaño*, pp. 53-94. [Edición manejada.]
- NEUBAUER, Karl, «Zur Quellenfrage von Andreas Gryphius 'Cardenio und Celinde'», en *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, ed. Max Koch, Berlin, 1902, Bd. 2, S., pp. 433-451.

- PICHO (Sieur), *Les Folies de Cardenio, Tragi-Comédie*, Paris, 1630. Edición: Texte établi et présenté par Jean-Pierre Leroy, Librairie Droz, Genève, 1989.
- RAMPALLE, *Les nouvelles de Montalvan, traduites d'Espagnol par le sieur de Rampalle*, Paris, 1644.
- RICCI, Jean F.-A., *L'histoire de Cardenio et de Celine dans le théâtre allemand. De Montalván et Cialdini à Gryphius, Arnim et Immermann. Étude de littérature comparée*, Librairie José Corti, Paris, 1947.
- SIMON SCHUHMACHER, Lioba, *Cardenio y Celine o los amantes desafortunados, de Andreas Gryphius (1648). Traducción, notas e introducción*, colección «Recreaciones quijotescas en Europa», Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2017.
- TAYLOR, Gary, *The Quest for Cardenio: Shakespeare, Fletcher, Cervantes, and the lost play*, ed. David Carnegie y Gary Taylor, Oxford University Press, Oxford, 2012.

Problemas y el proceso de traducir *The Comical History of Don Quixote* (1694) de Thomas D'Urfey

Aaron M. Kahn
University of Sussex

Introducción

Después de establecer en 1602 la gran biblioteca en la Universidad de Oxford que todavía lleva su nombre, Thomas Bodley les encargaba a sus amigos y conocidos con recursos la tarea de buscar y comprar libros durante sus viajes para formar parte de su magnífica colección. Uno de estos amigos, Earl de Southampton, famoso patrón de Shakespeare, formó parte de la embajada de paz que llegó a España en 1604, enviada por el nuevo rey inglés, Jaime I (VI de Escocia). El joven Earl consiguió un ejemplar de la primera edición de *Don Quijote de la Mancha*, impresa en 1605. Este libro, que representa la primera entrada conocida del supuesto caballero andante y su escudero rústico a las Islas Británicas, todavía reside en la Bodleian Library.

La llegada de don Quijote a Inglaterra desencadenó una afección por los personajes que se manifestó inmediatamente en la primera traducción editada al inglés en 1612 y adaptaciones teatrales, incluso una escrita en colaboración por Shakespeare. Sin embargo, la adaptación para el escenario más antigua que ha sobrevivido hasta el siglo XXI es *The Comical History of Don Quixote*, representada y publicada en 1694. Producto teatral de Thomas D'Urfey, la obra contiene tres partes, cada una de las cuales cuenta con su propio *dénouement*, lo que asegura que se puedan considerar, también, como obras separadas.

Para el proyecto Q.Theatre, realizar una edición bilingüe de la primera parte ilumina los desafíos lingüísticos con los cuales uno se enfrenta al traducir una obra *extranjera* al idioma original de la fuente de dicha obra, en este caso el *Quijote* cervantino.

Los aspectos imprescindibles a tratar incluyen: 1) comentarios sobre la traducción. ¿Cuál es el proceso de traducir la obra al español, y qué palabras y expresiones dan más problemas?; 2) un estudio de la trama durfeana. ¿Cuáles son las diferencias y semejanzas en la acción del drama en comparación con la novela, y qué significado conllevan?; 3) ¿qué obra u obras servían como inspiración y fuente?

Comentario de traducción

El proceso de traducir el drama consiste en varias lecturas, la primera con el propósito de conocer bien la obra, siempre teniendo en cuenta la novela de 1605. Después, una segunda lectura se dedicó a entender con exactitud el lenguaje del siglo XVII, un lenguaje que en muchos sentidos difiere del inglés actual más que el castellano de esa época en comparación con el español de hoy en día. Una tercera lectura consistió en una traducción básica, palabra por palabra, a un español contemporáneo, para establecer una transferencia detallada de significado.

Para realizar esta tarea, hemos tomado varias decisiones de expresión. El registro, el tono del original y el vocabulario vienen de otra época, y esta traducción al español utilizará un lenguaje más contemporáneo. El objetivo fundamental de este ejercicio es crear una versión fiel al original y no crear necesariamente una obra artística. Algunas expresiones y nombres de personajes que aparecen en el *Quijote* se mantienen, pero las diversas diferencias entre los *Quijotes* de D'Urfey y de Cervantes complicarían cualquier intento de producir un texto en español parecido al lenguaje del siglo XVII. Además, la obra de D'Urfey contiene varios poemas y canciones, algunos compuestos por él mismo y otros, por los famosos compositores Henry Purcell y John Eccles. Traducir los versos y la letra de canciones manteniendo el ritmo y la rima es trabajo de poetas, no traductores, pero se puede mantener el significado de los versos y, más importante, el humor para una audiencia actual.

Los desafíos lingüísticos, quizás más problemáticos, se presentan en las expresiones coloquiales y en los proverbios y dichos pronunciados por Sancho. Por ejemplo, al final del primer acto, después de que Sancho y su esposa Teresa discuten sobre su nueva profesión de escudero, Sancho dice: «He that loses his wife and six pence loses a tester» (D'Urfey 1694: 8). En el inglés actual esta frase no tiene sentido, pero una búsqueda de la palabra *tester* revela que era una palabra común para una moneda que valía seis peniques. Entonces, ¿cómo traducir esta expresión? ¿Qué palabras se usan en español para identificar una moneda? La traducción principal ha sido: «El que pierde a su mujer y cinco pesetas, pierde un duro». Mantiene el significado y el humor originales.

Un ejemplo de los dichos de Sancho viene después del episodio en que Sancho y don Quijote liberan a Ginés de Pasamonte y otros prisioneros destinados a las galeras. Estos rehúsan viajar a El Toboso para rendirle homenaje a Dulcinea, y aporrean a nuestros héroes. Sancho explica que «save a Thief from the Gallows, and he shall be the first to hang ye» (D'Urfey 1694: 31) [rescata a un ladrón de las horcas, y será el primero en ahorcarte a ti]. Es una expresión que no aparece en la novela, pero después de la huida de los prisioneros en la obra cervantina, don Quijote dice: «Siempre, Sancho, lo he oído decir, que el hacer bien a villanos es echar agua al mar» (*Quijote*, I, 23: 282).

Trama

Antes de proceder, es prudente ofrecer un breve resumen de la trama de la primera parte de *The Comical History*, obra en cinco actos, con dos escenas cada uno, menos el cuarto que solo contiene una escena:

I.i – El drama se abre *in medias res* con el episodio del molino de viento y una presentación de don Quijote y Sancho como personajes teatrales. Establecen la jerarquía de caballero y escudero, aunque aquel todavía no se ha investido como caballero y este duda de su decisión de juntarse con el hidalgo. Las bestias comen bien, pero los seres humanos sufren hambre, y Sancho, con tono cínico, cuestiona el propósito de los tres días que ya han pasado andando por la Mancha. Don Quijote

observa el peligro inminente de un gigante cuyos brazos miden veinte leguas y que devora a doce niños. A pesar de las protestas de Sancho, que lo que ve es un molino de viento con el molinero entrando al mismo, don Quijote cabalga por el escenario atacando al gigante.

I.ii – Pérez, el cura, y Nicolás, el barbero, ambos vecinos de don Quijote, han llegado a la venta. Buscan al caballero para devolverlo a casa, pero abren la escena hablando de la sobrina del cura, Dorotea, y del escándalo, que involucra a ella, a Cardenio, a don Fernando y a Luscinda. Vuelven al tema de don Quijote, con referencia a la liquidación de su biblioteca. Sale Vincent, el ventero, riéndose por el ataque al molino de viento, y les informa de que don Quijote le ha pedido su investidura a la caballería, llamándole señor del castillo. Vuelven don Quijote y Sancho, que encuentra a su mujer, Teresa Panza, y a su hija, Mary the Buxom ('rolliza'); intentan convencer a Sancho de que vuelva a casa, revelando la rusticidad de Sancho y su familia. Sin embargo, el escudero les promete un condado y un estatus noble.

II.i – Pérez recibe una carta de un amigo bien conocido contándole que su sobrina, Dorotea, que había huido de la casa de su padre después de la traición de don Fernando, ha sido reconocida y localizada viviendo entre los pastores de Córdoba. Planean estar presentes al día siguiente en los funerales de Grisóstomo, convencidos de la probabilidad de que Dorotea también asista. Mientras tanto, el ventero, su mujer y su hija Maritornes reconocen que don Quijote y Sancho pueden servir como una fuente de entretenimiento. Volviendo a la venta, realizan la ceremonia solicitada por don Quijote, en la que el ventero, sirviendo como el señor del castillo, inviste como caballero a nuestro héroe. Participan la ventera, el cura, el barbero y Maritornes. Al final de la ceremonia, Sancho es testigo de las procesiones que se dirigen hacia el funeral de Grisóstomo.

II.ii – Dorotea canta una canción sobre las penas del amor, mencionando primero a Grisóstomo, pero al final revela que la fuente de su tristeza es don Fernando. Sale Ambrosio, amigo de Grisóstomo, seguido por otros pastores, y después por don Quijote y Sancho. Los pastores están fascinados por la locura de don Quijote; mientras tanto, Ambrosio culpa de la muerte de su amigo a Marcela, la mujer

a quien amaba pero que no le devolvió el amor. Salen Pérez y Nicolás antes de las canciones fúnebres; Dorotea y su tío se reconocen, y esta se va para evitarlo. Sale Marcela para contestar las acusaciones de asesinato, negando cualquier responsabilidad. Discute con Ambrosio manteniendo su inocencia proclamando que no está obligada a amar a ningún hombre simplemente porque él se enamora de ella. Como mujer libre, nacida con libre albedrío, elige no enamorarse de nadie. Al terminar su discurso, Marcela se va del escenario habiendo enfurecido a Ambrosio y a los pastores, pero don Quijote y Sancho frustran el intento de estos de perseguirla y forzarla a confesar sus pecados. Caballero y escudero tienen éxito en impedirselo y los pastores la dejan en paz.

III.i. – Dorotea le explica su vergüenza a su tío y la traición de don Fernando: la promesa de casarse con Dorotea, la carta falsificada que le había mandado a su amigo Cardenio pretendiendo que había sido escrita por Luscinda e implicando que esta se hubiera metido en un convento para no casarse con Cardenio y, por fin, la entrada a la fuerza de don Fernando en dicho convento para secuestrar a Luscinda y forzar el matrimonio. Por casualidad, don Fernando y Luscinda, en hábito de monja, entran a la misma venta y, en su discusión, don Fernando confiesa sin vergüenza que había engañado a Dorotea y a Cardenio para satisfacer sus deseos carnales. Dorotea está escondida, escuchando la conversación y después se descubre para forzar a don Fernando a que acepte sus votos de matrimonio, que sirven como un contrato legal. A pesar del sufrimiento aguantado por Dorotea, esta todavía ama a don Fernando, y este redescubre el amor que siente por ella. Don Fernando jura buscar a Cardenio para curarle la locura amorosa y enmendar el daño que ha causado.

III.ii – En las montañas, sale un barbero cantando bajo la lluvia usando su bacía de barbero para protegerse del agua. Don Quijote, atraído por el resplandor de la luz que refleja la bacía mojada, la confunde con el yelmo de Mambrino, y desafía al barbero consiguiendo la bacía. Al huir el barbero, salen prisioneros encadenados en ruta hacia las galeras; en esta banda de ladrones está Ginés de Pasamonte. Sorprendido por las razones por las que estos hombres han sido condenados, los presos convencen a don Quijote de que son víctimas inocentes

que merecen la libertad. Este lucha contra los guardas, liberando a los hombres, que le dan las gracias. Pero cuando don Quijote insiste en que viajen a El Toboso para presentarse a Dulcinea, dan una paliza a don Quijote y a Sancho, dejándolos cubiertos de sangre.

IV.i – Don Quijote y Sancho se recuperan en la montaña repasando lo que han hecho con los presos, y de repente sale Cardenio. Canta una canción de desesperación sin haberse enterado de la presencia de los otros dos, y desaparece. Don Quijote está determinado a seguirle para curarle la locura que sufre, a pesar de las burlas de Sancho. Se van y aparecen en el escenario don Fernando, Dorotea y Luscinda buscando a Cardenio para resolver su conflicto, junto con Pérez y Nicolás, que investigan el paradero del caballero andante para devolverlo a su pueblo e intentar curarle de su locura. Para atraer a don Quijote, inventan la identidad de la princesa Micomicona, encarnada por Dorotea, cuyo reino ha sido invadido por el gigante Pandafilando de la Fosca Vista.

Todos se van otra vez, y salen de nuevo don Quijote, Sancho y Cardenio, que les cuenta la historia triste que ha padecido bajo la condición de que nadie interrumpa la narrativa. Durante el relato, Cardenio, sin saber que tiene ante él a don Quijote, insulta al caballero y cuestiona el honor de Dulcinea del Toboso, diciendo que esta tiene un bastardo con el boticario. Don Quijote se enfurece, y Cardenio les da una paliza en la pelea subsiguiente. Brevemente, don Quijote considera volver a casa, pero sale Nicolás disfrazado para presentarle don Quijote a la princesa Micomicona. Sancho reconoce al cura, y después a Nicolás, a quien considera un rival, y discute con el cura sobre cuestiones matrimoniales y religiosas. A pesar de las amenazas de excomunión, Sancho insulta al sacerdocio y las supersticiones del cura.

V.i – La escena empieza con don Fernando comentando que Cardenio ha sido curado y que la causa de su locura era el frío y la comida que tomaba. Sale Cardenio y al ver a don Fernando le desafía a un duelo, pero este se lo niega y le pide perdón; al salir Luscinda los dos amigos resuelven su conflicto, y las dos parejas vuelven a jurar su amor. Salen Pérez y Nicolás continuando el engaño de Micomicona. El ventero y varios amigos suyos representarán papeles de magos y demonios para prolongar el espectáculo.

V.ii. – Vuelven a la venta y se realiza el final del engaño con la participación del ventero, disfrazado del mago Merlín, la ventera, Maritornes y otros empleados de la venta, representando los papeles de Montesmo, Urganda, Melissa, otros demonios y las Furias. Cuentan con el concepto del encanto para convencer a don Quijote de que todo es verdadero. Sancho se da cuenta de que Dorotea no es una reina y de que la posibilidad de obtener un condado se le escapa poco a poco. Encarcelan a don Quijote en una jaula de madera, y después a Sancho, y los llevan fuera del escenario. Los amantes celebran su amor en los últimos versos.

D'Urfey implementa varios cambios en la trama, sin explicación, intercalando episodios conocidos tanto por el lector actual como por el público inglés del siglo XVII; al mismo tiempo, altera el orden. Según Roger Chartier, son cambios que hasta la audiencia original hubiera notado gracias a los buenos conocimientos de la novela cervantina en Inglaterra (Chartier 2012: 148). En cierto modo, *The Comical History* no tiene una trama central y lo que se presenta se aleja de la trama de la novela; se puede razonar que la obra cervantina consiste solamente en una colección de episodios, algunos de los cuales no parecen asociarse con otros. Sin embargo, Cervantes compuso el *Quijote* con varios propósitos aparentes, como satirizar otros géneros literarios, ofrecer comentarios sobre varios aspectos de la vida social y de la religión (incluso interacciones con otras religiones), explorar los efectos de servir en las guerras extranjeras, enfatizar la marginalidad social, y muchos otros temas, además de simplemente entretener al lector con el viaje humorístico de caballero y escudero por un mundo que muchas veces los juzga, incorrectamente, como locos insignificantes cuyas perspectivas sirven solo como una fuente de risa. El auténtico valor del *Quijote* viene dado por cómo reaccionan los demás personajes frente al héroe de la Mancha y qué nos cuentan estas interacciones de la sociedad en cuestión, y tal vez de nosotros mismos.¹

Fundamentalmente, D'Urfey quería entretener al público, y sentía el derecho de alterar los componentes de la novela original para alcan-

¹ Véase De Bruyn (2009) sobre las diferentes interpretaciones de don Quijote en Inglaterra desde la publicación de la novela.

zar su meta. Sin embargo, el resultado es que don Quijote pierde su complejidad, y se parece más a un bobo y a un payaso que en la novela. Esta obra no nos muestra la filosofía sofisticada de don Quijote ni sus comentarios desarrollados sobre lo que observa. Según Ardila, todavía en una época antes del desarrollo de la Ilustración y antes de que don Quijote se convirtiera en una figura de admiración, esta representación del personaje era lo que se esperaba (Ardila 2009: 96). Aquí don Quijote y Sancho no son protagonistas como en la novela, porque la parte de la trama más prominente es una versión de la *novela* de Cardenio y las circunstancias trágicas de su amistad anterior con don Fernando, su propuesto matrimonio con Luscinda, la traición del amigo ya mencionado y la desesperación de Dorotea. Otros episodios famosos de la novela aparecen también, pero sirven como excusa para mofarse del caballero y su escudero. La historia de Cardenio es más dramática en cuanto a su hilo temático y el final feliz; don Quijote y Sancho se quedan más al margen, aunque el último acto que incluye la farsa de la princesa Micomicona se realiza para atraer a don Quijote a la jaula. La resolución de la historia de Cardenio y el cautiverio de don Quijote (y en esta versión, Sancho también es enjaulado) dan conclusión a la primera parte, asegurando que exista como obra separada de las partes dos y tres.

Lo anticatólico de la trama

Los cambios más detallados son demasiados para identificar completamente aquí, pero se destacarán algunos, sobre todo los que se pueden explicar fácilmente. Por ejemplo, la pobre Dorotea, víctima del pérfido don Fernando, es la sobrina del cura. En una primera impresión, parece ser un cambio trivial, pero cuando uno se fija en la fecha de composición, 1694, cobra interés por lo que ocurrió seis años antes en Gran Bretaña. En 1688, después de casi tres años con el rey católico Jaime II en el trono, uniendo Inglaterra y Escocia, el parlamento británico *invitó* a invadir su país al príncipe protestante holandés Guillermo de Orange, marido de la hija del rey Jaime, María. Temiendo otras guerras de religión en las islas británicas, los nobles preferían a un rey extranjero y protestante en lugar de a un compatriota católico, y Jaime salió del país, muriendo en el exilio

en Francia, en 1701. Guillermo III y María II reinaron juntos. Este *autogolpe de estado*, que trataba de limpiar el país de autoridades católicas, se llama la Revolución Gloriosa.

Una de las críticas a la religión católica, tanto en Inglaterra como en otros países, se centraba en la corrupción del clero, supuestamente abstinentes; según la perspectiva protestante, era un clero que disfrutaba los placeres carnales mientras castigaba el mismo pecado de la fornicación entre sus parroquianos. Aunque se trata de una novela del siglo xx, en *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender, escrita en 1953, se observa esta censura. El zapatero del pueblo es conocido como un hombre que no se fía de la Iglesia, y después de tomar demasiado vino, dice que «los curas son las únicas personas a quienes todo el mundo llama padre, menos sus hijos, que los llaman tíos» (Sender 1991: 75). No pretendemos que la intención de D'Urfey en esta obra fuese insinuar que Dorotea es en realidad la hija del cura, pero representa un detalle que hubiera captado la atención del público como un chiste sutil.

Otro cambio interesante, y completamente innecesario, es la manera en que Cardenio, durante su primera interacción con Sancho y don Quijote, abandona el relato de su triste historia como resultado de la interrupción de don Quijote. En la novela, Cardenio se equivoca en algún detalle sobre los libros de caballería, una ofensa realmente trivial, y don Quijote se enfurece. Cardenio vuelve a su estado de locura, golpea al caballero y a su escudero y desaparece de nuevo en la sierra. En la versión de D'Urfey se menciona el *Amadís de Gaula*, libro que le había mandado a Luscinda, y lo describe como un libro de disparates y mentiras; sin embargo, antes de que don Quijote se pueda levantar en cólera, Cardenio sigue:

But that before, we had a rallying Argument about a modern madman call'd Don Quixote, a strange whimsical Monster in which I affirm'd, That the Bright, Renowned, and Peerless Dulcinea, fam'd Mistress of that foolish frantick Ideot, had once a Bastard by her Apothecary (D'Urfey 1694: 35).

[Pero antes, habíamos discutido sobre un loco moderno, un raro monstruo caprichoso llamado don Quijote, en la cual afirmé yo que la brillante, renombrada y sin par Dulcinea, señora famosa de ese idiota ridículo, había tenido una vez un bastardo con su boticario.]

En este *Quijote* inglés, Cardenio ya sabe quién es don Quijote, mientras que en la novela solo llevan don Quijote y Sancho un par de días andando por la Mancha, y las circunstancias de la traición de don Fernando ocurren cronológicamente antes de su primera salida. En el primer acto, Sancho especifica que llevan solamente tres días errando por el campo y las montañas, pero su fama ya ha llegado a los oídos de estos personajes. La única explicación razonable es que esto sirve para crear otra situación de risa.

Fuentes

A pesar de las alteraciones subrayadas, la fuente más probable de D'Urfey fue la novela misma, en lugar de otras obras teatrales. La traducción de Thomas Shelton de 1612 fue la versión más aceptada en Inglaterra a lo largo del siglo.² A principios del siglo, en el año 1613, el título *The History of Cardenio*, comedia escrita por John Fletcher y William Shakespeare, aparece en el registro de obras representadas por The King's Men; la obra fue representada también en 1653, pero no se sabe si el drama ya se había perdido a finales de siglo como para servir como fuente a D'Urfey. En 1727, tres años después de la muerte de este, salió al escenario *The Double Falsehood*, por Lewis Theobald, pretendiendo que era la obra *perdida* de Shakespeare y Fletcher. Theobald *arregló* algunas secciones y cambió los nombres de Cardenio, don Fernando, Dorotea y Luscinda. Sin embargo, no podía haber sido una fuente para D'Urfey: don Quijote y Sancho no se incluyen entre los personajes, y la trama representa en el escenario todos los eventos de este famoso episodio. En *The Comical History*, como en la novela cervantina, nos enteramos de la historia a través de las memorias de los personajes hasta que se encuentran de nuevo ante nuestros ojos para resolver la situación. No vemos la niñez de Cardenio, ni su amistad con don Fernando, ni las interacciones amorosas entre estos y las mujeres, ni las promesas de matrimonio, ni la traición de Fernando, etc.

² Véase Colahan (2009) sobre la traducción de Shelton y su influencia en la percepción de don Quijote en Inglaterra durante el siglo XVII.

Conclusión

En conclusión, la tarea de traducir *The Comical History of Don Quixote* del inglés original al español presenta varias decisiones problemáticas. El lenguaje del siglo xvii difiere mucho del inglés actual e impide entender, en determinadas partes, la intención del dramaturgo. Las expresiones coloquiales y el vocabulario antiguo requieren traducciones de significado para mantener el valor literario del drama. La progresión temática de *The Comical History* revela los diferentes cambios que D'Urfey implementó, a veces sin explicación, del *Quijote* cervantino. Se descubre un sentimiento anticatólico en los versos durfeanos y alteraciones supuestamente innecesarias cambian la relación entre los personajes en comparación con lo que conocemos de Cervantes. No obstante, su fuente más probable es el *Quijote* cervantino, lo que indica un reconocimiento del humor del original y muestra un conocimiento común entre el público del xvii sobre esta historia universal.

Bibliografía

- ARDILA, J. A. G., «Thomas D'Urfey y la recepción del *Quijote* en el siglo xvii inglés», *Hispanic Research Journal*, 10.2 (2009), pp. 91-107.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, vol. I, ed. John J. Allen, Cátedra, Madrid, 2000.
- CHARTIER, Roger, *Cardenio Between Shakespeare and Cervantes: The Story of a Lost Play*, Polity Press, Cambridge, 2012.
- COLAHAN, Clark, «Shelton and the Farcical Perception of *Don Quixote* in Seventeenth-Century Britain», *The Cervantean Heritage: the Representation and Influence of Cervantes in Britain*, ed. J. A. G. Ardila, Modern Humanities Research Association, Londres, 2009, pp. 61-65.
- DE BRUYN, Frans, «The Critical Reception of *Don Quixote* in England, 1605-1900», *The Cervantean Heritage: the Representation and Influence of Cervantes in Britain*, ed. J. A. G. Ardila, Modern Humanities Research Association, Londres, 2009, pp. 32-52.
- D'URFEY, Thomas, *The Comical History of Don Quixote*, Part One, Samuel Briscoe, London, 1694.
- SENDER, Ramón J., *Réquiem por un campesino español*, ed. Patricia McDermott, Manchester, Manchester University Press, 1991.



El *Don Chisciotte* de Gherardi y los problemas de su traducción al español

Guillermo Carrascón
Università degli Studi di Torino

En 1925 Gherardo Gherardi,¹ un autor teatral italiano por aquel entonces bastante conocido aunque hoy su nombre no le diga mucho a la mayor parte de sus connacionales, emprendió la composición de una adaptación teatral del *Quijote*. De esta adaptación, titulada simplemente *Don Chisciotte, tragicommedia in 5 quadri*, voy a dar en primer lugar un par de datos que la sitúen históricamente en el contexto de su génesis para pasar después a ocuparme de algunos aspectos particulares, tanto de su naturaleza como sobre el tipo de traducción que he llevado a cabo. Ambas cuestiones, naturaleza de la obra y mi traducción, están relacionadas entre sí, como es lógico, en la medida en la que podemos considerar el texto gherardiano como una doble tra-

¹ Nacido en 1891 en un pueblo de montaña de la provincia de Bolonia, se dedicó desde muy joven al periodismo y desde 1922 en *Il resto del carlino*, el cotidiano de la ciudad romana, en el que llegó a ser redactor jefe en 1926. A partir de los años veinte compaginó el periodismo con el teatro, bien como director de la compañía experimental del teatro municipal, bien como autor de una serie de trabajos que con los años llegó al considerable número de treinta dramas, de buen éxito y en ocasiones traducidos y representados en el extranjero, incluida España. A partir de sus relaciones con Vittorio de Sica, que empezaron en el teatro, Gherardi se dedicó a escribir guiones cinematográficos, sobre todo desde el 34 cuando por motivos políticos —pese a su afiliación fascista de primera hora— dejó el periodismo y se trasladó a Roma. Entre las películas en las que colaboró destacan *I bambini ci guardano* (1937), *Teresa Venerdì* (1941) y *Ladri di biciclette* (1948), todas dirigidas por De Sica. Falleció en 1949, a los 58 años.

ducción, intersemiótica e interlingüística, por lo que volverla al español es una operación que hay que considerar también en su dimensión de traducción, justamente, de vuelta.

En el año indicado de 1925 acababa de aparecer la tercera traducción al italiano,² primera moderna, de la novela cervantina por obra de Alfredo Giannini (Cervantes 1923-1925),³ quizá como consecuencia de que durante el primer cuarto del siglo xx, gracias al interés que había despertado en algunas áreas del agitado ambiente político itálico la *Vida de don Quijote y Sancho Panza* (1905) de Miguel de Unamuno, había habido un florecimiento de lo que se ha llamado quijotismo italiano (Borzoni 2011), un movimiento no muy distante por sus planteamientos de otras vanguardias, que, por primera vez, al erigir a don Quijote, héroe romántico del ideal, como símbolo axial de sus propuestas propiciaba una lectura seria de un personaje que durante tres siglos había sido pasto principalmente de comediógrafos y libretistas de *opera buffa* (Scamuzzi 2007; Jurado 2015b). Si el texto implícito de una obra literaria se puede definir, siguiendo a Lachmann (1989: 398), como la intersección de un hipotexto con un discurso ideológico, la novedad introducida por Gherardi en la tradición dramática y lírica italiana de reelaboraciones quijotescas estribaba en cruzar con un diccionario político nuevo

² Se habían publicado antes varias ediciones de la traducción de Lorenzo Franciosini (la primera, de 1626) y después de la de Bartolomeo Gamba, aparecida por primera vez en 1814 y después, con enmiendas, en numerosas ediciones a partir de 1840. Sobre las traducciones del *Quijote* véase Ruffinatto (2008), Pini (2016) con completa bibliografía, y los detallados estudios traductológicos de DeMattè (2005) y Medina (2018) sobre la de Franciosini.

³ Aunque el pie de imprenta de los dos últimos volúmenes de esta traducción, publicados en Florencia por Sansoni en 1925 (los dos primeros son de 1923), no indica el mes de impresión, el hecho de que Gherardi feche el texto de su obra entre noviembre de 1925 y enero de 1926 (cfr. G. Gherardi 1927: 111) permite suponer que la traducción de Giannini se hubiera publicado ya. Poco antes, en 1920, el Istituto editoriale italiano de Milán había reeditado la traducción de Gamba, única sucesora hasta entonces de la primera de Franciosini (véase la nota anterior). No descarto que Gherardi consultase el *Quijote* en una edición española, pero la coincidencia cronológica hace sugestivo pensar que fuese la publicación de la nueva traducción de Giannini, junto con su apropiación como símbolo por movimientos parafascistas, lo que despertase su interés por la novela cervantina.

una obra que hasta entonces,⁴ podemos decir, simplificando, que solo había servido como hipotexto para un evasivo conformismo burgués,⁵ con lo cual la resemantización del esquema de invariantes construido sobre los motivos tópicos surgidos de la novela cervantina se nutría del idealismo irracionalista de principios del siglo xx.

Con su reescritura, el periodista de Bolonia se colocaba a la cabeza de una larga serie de obras teatrales que durante el siglo xx y lo que va del xxi se sirven del *Quijote* como hipotexto (Di Carlo 2017), generalmente, como en el caso que nos ocupa, con interpretaciones, lecturas o planteamientos ideológicos que van más allá de la mera propuesta de dramatización (Fernández Ferreiro 2012: 186) y con modalidades intertextuales que van desde la simple reducción dramática del argumento completo de la novela a la reelaboración y creación original basada sobre las características tópicas de los personajes principales, don Quijote y Sancho Panza —locura *vs.* sentido común, idealismo *vs.* materialismo, diálogo polifónico...—, pasando por las varias modalidades de adaptación escénica, más o menos libre, más o menos fiel al original, de episodios o partes de la obra maestra de Cervantes.

La reducción escénica de Gherardi se subtitula «tragicomedia en cinco cuadros», una etiqueta genérica significativa en sí, pues subraya una elección del autor que no dudaría en calificar de acertada: al recoger la corriente quijotista de inicios de siglo antes apuntada, Gherardi es el primer autor dramático italiano que desarrolla en un plano existencial la dimensión seria tanto del personaje central como de la novela, siguiendo la pauta de Unamuno y en la huella de las diversas lecturas románticas europeas del siglo xix. Por tanto, lo que Gherardi propone es una lectura sesgada del *Quijote*, una lectura que sin embargo se construye semánticamente con discreción y delicadeza a través de la selección de episodios y personajes tanto como por medio de la palabra, principalmente las que pone en boca del hidalgo y el escudero, pero también del cura, el barbero, el bachiller Sansón

⁴ La bibliografía sobre esta serie se está haciendo enorme y es difícil abarcarla de forma adecuada sobre todo para quien como yo no es ni mucho menos un especialista del tema; además de las obras que cito aquí, véase Carrascón (2019).

⁵ Pero véase Jurado (2015a) para una descripción más articulada y detallada de las variadas interpretaciones de la novela en ámbito italiano, y europeo, en particular durante los siglos xvii y xviii.

Carrasco y los otros, pocos, personajes. Pese a su declarada militancia fascista (Carrascón 2019: IX), Gherardi no hace de su *Don Chisciotte* un panfleto político: aunque sea cuestión en la que no hay aquí espacio para entrar, parece verosímil hipotizar que la tensión que recorre el texto en favor del héroe trágico y místico del ideal en el que Unamuno ha convertido a don Quijote —quizá resultado de una afinidad gherardiana que de todos modos pasa también por el original cervantino— es genuina y más grande que una simple tendencia política o un momentáneo oportunismo comercial. El trabajo de Gherardi se mide con una búsqueda dramática que abre el espacio escénico a una polifonía entreverada de crítica social —referida obviamente a su momento histórico— y a la convivencia dramática de fantasía y realidad, pero el eje alrededor del cual pivota la acción sigue siendo el personaje teatralizado del unamuniano hidalgo como profeta ridículo del ideal (Unamuno 1914: 14).

En otro orden de cosas, en el momento sociopolítico en el que Gherardi concibe y redacta su obra, que está cargada, como ya he indicado, de profunda intención existencial, las dos mansiones vitales peninsulares mediterráneas atraviesan una fase de acercamiento notable en diversos planos. Los experimentos políticos españoles, con el directorio militar amparado por la monarquía, van al paso de los italianos y el fermento antidemocrático, popularista, futurístico, vanguardístico, en el que se engloban cultura alta y cultura cotidiana, propiciado por las crisis económicas —y de consecuencia sociales— del periodo de entreguerras, es común no solo a España e Italia sino también a otros países más o menos destruidos, en uno u otro modo, por la primera guerra mundial y sus secuelas.

No solo Italia y España se encuentran en una coyuntura de confluencia sociopolítica que aviva las coincidencias culturales, sino que Gherardi, quizá también por esa misma razón, ha adaptado a la escena italiana la parte más universal de una lectura castizamente española —la de Unamuno—⁶ del emblema cultural más castiza-

⁶ Como ya hemos dicho, más allá de la compañía que la estrenó, no sabemos nada de la escenografía con la que se montó la obra de Gherardi. Por poner un ejemplo cercano, sin embargo, sí que podemos ver una cierta estilización italianizante en los excelentes figurines y en las preciosas ilustraciones con las que Pipein Gamba ilustró la edición de la adaptación precedente de Ceccardo Roccatagliata Ceccardi,

mente español. La recuperación de una pareja de contrarios, don Quijote y Sancho Panza, resemantizada en el tercer centenario de la publicación de la novela para adaptarla a determinados mensajes políticos (un buen ejemplo de estos procesos de variado signo lo ofrece el estudio de Torre Santos 2018) parece que funciona también en suelo italiano como se ha mencionado más arriba (véase también Carrascón 2019: XI-XIII). Así que nos encontramos en la paradoja de estar traduciendo al español un *Quijote*, es decir, una obra sobre el icono más emblemático de la cultura española. Con todo esto no quiero más que afirmar que en buena medida la traducción al español de la obra teatral de Gherardi es una traducción «de vuelta», y eso aflora en alguno de los añadidos y elecciones léxicas que me he tomado la libertad de incluir en mi versión. El caso más claro es el de la traducción de la palabra italiana *isola* con el término irrenunciable, marcado precisamente por su uso en la novela cervantina: *ínsula*, en vez del literal pero neutro *isla*, una restitución que podríamos considerar inevitable en la medida en la que para un español sería claramente disonante ver a Sancho como gobernador de una isla y no de una ínsula. La ínsula Barataria se alinea en el grado cero del conocimiento quijotesco del nuevo público español.

Por dar otros ejemplos, cabe mencionar la restitución de la prevaricación lingüística que comete Sancho, cuando al recitar de memoria la carta de don Quijote a Dulcinea (I, 26) cambia un término encomiástico, «soberana», por otro denigratorio, «sobajada». El juego de palabras que, quizá simplemente por su intraducibilidad, había desaparecido en italiano, ha sido restituido en la traducción española en un diálogo similar al de la novela original, con la consiguiente corrección, que en este caso se traslada del barbero a don Quijote, interlocutor de Sancho en la revisión dramática:

SANCIO: Eh... (*ricordando*) «Sovrana Signora...»

DON CHISCIOTTE: Bene. Avanti... (20).⁷

Don Chisciotte. Due atti e un prologo, per la musica di Guido dell'Orso (I.G.A.P. già Montorfano e Valcarengi, Génova, 1916).

⁷ Cito en general por la paginación de Gherardi (2019).

SANCHO: Mmm... (*haciendo memoria*) «Alta y sobajada señora...»⁸
 DON QUIJOTE: Soberana. ¿Qué más? (21).

En un nivel ligeramente más complejo se podría colocar otro caso que vale la pena mencionar: en la IV escena del primer acto se ha cumplido una restitución similar a la anterior, con una paralela modificación del texto original, modificación que en este caso se remonta al diálogo novelístico entre don Quijote, el ama y la sobrina del capítulo 7 de la I parte, cuando el hidalgo descubre la desaparición de la biblioteca, del que se recupera para la traducción un nombre propio, que por cierto también lleva consigo una dimensión de juego de palabras puramente fonético:

SANCIO: E lui tranquillo: «Sancio,» dice «erano giganti, ma il grande incantatore li ha trasformati in mulini per burlarsi di me».

CURATO: E chi sarebbe questo grande incantatore?

SANCIO: Ma che ne so? Pare che sia qualcuno molto potente, che ce l'ha con lui (14).

SANCHO: Pues él tan tranquilo: «Sancho», me dice, «eran gigantes, pero el mago Fritón los ha transformado en molinos para burlarse de mí».

CURA: Mago Frestón, diría...

SANCHO: ¿Yo qué sé? Uno muy poderoso que le tiene mucha ojeriza a mi amo (15).

En estos casos, los añadidos o restituidos son elementos culturales que presentan una cierta reconocibilidad como claves memorísticas

⁸ El juego de palabras había sido traducido por A. Giannini en su edición de 1923-25 con el resultado de un pequeño problema de coherencia textual. Al escribir don Quijote la carta, la versión italiana rendía el «soberana y alta señora» como «sovrana ed eccelsa signora»; pero luego al recitarla Sancho, el inicio se convertía en «eccelsa e pressata signora» (literalmente «excelsa y aplastada señora»), corregido por el barbero en «eccelsa e pregiata» («excelsa y apreciada»). La prevaricación de Sancho, que en español tenía sentido al conservar la palabra común, «alta», y confundir la menos frecuente «soberana» con otra fonéticamente próxima, en esta traducción italiana pierde gracia y verosimilitud, pues «eccelsa» no es menos insólito o difícil en italiano che «sovrana» y entre esta palabra y el término equivocado que Sancho usa, «pressata», no hay ninguna conexión.

que reevocan todo su contexto en la imaginación para un español con un mediano conocimiento del *Quijote*. Son elementos que pueden figurar entre lo que el público español espera encontrar en una reconstrucción de las respectivas escenas del *Quijote*, como cualquier público, español o no, más o menos culto, espera encontrar determinados episodios famosos, típicamente el de los molinos de viento, cuando se le cuenta bajo cualquier especie genérica la historia del enloquecido hidalgo. La reinscripción en el discurso dramático de estos elementos lexicales tiende por tanto a reconstruir la satisfacción de las expectativas del nuevo público al que, en traducción española, se destina la obra italiana como el texto original satisfacía con otros elementos característicos —episodios conocidos, locura visionaria del protagonista, expresión por refranes de Sancho—, más tópicos y reconocibles, las expectativas presumibles en su público originario.

Llegados a este punto, hay que advertir que si bien, en general, traducir del italiano al español es fácil, pues no cabe duda de que ambas lenguas presentan uno de los mayores niveles de afinidad posibles entre lenguas diferentes,⁹ y eso desde la fonética hasta la sintaxis, sin embargo no es el caso de dejar de subrayar a la vez que, al contrario de lo que pretende el lugar común, las culturas no son tan semejantes como lo son las lenguas, ni mucho menos. Manolo Carrera Díaz, el gran italianista sevillano, tuvo una vez el valor de afirmar en Milán

⁹ Es casi inevitable, en el contexto en el que nos hallamos, recordar los pérfidos comentarios cervantinos sobre la traducción, en particular del italiano al español, del capítulo 6 de la primera parte (sobre la traducción del *Orlando furioso* por Jerónimo de Urrea: «Y aquí le perdonáramos al señor capitán que no le hubiera traído a España y hecho castellano, que le quitó mucho de su natural valor, y lo mesmo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua, que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento»). Cito por la edición online del CVC dirigida por F. Rico <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap06/cap06_02.htm>; y sobre todo los del capítulo 62 de la segunda (el diálogo de don Quijote con el traductor en la imprenta de Barcelona que acaba en el dictamen de que «traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel» <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap62/cap62_04.htm>) y que aunque no tienen desperdicio no puedo citar aquí más por extenso por motivos de espacio, pero sobre los que sigue siendo útil leer a Terracini (1979).

que la cultura italiana y la española se parecen tanto como la cultura española y la china (ni que decir tiene que cosechó gran hilaridad por parte del público). Sin llegar a tanto, parece bastante acertada la base de su, a primera vista, disparatada comparación. Esa diferencia cultural se manifiesta también a través del habla en la norma pragmática. Sin entrar en cuestión de tan gran complejidad, sí cabe señalar que por lo que se refiere a la escritura teatral, que tiende en mayor o menor medida a mimetizar el uso de la lengua oral, es necesario tener en cuenta que la proximidad entre ambas lenguas disminuye a medida que pasamos de la gramática a la pragmática. Si léxico, morfología y sintaxis del español y el italiano son primos hermanos, el uso coloquial de la lengua, con sus giros peculiares, sus modismos, sus preferencias, toda la constelación de restricciones y reglas implícitas que configuran la norma, difiere notablemente de la una a la otra de las dos lenguas peninsulares.

La tragicomedia de Gherardi, como cualquier otra obra teatral, no nace para esta urna funeraria de la versión impresa en la que desde 1927 y ahora otra vez (Gherardi 2019) se ve encerrada. Como cualquier otra obra de teatro, el *Don Chisciotte* nace para la vida abierta del escenario: para la transmisión oral de la actuación en vivo, para el cuerpo como signo, para ese efímero temblor del aire que es la voz humana. Por desgracia, aparte de los particulares del estreno,¹⁰ nada sabemos del recorrido de este *Don Chisciotte* sobre las tablas; del texto de Gherardi solo nos queda un texto que refleja el discurso verbal, con sus escasas acotaciones. Se trata de un italiano austero, casi seco, difícil de valorar a más de ochenta años de distancia. Por otra parte, el texto teatral, a diferencia del literario, carece de fijeza, al menos por lo que se refiere al discurso verbal más superficial, fácilmente modifi-

¹⁰ Como ya se ha señalado (Carrascón 2019: XIV), «el *Don Chisciotte, tragicomedia in cinque quadri*, se estrenó en Trieste, el 6 de septiembre de 1926, en el teatro Politeama Rossetti, a cargo de la compañía de Dina Perbellini y Aldo Silvani». Por lo que asevera el *Dizionario biografico degli italiani* Treccani (s.v. Silvani, Aldo) el *Don Chisciotte* de Gherardi había sido escrito específicamente para el actor después de que en 1924 crease su propia compañía con la mencionada Dina Perbellini. Actor y autor se habían conocido en Bolonia en 1923 cuando aquel llegó como director del Teatro del Popolo mientras este dirigía la compañía experimental del Comunale. Silvani era alto y flaco, fácil a la mirada un tanto extraviada y al decir enfático, un tipo muy adecuado para encarnar el don Quijote de Gherardi.

cable en aras de valores estrictamente teatrales como la decibilidad o recitabilidad, el ritmo y hasta la capacidad de un determinado actor de sintonizar mejor o peor con determinadas palabras, giros, expresiones, con determinada pragmática. Lo que el autor dramático proponga en su creación de palabras estará siempre sometido a la ejecución escénica del actor, que, incluso siendo fiel en la recitación a la palabra escrita, puede y hasta debe, en la práctica, manejarla, interpretarla, ponerla en discusión y si se quiere traicionarla con su recitación y su actuación no verbal. Por todo ello el texto para el teatro está muy alejado del de otras manifestaciones estrictamente literarias, como la poesía o la narrativa, por indicar los casos más obvios, que no prevén para su recepción el filtro de la representación. El discurso teatral es mucho más abierto, en su literariedad, que el de otros géneros y lo que comparte de fijeza con ellos no deja de ser, en parte, un tributo casi inconsciente, que nuestra cultura, una cultura textual, no cesa nunca de pagar al texto como institución social; una reliquia de la palabra versificada del teatro clásico, en el que las morcillas y otras infidelidades de actores y directores, si no cuidadosamente calculadas, saltan más fácilmente al oído denunciadas por las fallas del ritmo o de la rima. En la tradición italiana, en cambio, la *commedia dell'arte* se basa sobre el concepto de *canovaccio*, un guion que recoge solo las situaciones, la traza de la acción, mientras que la palabra de la interacción escénica queda a la improvisación de los actores.

En esta perspectiva, el texto teatral se puede definir como un simple guion, texto de partida para una forma particular de traducción, que es la interpretación escénica. A su vez, la traducción literal, interlingüística, del texto, puede muy bien tener esta circunstancia en cuenta y razonar sobre ella. Aunque sin duda también puede comportarse ante el texto para el teatro como si de cualquier otro texto literario se tratase, en principio el destino oral del texto teatral ofrece al traductor interlingüístico la oportunidad de una mayor atención a los aspectos pragmáticos de la enunciación compatibles con los protoenunciados de los que se compone el texto, y este ha sido un punto cardinal de mi estrategia.

Pero la traducción que comento aquí no nace con el objetivo final de preparar un guion para la representación escénica, un guion que después pase a la elaboración de actores y director para generar la obra teatral completa y acabada por cada puesta en escena, sino, mucho más modestamente, con la intención de proporcionar un texto de acompa-

ñamiento para una edición bilingüe impresa de la obra original de Gherardi con su traducción al español. Ambas modalidades de traducción, la del discurso verbal como guion para la escenificación y la del texto para su edición, se podrían ver casi como los dos extremos de una amplia gama de posibilidades, entre las que se colocaría la edición impresa independiente del texto traducido a partir de la obra original. Una traducción como la que nos ocupa, en cambio, destinada a publicarse frente al texto del que proviene, está inevitablemente destinada a sobrellevar ciertas restricciones, puesto que se pone como una especie de guía para un lector, que, en teoría al menos, está leyendo el original en un idioma que quizá no entienda perfectamente, pero del que algo puede vislumbrar. La función del texto de llegada enfrentado al original es mucho más servil, o por lo menos mucho más dependiente, que la de una traducción publicada por sí sola o propuesta para una representación. En esta traducción, por tanto, sin perder de vista el nivel de la verosimilitud pragmática como clave interpretativo-generativa del texto que evoque en la mente del lector una representación verosímil del intercambio oral en español, se ha tratado de dar a la vez un texto adherente a su original que permita la lectura paralela del italiano y el español, iluminando para el lector de esta lengua los aspectos menos claros de aquella.

En la búsqueda de ese equilibrio se ha intentado que se alineasen las intervenciones sobre el texto de Gherardi, intervenciones entre las que es necesario mencionar una de alcance macrotextual bastante visible: la sustitución de los pronombres ilocutivos y formas de tratamiento de cortesía o familiaridad. En el texto original, todos los personajes —con la excepción de don Quijote y el barbero, que se dirigen a Sancho usando el *tu*— se tratan de *voi*, o sea, ‘vos’, forma que en la época de creación del drama combatía, preferida por el régimen fascista, contra el uso, hoy en día más generalizado, del *lei* (equivalente pragmático e ilocutivo de nuestro ‘usted’). En la traducción se ha optado, como queda explicado en otra sede (Carrascón 2019), por una reconstrucción propia de los tratamientos como resultan más verosímiles en español. De este modo vemos que Sansón Carrasco y el cura hablan de usted a don Quijote cuando quieren que vuelva a ser Alonso Quijano, pero Sansón Carrasco elige el *vos* para dirigirse al hidalgo cuando él mismo se finge caballero, como hacen Dorotea actuando de princesa Micomicona o los personajes de la corte ducal para desarrollar sus burlas y engaños a costa del protagonista, mientras Sancho se dirige a su amo siempre con el *usted*,

en relación asimétrica, pues don Quijote le trata de tú. Creo que esta estrategia mejora lo que podríamos llamar decibilidad o recitabilidad del texto para los actores, a la vez que hace menos distanciante la recepción lectora por parte de un público hispánico.

En el mismo nivel macrotextual creo que se puede considerar la reelaboración sistemática de los moduladores de la oralidad, la expresividad y la afectividad, exclamaciones y marcadores discursivos coloquiales, junto con otras modificaciones de adecuación pragmática, de los que algún ejemplo sacado de las primeras páginas puede ser más claro que cualquier explicación: se trata de añadidos y traducciones muy libres que se distribuyen a lo largo de todo el texto para dar mayor verosimilitud a acciones verbales de los personajes; elementos mínimos que sin embargo contribuyen en gran medida a establecer el tono y el registro del discurso:

comette per ogni dove ogni sorta di pazzie e non sappiamo tutto (6).

Ebbene, sulle prime il vostro progetto non mi dispiacque (6).

Oh, finalmente! (8).

Ma... veramente... dirò.

Ah, ecco... (10).

Ma, detto qui, in confidenza, fra noi, è proprio principessa? (8).

Non è qui? E chi lo sa? (10).

Oh, la principessa mi consideri suo servitore devotissimo (10).

va cometiendo por todas partes toda clase de locuras, y [ø] **eso que** no lo sabemos todo... (7).¹¹

[Pues bien] **Vale**, a primera vista, su proyecto no me pareció mal (7).

¡**Vaya**, por fin!

[Pero] **Pues**, verdaderamente, **le voy a decir a usted**.

Esto... (11).

Pero, [dicho aquí] **vaya**, en confianza... entre nosotros: ¿es una princesa de verdad? (9).

¿No está aquí? [¿Y quién lo sabe?] **Pues vaya usted a saber** (11).

Vaya, la señora princesa me puede considerar su devoto servidor (11).

¹¹ Las negritas en la versión española subrayan las modificaciones y añadidos y van precedidas por una traducción literal del italiano, entre corchetes (excepto en los casos en los que la expresión italiana es transparente) o bien por el signo de vacío cuando se trata de moduladores sin correlato en el texto italiano.

Basta, basta! (10).

Oh, che mi canzona, lei? (16).

Un barbiere... Sì, via... a me pareva un
bacile da barbiere (16).

CARRASCO: E se sapete che è matto, perché
gli andate dietro?

SANCIO: Mi ha promesso un'isola... (16).

Bueno, bueno, ya vale (11).

Pero bueno: ¿es que me está usted
tomando el pelo? (17).

Un barbero... **Bueno, vaya...** A mí me
parecía una bacía de barbero (17).

CARRASCO: **Pero** si sabe que está loco
¿por qué le sigue?

SANCIO: [ø] **Hombre, como** me ha
prometido una ínsula... (17).

Los reajustes de incidencia microtextual han sido siempre guiados por la intención de obtener, también, una adecuada verosimilitud de la fingida oralidad espontánea, lo que a mi parecer seguramente es una contribución a la simple legibilidad del resultado. Para ello he aplicado con mucha frecuencia una estrategia de amplificación por añadido o por intensificación semántica a través de la selección léxica, como se puede ver en estos dos ejemplos:

CARRASCO: Non raccontar bubbole!

SANCIO: Bubbole? (14).

CARRASCO: Sia pure... (*Andando alla
quinta.*) La vostra eroína e il barbiere
se la raccontano tranquillamente... (8).

CARRASCO: [¡No cuente trolas!]

Venga, venga, menos lobos...

SANCIO: [¿Trolas?] **Pero qué lobos** (15).

CARRASCO: **Vale, vale.** (*Yendo hacia
la quinta.*) Su heroína y el barbero, tan
tranquilos, contándose sus vidas... (9).

Una de las peculiaridades que avaloran el *Quijote* ghirardiano es la habilidad con la que el autor ha conseguido mantener en su diálogo dramático el humorismo y la ironía que permean la novela cervantina. Los chistes, ironías, sarcasmos, contenidos en pequeñas pullas, pero que van más allá del juego de palabras puramente fonético, no presentan grandes dificultades y funcionan igual en los dos idiomas, pero una adecuación pragmática, aunque leve, puede realzar su efecto. Respecto a un original:

SANCIO: È inutile! l'ho sempre detto, che quando uno ha fatto l'università ne sa sempre più di quello che lascia credere...

CURATO: Per fortuna... (12).

la traducción más literal posible, dentro del respeto a las normas del español, nos daría:

SANCHO: ¡Es inútil!, siempre lo he dicho, que cuando uno ha hecho la universidad sabe siempre más de lo que hace creer...

CURA: ¡Por suerte!

Mientras una adecuación en aras de la verosimilitud pragmática como la que he seguido en mi traducción puede llevar, por ejemplo, a modificaciones de este tipo:

SANCHO: **No hay nada que hacer**, yo siempre lo he dicho, que cuando uno ha hecho la universidad sabe siempre más de lo que **da a entender**...

CURA: ¡**Menos mal!** (13).

Por otra parte, la comicidad más inmediata en el escenario está casi siempre a cargo de las figuras populares —Sancho, la fingida Dulcinea, el ventero— y es causada por los contrastes que traza Gherardi entre la materialidad de estos personajes y el idealismo de don Quijote, que, en tal contraste, en vez de ridiculizado queda, como es la voluntad del autor, sublimado. Las pequeñas escenas cómicas están intercaladas por todas partes, y hay que admitir que, como el mismo Cervantes, Gherardi consigue transmitir un contenido serio e incluso trascendente sin dejar de hacernos reír o al menos sonreír. Ya en las primeras escenas la simplicidad y la verbalidad refranesca de Sancho, junto con el estupor que suscitan en sus interlocutores, se presentan como motores de la risa:

CURATO: (*Tra sé, soddisfatto.*) Bene bene. Voglio vedere se è la buona che mi fanno vescovo... (*Vedendo Sancio.*) Oh, finalmente, si può sapere che cosa avete nelle gambe?

SANCIO: (*Entrando con circospezione.*) Ma... veramente... dirò. Parla e favella, vuote budella, guarda, e poi taci, carezze e baci... Sì, dico, finché non vedi va' piano e a piedi...

CARRASCO: Cosa c'entra? (8).

CURA: (*Para sí, satisfecho.*) Bien, bien, bien. A ver si de esta me hacen obispo. (*Viendo a Sancho.*) ¡Vaya, por fin! ¿Se puede saber qué le pasa en las piernas?

SANCHO: (*Entrando con circunspección.*) Pues, verdaderamente, le voy a decir a usted... [Habla y charla, tripas vacías, mira y luego calla, caricias y besos] **Quien mucho platica, poco mastica, quien mira y calla mejor se halla.** Eso, digo, [mientras no veas, ve despacio y a pie] **si nada ves, cuidadito con los pies...**

CARRASCO: Y eso ¿a qué viene? (9).

El mantenimiento de la comicidad, que permite que el texto en español funcione como el italiano, pasa a través de la naturalidad de una conversación que exige como clave de equivalencia el nivel discursivo-pragmático, en el que se imponen sustituciones no literales, como, en los ejemplos precedentes, la de «è inutile!» con «no hay nada que hacer», la de «quello che lascia credere» con «lo que da a entender», la de «per fortuna» con «¡menos mal!», o en fin, en este último, la de «cosa c'entra?» con «y eso ¿a qué viene?».

En varios casos he modificado ligeramente una palabra o un sintagma para acercarlo a un modismo de efecto coloquial o humorístico tomando como modelo la lengua de uso conversacional:

SANCIO: E quella volta che uccideste il gigante Pantafilone... come si chiamava, che aveva gli occhi storti? (122).

SANCHO: Y aquella vez que mató usted al gigante **Pantalonazo...** ¿cómo se llamaba, **así como** que tenía **el ojo virulé...**? (123).

AMADIGI: Ma scusa... Ci tieni proprio a fare il nostro mestiere? Bada che i castelli incantati e le fate finiscono per annoiare terribilmente... (88).

AMADÍS: Pero perdona... ¿De verdad estás convencido de que quieres hacer nuestro trabajo? Mira que los castillos encantados y las hadas acaban convirtiéndose **en un rollo patatero...** (89).

Al mismo tiempo el nombre propio deformado por Sancho en español se aleja todavía más del original y se convierte en otra palabra existente, similar por fonética, pero con la que se espera recabar un efecto humorístico. Lo mismo sucede con el contraste que en el segundo ejemplo forma el coloquialismo, «rollo patatero», en boca de Amadís, expresión que resalta aún más la ruptura del decoro por parte del personaje que profiere observaciones tan poco adecuadas a su figura.

Se podrían poner muchos más ejemplos de este tipo de intervención:

SANCIO: Ma siete matto, scusate, perché volete morire proprio oggi? (114).

SANCHO: Pero ¿está usted **majareta**? Perdone, ¿eh?, pero ¿por qué quiere morir justo hoy? (115).

PEDRO: (*Ridendo.*) Carina, carina... (*Disputa con Altisidora.*) (104).

PEDRO: (*Riéndose.*) ¡Qué mona! ¡Qué graciosa! (*Discute con Altisidora.*) (105).

Con estos pocos ejemplos de los numerosos casos en los que la sustitución es bastante libre, en función de sugerencias culturales o pragmáticas, nos acercamos a otros casos, en los que el efecto de amplificación, o de énfasis pragmático, se ha tratado de conseguir por añadido de elementos, pero siempre con la misma mira de acrecentar la verosimilitud pragmática, el coloquialismo, el color expresivo o la comicidad:

CURATO: **Eppure, vedete?** Se non fosse venuta a casa non avrebbe trovato me (28).

CURA: **Ya, ya, pero mire usted por dónde:** si no hubiese ido a su casa no me habría encontrado a mí (29).

Y entre ellos no me resisto a resaltar lo que espero que sea, en este penúltimo ejemplo que sigue, una eficaz amplificación del efecto cómico por mala comprensión de las palabras cultas por parte de Dulcinea, aunque creo que también cabe destacar como rasgos de selección léxica aplicada a la caracterización del personaje la elección del diminutivo «tierrecita», el aumentativo «señorón» y los vulgarismos «usté» y «vestío».

DON CHISCIOTTE: (*Cercando di rialzare il tono.*) *Vi son conte le mie gesta?*

DULCINEA: Cosa dice? No, no... non ho contato nulla... Ma qualche cosa al sole dovete avere voi... Se no, non sareste vestito così... È roba da signori... Del resto, poi, io non posso pretendere nulla (70).

DON QUIJOTE (*Intentando alzar un poco el nivel*): ¿Os han narrado mis gestas?

DULCINEA: ¿Qué? ¡A mí no me han amarrao ninguna cesta! Alguna tierrecita ya tendrá usté... Si no, no andaría así vestío... ropa de señorón... Además, ¿qué voy a pedir yo? (71).

Otra transformación del mismo tipo la podemos señalar en este párrafo de Sancho:

Se la principessa si rivolge al valoroso braccio di quel prode, può star sicura, come due e due fanno quattro, che le ammazza maghi e giganti quanti vuole, le distrugge eserciti e città nemiche, passa mari e monti in un battibaleno, e chi più ne ha più ne metta, e due non va senza tre, e non si muove foglia che Dio non voglia! (10).

Si la señora princesa se confía al valeroso brazo de tal campeón, puede estar segura como dos y dos son cuatro de que le mata todos los magos y gigantes que quiera, le destruye ejércitos y ciudades enemigas, **traspasa la alta sierra, ocupa el llano** en un decir Jesús y suma y sigue, que **no hay tres sin dos** y hágase la voluntad de Dios (11).

en el que la inverosímil inclusión del verso de fray Luis de León en sustitución del modismo italiano es una travesura traductológica sin más intención por mi parte que causar la risa del lector que sea capaz de reconocerlo. Por otra parte, para mantener la rima del refrán italiano con que se cierra el periodo, intraducible, se ha invertido el orden natural del dicho italiano y español «no hay dos sin tres» con el resultado tautológico y —se espera— humorístico de «no hay tres sin dos».

En conclusión, tratar de contemporizar las exigencias, en particular de verosimilitud, de la representación dramática de la oralidad con todos sus matices con las constricciones que impone la preparación de un texto de llegada que actuará en copresencia con su original en una edición bilingüe presenta una serie de desafíos que caracterizan una tipología traductiva seguramente singular, la del texto dramático destinado a la edición impresa.

Bibliografía

- BORZONI, Sandro, «El Quijotismo de Unamuno en Italia: filosofía de la acción, irracionalismo, fascismo», *Historia Contemporánea*, XLIV (2011), pp. 271-305.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Introducción», en G. Gherardi, *Don Chisciotte. Tragicommedia in 5 quadri. Don Quijote. Tragicomedia en cinco cuadros*,

- edición bilingüe con traducción española de G. C., SEF, Florencia, 2019, pp. VII-XXVI.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Chisciotte della Mançia*, traduzione, prefazione e note di Alfredo Giannini, G. C. Sansoni, Florencia, vol. 1 y 2: 1923, vols. 3 y 4: 1925.
- DEMATTE, Claudia, «Un desafío de traductología contra los molinos de viento. el *Chisciotte* de Lorenzo Franciosini», en *L'insula Don Chisciotte*, ed. Maria Caterina Ruta y Laura Silvestri, Flaccovio, Palermo, 2005, pp. 81-91.
- DI CARLO, Stefania, «Catalogo delle opere teatrali italiane ispirate al *Don Chisciotte* di Cervantes», *Artifara*, 17 (2017), pp. I-XI.
- FERNÁNDEZ FERREIRO, María, «Adaptaciones teatrales del *Quijote* (siglos xx-xxi). Selección de un corpus» en «*Scripta manent*». *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, (Publicaciones digitales del GRISO), Pamplona, 2012, pp. 185-194.
- GHERARDI, Gherardo, *Don Chisciotte. Tragicommedia in 5 quadri*, Vallecchi, Florencia, 1927.
- *Don Chisciotte. Tragicommedia in 5 quadri. Don Quijote. Tragicomedia en cinco cuadros*, edición bilingüe con traducción española de G. Carrascón, SEF, Florencia, 2019.
- JURADO SANTOS, Agapita, «El *Quijote* prerromántico en la Europa Occidental», *Cuadernos AISPI*, 5 (2015a), pp. 171-188.
- *Recorridos del «Quijote» por Europa (siglos xvii y xviii). Hacia una bibliografía*, Edition Reichenberger, Kassel, 2015b.
- LACHMANN, Renate, «Concepts of Intertextuality», en *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*, ed. K. Eimermacher, K. P. Grzybek, y G. Witte, Brockmeyer, Bochum, 1989, pp. 391-400.
- LANCIA, Enrico y Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano. Gli attori*, Gremese, Roma, 2003.
- MEDINA, Francisco, «El quinto y el sexto capítulo de la primera parte del *Quijote* de Franciosini: observaciones sobre la traducción de algunos elementos», *Artifara*, 18 (2018), pp. 9-23.
- «El séptimo y el octavo capítulo de la primera parte del *Quijote* de Franciosini: observaciones sobre la traducción de algunos elementos», *Artifara*, 18 (2018), pp. 25-39.
- PINI, Donatella, «La prima traduzione italiana del *Quijote*» en «*Fedeli, diligenti, chiari e dotti*». *Traduttori e traduzione nel Rinascimento*, ed. Elisa Gregori, CLEUP, Padova, 2016, pp. 541-561.

- RUFFINATTO, Aldo, «Presencia y ausencia del *Quijote* en Italia», en *L'insula del don Chisciotte. Actas del XXIII Congreso AISPI, Palermo 2005*, ed. M. C. Ruta y L. Silvestri, Instituto Cervantes / Associazione Ispanisti Italiani, Madrid, 2008, vol. 1, pp. 237-251.
- SCAMUZZI, Iole, *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2007.
- TERRACINI, Lore, «Una frangia agli arazzi di Cervantes», en *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, L. Terracini, Stampatori, Torino, 1979, pp. 285-322.
- TORRE SANTOS, Jorge, «“Su inteligencia y su corazón están con nosotros”. Las celebraciones cervantinas del tercer centenario del *Quijote* y el socialismo español», *Artifara*, 18 (2018), pp. 153-168.
- UNAMUNO, Miguel de, «El sepulcro de don Quijote», en *Vida de don Quijote y Sancho Panza*, Renacimiento, Madrid, 1914 (2.^a ed.).

PERSPECTIVAS TEATRALES



Las primeras recreaciones teatrales del *Quijote*: fiestas y mascaradas

Emilio Martínez Mata
Universidad de Oviedo

El *Quijote* suscitó desde bien temprano, como es sabido, abundantes recreaciones de carácter teatral, a diferencia de las casi inexistentes repercusiones en la novela del siglo xvii. Aparte de algunas comedias y entremeses (en mayor número), las apariciones de los personajes cervantinos se producen especialmente en las fiestas y mascaradas populares que se representaban en ocasiones relevantes (carnavales y celebraciones) por las calles de las ciudades.¹

En la España del siglo xvii la novela cervantina será recreada en unas pocas comedias: *Don Quijote de la Mancha* (publicada en 1618, pero escrita entre 1605 y 1608), de Guillén de Castro, *Don Gil de la Mancha* (c1627), de autor desconocido, y *El hidalgo de la Mancha* (c1672), de Juan de Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara. A esta lista tendríamos que añadir la comedia inédita de finales del xvii *Don Quijote de la Mancha*, de Andrés González Barcia (Madroñal 2010), de la que se conserva únicamente un fragmento, y la perdida *Don Quijote de la Mancha* de Calderón. La recreación de la novela cervantina se percibe también en un elevado

¹ Entre los estudios más importantes sobre el tema, pueden citarse los de López Estrada, Egido y Lobato; información bibliográfica sobre las relaciones de fiestas y mascaradas en Jurado (2014). Incluyo ahora la referencia a la fiesta de Manila de 1623 y al testimonio de la lectura del *Quijote* como invitación a la fiesta carnavalesca, desconocidas ambas para mí cuando intervine en el «Seminario *Q. Theatre*».

número de entremeses en el siglo XVII: el *Entremés de los romances*,² el *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha* (1617), de Francisco de Ávila, *El ventero* (c1630) y *El remediador*, los dos de Quiñones de Benavente, la *Mojiganga o entremés de las aventuras del caballero don Pascual de Rábano*, el *Entremés de don Guindo*, el *Entremés del hidalgo* (c1637) y el *Entremés del rey de los tiburones* (Madroñal 2012: 327-328).

En las fiestas y mascaradas podemos apreciar algunos rasgos de la recreación teatral de la novela cervantina que se encuentran en entremeses y comedias, a la vez que nos proporcionan una perspectiva muy útil de la recepción del *Quijote* en sus primeros años de vida. Podemos conocer esas fiestas y mascaradas quijotescas gracias a las *Relaciones* o *Retratos* que daban cuenta, a veces con bastante detalle, de la celebración. El propósito de revivir la fiesta de modo impreso o el de dejar constancia de ella, que lleva a referir los festejos, es el que nos ha permitido acceder a esas recreaciones, que nacieron con una finalidad muy ocasional y con un carácter claramente precedero.

La primera fiesta con personajes cervantinos que conocemos tuvo lugar en 1607, tan solo dos años más tarde de la publicación del *Quijote*. La celebración en la ciudad de Pausa, en el Perú, del nombramiento de un nuevo virrey había dado ocasión para que aparecieran los personajes cervantinos como motivo de disfraz (don Quijote, Sancho, el cura y el barbero). Sabemos de ella gracias a la *Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa...* (dada a conocer por Rodríguez Marín 1911: 97-118).

La *Relación*, como el resto de relaciones de fiestas y mascaradas, va a resaltar los aspectos plásticos de las figuras y la diversión que proporcionan. Del caballero disfrazado de don Quijote se indica «tan al natural y propio como le pintan en su libro, que dio grandísimo gusto verle». El flaco caballo en el que viene montado resulta «muy parecido a su Rocinante». De su apariencia se señala la vejez de su indumentaria («con unas calcitas del año de uno y una cota muy mohosa»), además de su ridícula aparatosidad («morrión con mucha plumería de gallos»),

² Frente a las frecuentes consideraciones del *Entremés de los romances* como posible fuente argumental del *Quijote*, Azcune y Fernández Nieto defienden de manera convincente la posterioridad del citado entremés respecto de la novela cervantina.

por lo que la máscara «resultaba muy al propósito de lo que se representaba». Le acompañan el cura y el barbero, disfrazados de escudero e infanta Micomicona (recordando la ficción por la que pretenden conseguir que el hidalgo abandone sus aventuras) y Sancho Panza, del que se dice «graciosamente vestido» y al que los espectadores identificarían por ir montado en un asno «con sus alforjas bien proveídas» y por llevar el yelmo de Mambrino (la bacía arrebatada al otro barbero). Al propósito de provocar la risa se debe también que las lanzas que corre el caballero disfrazado de don Quijote sean «adrede (...) malísimas». Como veremos en las mascaradas posteriores, a las referencias a episodios cómicos o burlescos del *Quijote* se suma la observación de la comicidad que proporcionan los personajes a los espectadores: «dio grandísimo gusto verle [a don Quijote]», su escudero «era un hombre muy gracioso».³

Una de esas celebraciones reviste particular importancia porque nos proporciona las primeras representaciones visuales conocidas de los personajes cervantinos. Se trata del *Cartel de desafíos* de Tobias Hübner, publicado en 1614 con ilustraciones de Andreas Bretschneider, que recrea las fiestas realizadas para conmemorar el bautizo del heredero del Principado de Anhalt-Dessau (Alemania), que tuvieron lugar en 1613. Adopta la forma caballeresca de un cómico *Cartel de desafíos* en el que don Quijote se muestra desafiando a los caballeros de la corte.

El texto del *Cartel de desafíos* de Tobias Hübner y las ilustraciones de Andreas Bretschneider que lo acompañan reflejan claramente esa interpretación cómica y burlesca de la novela cervantina.⁴ Las palabras en boca de don Quijote no solo le muestran en actitud bravucona de amenazar —y dar por derrotado— a todo aquel que no reconozca «la sobrenatural belleza» de su amada Dulcinea del Toboso, sino que, como si hiciera un repaso de episodios cómicos de la historia, alude a unas cuantas aventuras, algunas de las cuales quedarán recogidas, de

³ Buena parte de las fiestas y mascaradas analizadas aquí ha sido editada por Arellano (2005: 947-962, la *Relación* de Pausa en las pp. 948-949).

⁴ Está próxima a publicarse una edición del *Cartel de desafíos* dirigida por Enrique Rodrigues-Moura, de la que proceden mis citas (Tobias Hübner, *Cartel, Auffzüge*, University of Bamberg Press). Para su interpretación en el contexto de la temprana recepción del *Quijote*, puede verse Martínez Mata (en prensa).

un modo bastante fiel a las palabras de don Quijote, por las imágenes de Andreas Bretschneider.

El inicio de la intervención de don Quijote nos lo presenta dando muestras de una fanfarronería altisonante:

Recoged y apartad de la pista, soberbios caballeros paganos, o, mejor dicho, del mundo entero, si deseáis seguir con vida y aún no estáis hastiados de ella, pues embarcarse en una lucha conmigo entraña el mismo peligro que llevarla a cabo con la muerte, de la que nadie puede escapar.

Al momento su petulante desafío se convierte en pretexto para recordar episodios cómicos de la novela. Así, menciona el yelmo de Mambrino, que le gustaría ceder al barbero (en la representación plástica de Bretschneider, la bacía, el pretendido yelmo de Mambrino, irá en la cabeza del barbero), la sangre del gigante (transformada por el encantador en el barril que carga el barbero, en alusión al episodio de los cueros de vino), la réplica del molino de viento que lleva el cura,⁵ su escudero Sancho Panza, montado en un caballo, convertido en jumento por los encantadores, a quien, dice, nombrará caballero en cuanto cumpla los sesenta y ocho años, de los que ya va camino (en irónico contraste con la juventud y esperanza de futuro de los escuderos de los libros de caballerías).

Además, en el largo nombre que se atribuye, se declara «amigo (...) de los deleites de la linda Maritornes». Las imágenes, representando a dos mujeres de desorbitada fealdad, dan buena cuenta también del carácter irónico con el que es calificada «la sobrenatural belleza» de Dulcinea y la de la «linda Maritornes». Habría que añadir que en los versos de su desafío recuerda el carro, arrastrado por dos bueyes, en el que le atan el cura y el barbero (aunque en la imagen de Andreas Bretschneider el carro lleva un castillo, probablemente aludiendo a la venta que don Quijote cree castillo o al convencimiento del caballero de encontrarse encantado).

⁵ «La sangre que hice derramar de más de un descomunal gigante huela la vuestra (aunque ahora no la podáis ver porque el encantador, mi enemigo, los ha transformado a todos por envidia, en perjuicio de mi buena fama, en el barril que ante mí habéis visto portar a mi *barbero* y en una réplica del molino de viento con el que carga el cura.»

Las palabras puestas en boca de don Quijote en el *Cartel de desafíos* recordarán también otros episodios o personajes de naturaleza cómica. Además de indicar que su amor por Dulcinea es la causa de sus disparates, se pone como ejemplo de perfecto amor por haberse vuelto loco en Sierra Morena por propia voluntad. También se hace llamar «coronado del imperio de Trapisonda», «vencedor de los gigantes Caraculimbros de la Ínsula Malandrania», «amigo de la reina Jaramilla y querido de la emperatriz Pandafilanda». Alude al carácter necio y cobarde de su viejo escudero, a los frecuentes golpes recibidos, al episodio en el que queda vergonzosamente colgado de una ventana por una cuerda atada a su mano, al bálsamo de Fierabrás, a que ningún caballero de la Gran Bretaña ha ido más elegantemente armado que él, a que la «tenaz y devota» lectura de libros de caballerías le ha conducido desde su «natural melancolía» a «esta dichosa orden de caballería».

Finalmente se llega a una conclusión moralizadora, la de que su locura es resultado de una ociosidad agitada por la fantasía y entrecruzada con el amor, que aparece sorprendentemente en boca del propio don Quijote, quien se pone como ejemplo negativo porque el mostrarse de este modo «es para hacernos ver a cada uno / lo que la ociosidad permite y pudo / si por la fantasía es agitada / y cuando por Amor se ven cruzadas».

Así pues, las palabras de don Quijote en su respuesta a los señores mantenedores hacen una rápida evocación de un buen número de personajes o de episodios de la novela cervantina caracterizados por su carácter burlesco, asociados inevitablemente a la comicidad.

Son los rasgos plásticos de los personajes cervantinos los que explican la temprana aparición de ilustraciones, las del *Cartel de desafíos* de Tobias Hübner en primer lugar, y de las ediciones ilustradas, que se generalizarán a partir de las imágenes de Jacob Savery para la traducción holandesa del *Quijote* de 1657. Las imágenes de Savery, que se reproducirán en otras ediciones en versiones de peor calidad, unen también el ámbito caballeresco con la burla y una comicidad sustentada en la inadecuación de los personajes cervantinos (don Quijote, Sancho y Dulcinea) al ámbito aristocrático propio de lo caballeresco.

Para el caso de la figura de don Quijote, la apariencia ridícula que le proporciona Cervantes en su texto, con indicaciones de gran potencia plástica (la bacía del barbero, la celada reconstruida con cartón, la armadura mohosa y recompuesta), ocasiona por sí sola la risa, lo que

explicaría la abundante presencia de don Quijote (solo o acompañado de Sancho e, incluso, de otros personajes de la novela) en toda clase de fiestas y mascaradas populares o universitarias. Los lectores del *Quijote* en el siglo XVII asociaban claramente la figura de don Quijote al ridículo y a la risa. Puede verse en la exclamación de un personaje de la comedia de Guillén de Castro ante la aparición de don Quijote: «¡Jesús, qué extraña figura!» (v. 1370), y el comentario posterior: «Risa me pudo causar» (v. 1373).

Los rasgos utilizados para caracterizar a la figura de don Quijote en la *Relación* de Pausa y en el *Cartel de desafíos* van a coincidir con los de las fiestas y mascaradas populares, así como los de los entremeses o comedias quijotescas, en la naturaleza grotesca, risible, de su figura. En todos los casos se le caracteriza por una «exterioridad» grotesca,⁶ la naturaleza de su vestimenta y armadura, que produce por sí sola la risa y rebaja al personaje, vinculándolo a la figura del loco, una figura bien caracterizada en el teatro de los siglos XVII y XVIII, que responde a convenciones establecidas desde la Edad Media.

Por ejemplo, en el *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*, su autor, Francisco de Ávila, indica en la acotación: «Salen, a lo pícaro, don Quijote de la Mancha y Sancho Panza, su escudero, *lo más ridículo que ser pudiere*, y don Quijote siga con una lancilla y murrión de papel» (v. 30 +, la cursiva es mía).

Don Quijote es presentado como un personaje fuera de lo común por su aspecto y su habla, a la vez que relacionado con el carnaval y la locura, en la comedia *El hidalgo de la Mancha*, obra en colaboración de Juan de Matos Frago, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara, probablemente representada con ocasión de las fiestas por el cumpleaños de la reina madre en 1672 y las de Carnestolendas de 1673. En la presentación que hace don Pedro de don Quijote en el principio de la primera jornada pone de manifiesto la «extravagancia de su locura», reflejada en la apariencia y en su habla: «Y te aseguro, Beatriz, / que es rara la extravagancia / de su locura en el modo / de lenguaje, adorno y cara» (I, vv. 269-272). Poco antes había señalado cómo su llegada constituirá motivo de alborozo en las fiestas de Car-

⁶ En término de Rodríguez Cuadros, aludiendo al vestuario característico de figuras típicas del teatro breve, como el loco o el bufón (2000: 110-112).

nestolendas: «Y [las fiestas] han de ser regocijadas, / porque ha llegado al Toboso / un hidalgo de la Mancha / a quien llaman don Quijote» (I, vv. 260-263).⁷

En línea muy semejante a la lectura cómica y burlesca del *Quijote* que muestran la *Relación* de Pausa y el *Cartel de desafíos* de Tobias Hübner se encuentran varias mascaradas españolas, la mayoría estudiantiles.

Una de ellas la conocemos por una relación que hace Alonso de Salazar refiriendo un festejo de 1610 que lleva a cabo el colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca a la beatificación de su patriarca san Ignacio de Loyola. La representación, sirviéndose de la mitología grecorromana para proclamar la superioridad de la religión cristiana, se ve interrumpida por una mascarada quijotesca representada por los estudiantes de la universidad. Las referencias a dicha mascarada resaltan la comicidad que suscita: «Y era una *graciosa* máscara a la picaresca (...) Era la dicha máscara del Triunfo de don Quijote de la Mancha, hecho con tan buena invención que *dio mucho que reír a todos* (...), *era para parecer de risa* (...) y *hacían parecer de risa a la gente*, y en particular a los que habían leído el libro» (la cursiva es mía). Alonso de Salazar resalta el ingenio de los estudiantes, carentes de dinero para un aparato más elaborado, de manera que la mascarada desempeña el papel de «entremés que regocije un poco los actos tan graves que en estas fiestas ha habido».

Uno de los participantes, montado en un rocín y disfrazado cómicamente, llevaba un estandarte hecho con una manta vieja en el que anunciaba «el triunfo de don Quijote». Detrás venía don Quijote, en un rocín «como un dromedario», con armas negras, dos esteras por faldones, una lanza de un palo tiznado cuyo hierro es un cuerno de cabrón, un estribo con la pierna extendida y otro con la pierna flexionada. Le acompaña Sancho Panza en un asno, llevando al cuello unas alforjas con un rótulo anunciando el «ungüento de Fierabrás» y delante una bacía de barbero con un rótulo que la identifica como «el yelmo de Mambrino». Sigue Dulcinea con tres doncellas montadas en asnos. Su caracterización es grotesca: se abanica con una bota de vino, y de su vestido, con una lechugilla muy grande de hoja de lata, se dice que «era

⁷ Sigo el texto de la edición de García Martín (1982).

para perecer de risa». Siguen cuatro escuderos montados en rocines, llevando cada uno de ellos un papel en un palo en el que está «pintada una hazaña de don Quijote». No indica qué episodios se representan, pero podríamos suponer con toda seguridad el carácter cómico de los mismos. En su vuelta por la plaza, «hacían perecer de risa a la gente, y en particular a los que habían leído el libro».

Después de una relación en la que se repiten las referencias a la comicidad o a la burla, no sorprende que la concluya ensalzando precisamente el regocijo: «Puedo afirmar que fue este uno de los buenos días de regocijo que yo he visto en mi vida».⁸

Así pues, en la mascarada estudiantil de Salamanca encontramos también, como habíamos visto en ejemplos anteriores, la caracterización cómica de los personajes cervantinos por su apariencia grotesca —no solo don Quijote—, los rótulos que los identifican y la representación plástica o alusión de episodios cómicos de la novela.

En 1614 los estudiantes de la Universidad de Zaragoza van a servirse también del personaje de don Quijote para su mascarada en las fiestas que celebran la beatificación de santa Teresa, referidas por Luis Díez de Aux. En la mascarada figuran don Quijote y Sancho Panza. El primero, «con un traje gracioso, arrogante y pícaro», aparece «puntualmente [‘exactamente’] de la manera que en su libro se pinta». Por su parte, el escudero «causaba extraordinaria risa». Ambos personajes, cuyo traje «era en extremo gracioso», producen «grande regucijo y entretenimiento».⁹

En las fiestas celebradas en Córdoba con el mismo motivo, la beatificación de santa Teresa, Páez de Valenzuela refiere la mascarada que pasea por la ciudad con el tema «los desposorios de don Quijote de la Mancha y doña Dulcinea». Acompañados por otros personajes cervantinos, de los que se menciona al cura y a Sancho Panza, todos «en pollinos tan malparados y flacos, que no había alguno que no cojese», y con ropajes carnavalescos: unos con harapos «bien concertados», otros cubiertos de huevos y otros, de pellejos de conejos. Sancho va montado en una burra preñada, «poco menos gorda (...) que el que

⁸ Reproduzco el texto de la edición de Arellano (2005: 950-951); sobre la mascarada, véase Buezo.

⁹ Estudiada y editada en Egido, recoge el texto Arellano (2005: 951-953).

iba en ella, con serlo tanto como una bola». Cierran el cortejo las figuras de don Quijote y Dulcinea, tan ridículas que nadie «podía contener la risa». No resulta extraño que concluya diciendo que la mascarada se paseó por la ciudad causando «un general alboroto y alegría».¹⁰

A la Universidad de Sevilla corresponde la mascarada que tiene lugar el 27 de enero de 1617, con motivo de la celebración del llamado *Estatuto sobre la Inmaculada Concepción de María*.¹¹

El primero de los personajes es «el famoso don Quijote», que va en un «perfectísimo Rocinante», armado con «unas muy viejas, mohosas y desbaratadas armas, y de tanto peso que a la mitad del camino verificó su historia, quedándose él y su caballo desmayados». En su mano derecha lleva un palo mohoso por lanza y en la izquierda, por rodela, un viejo tapador de tinaja en el que muestra un rótulo alusivo al personaje y a la celebración: «Soy don Quijote el manchego / que, aunque nacido en la Mancha / hoy defiendo a la sin mancha».

Le sigue Sancho Panza en un «rucio y flaco pollino», con una vestimenta pueblerina tan vieja que «aún podía ser desecho de su mismo amo». La apariencia grotesca se completa con un vientre tan grande que «apenas podía juntar las manos por encima», a la vez que va mordiendo con ferocidad panecillos que saca de una remendada alforja.

A imitación de la realizada por la Universidad de Sevilla, la ciudad de Utrera lleva a cabo en 1618 una fiesta y máscara («casi igual con la gran Sevilla»), organizada por Juan Cintado y los estudiantes de su colegio, para celebrar el breve del papa sobre la Inmaculada Concepción de la Virgen, de la que da cuenta el propio Juan Cintado (*Breve relación de la fiesta y máscara que la villa de Utrera...*).

Al repicar de campanas y encendido de luminarias se sumaron los caballeros, quienes, montados a caballo, pasearon por la villa un buey con hachas encendidas en los cuernos. Al día siguiente, sábado, se celebra la máscara organizada por Juan Cintado, quien se lamenta de no poder servirse de los ropajes y adornos de Sevilla por coincidir las fiestas en el tiempo. Precedida por tamboriles y trompetas sale la

¹⁰ Dada a conocer y editada por Rodríguez Marín (1911: 61-62), en Arellano (2005: 954).

¹¹ Está referida por Alonso Sáez en la *Relación de la fiesta...* (dada a conocer por Mariano Pardo de Figueroa, según indica Rius 1899, II: 327, y editada por Arellano 2005: 955-959).

máscara por cuadrillas compuestas por personajes alegóricos o mitológicos, vestidos adecuadamente con letras ('lemas') en el escudo y en el caballo. Así, en la primera cuadrilla desfilan el Tiempo y la Fama, Marte, Mercurio, Júpiter, Saturno, Venus, el Firmamento, la Tierra, el Agua, el Fuego, el Aire y la Luna. Cierran esta primera cuadrilla Sancho Panza, llevando con una cuerda al pecado original, montando una serpiente, y don Quijote, que va precedido de dos villanos «de figuras ridículas» alumbrándole con hachas encendidas. Sancho, caballero en su jumento, vestido de aldeano, «con gran barriga», lleva un atizador de horno en la mano derecha. De don Quijote se dice que es una «figura ridícula», que lleva sus armas «orinientes y mohosas» (recordando el «tomadas de orín y llenas de moho» con que las caracteriza Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 1, p. 31).¹² Va montado en un rocín, que «si no es los huesos no tenía otra cosa», llevando por yelmo una bacía de barbero, un lanzón mohoso y lleno de herrumbre y por escudo una tapa de tinaja con la siguiente letra: «Todo el mundo haya por cierto / que yo, don Quijote, rabio / por desfacer este agravio / y enderezar este tuerto».

La celebración de la Inmaculada Concepción por parte de la Universidad de Salamanca es el motivo de unas espectaculares fiestas desde el 27 al 31 de octubre de 1618, según la *Relación de las fiestas...* publicada el mismo año.¹³ En la noche del sábado 27, con gran cantidad de fuegos, luminarias y toque de campanas se inicia una procesión en la que «cien estudiantes» elaboran una máscara, alusiva al tema, en la que una serpiente de lienzo, llena de cohetes, se enrosca a un árbol, con una gran bomba en la boca. Los estudiantes, «vestidos todos ridículamente», con hachas encendidas en las manos, acompañan a don Quijote, que, montado en un rocín muy flaco, va a pegar fuego al árbol que tiene una bomba en la boca. De manera que en la mascarada de los estudiantes el personaje de don Quijote desempeña el papel más importante en una celebración en la que la luz y el fuego son también protagonistas. El hidalgo lleva un mote, «que era gracioso», con los siguientes versos: «A matar un animal / y pegar a un árbol fuego /

¹² En mis citas del *Quijote* sigo la edición de Francisco Rico, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, 2015.

¹³ Da noticia de ello el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 1863-1889.

salgo, turbando el sosiego / al pecado original. / Batalla ha de ser campal, / quien no estuviere al olor / no tenga dello dolor, / porque viendo a don Quijote / en su rocín matalote / ve matado y matador» (pp. 17-18). El relator da cuenta de que no se logró enteramente la máscara porque el viento, más fuerte de lo habitual, llevó el fuego al árbol antes de tiempo.

Al mismo objetivo, celebrar el estatuto de la Inmaculada Concepción, obedece la mascarada de los estudiantes de la Universidad de Baeza, tal como aparece referido en la *Relación de la fiesta...* de Antonio Calderón.¹⁴ La mascarada se compone de una comitiva de caballeros andantes (entre los mencionados se encuentran Baldovinos, Reinaldos de Montalbán, Gaiferos, Durandarte, Orlando, el traidor Galalón y, por supuesto, don Quijote). La apariencia de todos ellos es muy semejante a la que proporciona Cervantes a su protagonista: la celada construida con dos esportillas de palma, cosidas una a otra, «cañas por lanzas y por adargas tapaderos de tinajas (...), los caballos, de la raza de Rocinante».

La descripción de don Quijote se hace en referencia al texto cervantino: «Llevaba el gran desfacedor de tuertos todas armas de cartón, que se podía entender eran las que hizo y estrenó en su primera vocación a no decir su historia que las hizo pedazos probándolas». Y su apariencia grotesca se resalta con complementos ridículos: los «penachos de papel» que llevan él y Rocinante. El personaje cervantino lleva dos motes alusivos a la Inmaculada Concepción: «Del Toboso don Quijote / ha venido en solo un trote / a probar que es cosa llana / que de la primer manzana / María no pagó escote», y a las espaldas este otro: «Hoy olvida Dulcinea / el de la triste figura / por la que es vida y dulzura». Cierran la comitiva Héctor y Aquiles, con armas de estera, escudos de corcho y por penachos, «cebollas bien entallecidas» (p. 961).

Como hemos visto, el motivo de la mascarada, celebrar la Inmaculada Concepción, no se presenta incompatible, ni mucho menos, con la comicidad que causan los personajes y sus acciones (como, por ejemplo, utilizar como aro para el juego de sortija, ensartar a caballo una lanza en un aro colgante, el de un cedazo, de tamaño absoluta-

¹⁴ Dada a conocer por Mariano Pardo de Figueroa, según indica Rius (1899, II: 327), y editada por Arellano (2005: 959-961).

mente desproporcionado, revelando la incapacidad caballeresca de los personajes).

También en otra celebración sevillana de la Inmaculada Concepción, en 1616, aparecerá don Quijote, si bien lo hace en la justa literaria que se celebra con ese motivo. Según la relación de Francisco Luque Fajardo,¹⁵ uno de los poemas premiados es un soneto del padre fray Bernardo de Contreras que utiliza los personajes de don Quijote y Sancho para el tema de la celebración, con una estructura que es recuerdo del célebre soneto cervantino al túmulo de Felipe II:

Ensilla, Sancho amigo a Rocinante,
dame la lanza y el yelmo de Mambrino,
acomoda la alforja en el pollino
y el bálsamo precioso pon delante.

Pues Dios me hizo caballero andante,
hoy desfacer un tuerto determino
que face a una doncella un malandrino,
jayán desaforado y cruel gigante.

Dice que fue su esclava esta doncella,
y miente; pues sé yo bien que cuando él dice
ella deshizo a coces su cabeza.

A mí me toca, Sancho, el defendella,
pues soy su caballero, y voto hice
de defender su virginal pureza.

Subió con ligereza,
y tomando su yelmo, escudo y lanza,
le siguió su escudero Sancho Panza.¹⁶

El hecho de que el autor sea un eclesiástico, que conoce el *Quijote* además de alguno de los poemas de Cervantes, está indicando un ámbito de recepción del *Quijote* que va más allá del estudiantil que ponen de manifiesto las mascaradas.

La de Pausa no es la única mascarada con personajes quijotescos celebrada en América de la que tengamos noticia. El 24 de enero de

¹⁵ Dada a conocer por José María Asensio, *Crónica de los cervantistas*, 1872.

¹⁶ En Rius (1899, II: 326).

1621 los artesanos plateros celebran la beatificación de san Isidro Labrador con una mascarada en la que participan, entre una multitud de disfraces, un buen número de personajes de libros de caballería (Belianís de Grecia, Palmerín de Oliva, el caballero del Febo). El último de ellos, «como más moderno», es don Quijote de la Mancha. Van todos «de justillo colorado, con lanzas, rodelas y cascos, en caballos famosos». Al final, vienen Sancho Panza y Dulcinea, «que, a rostros descubiertos, los representaban dos hombres graciosos, de los más fieros rostros y ridículos trajes que se han visto».¹⁷

Características también muy semejantes a las mascaradas estudiadas anteriormente pueden observarse en la del Carnaval, celebrada en Barcelona en 1633, que describe Rafael Nogués.¹⁸ Según refiere, si las fiestas de Carnestolendas son siempre alegres y bulliciosas, esta vez «ha sido mayor el regocijo» (p. 11), encareciendo la «impetuosa corriente de alegría y gozo» (p. 12).

La mascarada representa la entrada de un rey y reina de carnaval («cuyos reinos no están en el mapa»), llamados Bellugas. La comitiva, con don Quijote a la cabeza como inicio de un conjunto de caballeros andantes, sale desde la Universidad para llegar a la plaza de San Francisco (donde se celebraban las fiestas populares y donde se encontraban los andamios o tablados para «la gente de lustre»).

Aparece don Quijote, montado en Rocinante, «largo, flaco y triste, bien así como nos lo pinta el famoso Miguel de Cervantes, y tan al vivo que si resucitara, dijera que así fue su intento pintarnos aquel ingenioso hidalgo» (p. 14). Con la bacía del barbero, alude a la impropiedad de sus armas diciendo que son «traídas y llevadas» (eco del «traídas y llevadas» con que el narrador se refiere cómicamente a las prostitutas de la venta que el hidalgo cree señoras principales).

A su lado viene Dulcinea del Toboso, vestida de labradora castellana, «curiosísima y propiamente, con mucho desenfado y gracia» (p. 14). Al otro lado, le acompaña Sancho Panza, montado en su rucio, «muy a lo panza acomodado y grueso», dando frecuentes tragos de

¹⁷ Juan Rodríguez Abril, *Verdadera relación de una máscara...* Da noticia de ella Rodríguez Marín (1911: 71-72).

¹⁸ Rafael Nogués, *La insigne, entretenida y celebrada fiesta que en servicio de Su Alteza el señor Infante Cardenal se hizo en Barcelona, a los 31 de enero de 1633...* Las citas utilizadas proceden de la edición de Givanel Mas (1915: 11-29).

vino. No hay duda de que el don Quijote de la mascarada es reconocido inmediatamente —por su delgadez, tristeza, la bacía y las armas contrahechas—, a diferencia del cervantino en su paseo por la ciudad de Barcelona, que en la burla de don Antonio Moreno necesita llevar, inadvertido, un cartel en la espalda para ser identificado por la calle («en las espaldas sin que lo viese le cosieron un pergamino, donde le escribieron con letras grandes: “Este es don Quijote de la Mancha”», *DQ*, II, 72, p. 1024). Parece como si, en la ficción, Cervantes no se atreviera a darle la popularidad que alcanzaría años después en las calles barcelonesas, a pesar de que algunos personajes, como don Antonio Moreno y sus amigos, demuestran haber leído la primera parte (además de la segunda de Avellaneda): «Estos bien nos han conocido: yo apostaré que han leído nuestra historia, y aun la del aragonés recién impresa» (*DQ*, II, 71, p. 1020).

Los siguen unos cuantos caballeros andantes, la mayoría de ellos citados en la novela cervantina, como Reinaldos de Montalbán, Roldán, Pierres y Magalona. A los caballeros de ficción los acompañan nuevos caballeros creados por don Quijote, como el caballero Mohatra o el gigante Traequitantes, además de otros personajes cervantinos, como Urganda la Desconocida o la dueña Quinaña.

Los personajes aparecen con su letra o mote, atribuida también a don Quijote. Esa letra suele tener carácter cómico, como la de Tirante el Blanco: «Tirante y matante soy, / botanante y pujavante / de todo bravo gigante, / y no he de perdonar hoy / ni a piante ni a mamante» (pp. 18-199). O la de Amadís de Gaula (aludiendo a la jaula que lleva por empresa): «Poco va de jaula a Gaula, / y si algún encanto o maula / a la jaula nos condena, / Dios me la depare buena / que es mi MEMENTO una jaula» (p. 23).

En su mayoría, esos personajes aparecen caracterizados por su vestimenta grotesca. Del rey Arturo se dice que viene armado «ridículamente» y que lleva un cuerno por empresa (p. 20). Del rey Sornaguer, uno de los personajes del Partinoples, se indica «muy desvaído y ridículo», llevando por empresa un asno revolcado (p. 20). De Amadís de Gaula, «armado a lo burlesco» (p. 23).

Esta es la característica que destaca el relator de la fiesta al señalar que unos personajes van «armados, sumamente ridículos», y otros, con «graciosísimos trajes» o con «una estraña figura y particular desaliño» (p. 24).

La finalidad de los «desconciertos concertados» (p. 29) o «descomposturas compuestas» (p. 25) de la comitiva es provocar la risa. Por ello, el relator recuerda cómo el «regocijado intento» consigue la «felicidad y agrado general» (p. 29). De manera que, recordando el propósito manifestado por Cervantes («procurad que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa», *DQ*, I, Prólogo, p. 14), los personajes de la mascarada «dieron motivo a la risa del más compuesto melancólico del mundo» (p. 25).

Las mascaradas quijotescas no solo se celebran en Europa y América. Hasta en las lejanas islas Filipinas, en la ciudad de Manila, tuvo lugar una fiesta con elementos quijotescos, referida en un manuscrito de 1625 y desconocida hasta que la editó y situó en su contexto Miguel Martínez (2016 y 2017).¹⁹

La fiesta, una de las que exaltaban la llegada al trono del rey Felipe IV, consistía en un desafío caballeresco a «don Pedropalo», un estafero (una figura giratoria de madera, montada en un mástil, con un escudo en una mano y una correa con un saco de harina en la otra, que los caballeros alancean, debiendo evitar ser golpeados en su giro), montado en un caballo de madera llamado «Clavileño». Se había celebrado el 24 de febrero de 1623, domingo de Carnestolendas (ocho años más tarde de que Cervantes, en la dedicatoria de la segunda parte del *Quijote*, imaginara, como un disparate gracioso, que el «grande emperador de la China» se interesa por su novela y le nombra rector de un colegio en el que se enseñaría la lengua castellana con el *Quijote*, *DQ*, II, Dedicatoria, p. 547).

La *Relación* de Diego de Rueda indica que los rivales que aceptan el burlesco desafío de don Pedropalo son el caballero del Febo, el de la Ardiente Espada (mencionados en el *Quijote*), don Golondrel, don Quijote de la Mancha, que reprocha a don Pedropalo haberle usurpado su caballo Clavileño, y el Caballero de la Triste Figura (otro caballero distinto del que se disfraza de don Quijote). Aparece también

¹⁹ Diego de Rueda y Mendoza, *Relación verdadera de las exequias funerales que la insigne ciudad de Manila celebró a la muerte de la majestad del rey Felipe tercero y reales fiestas que se hicieron a la felice sucesión de su único heredero y señor nuestro Felipe IV*. Se trata de un manuscrito, conservado en la Hispanic Society of America, que refiere principalmente los funerales a la muerte de Felipe III y las fiestas para celebrar la coronación de Felipe IV en la ciudad de Manila.

Sancho Panza, que ofrece a su amo un pagamento para recomponer a don Pedropalo, que había sido arrojado al fuego, recordando el bálsamo de Fierabrás. Además, Dulcinea y Teresa Panza son mencionadas en los motes de don Quijote y Sancho.

Como en fiestas similares, produce «regocijo y particular gozo a la gente que lo miraba» el paseo de don Pedropalo por la ciudad (p. 120), las figuras de los caballeros causan «gran júbilo y vocería (...) siendo mirados y bien reído» (p. 123). Se subraya también que el personaje del «invencible don Quijote de la Mancha» está caracterizado por «su ridícula figura» y que amo y criado están «al traje que la famosa historia suya les pinta» (p. 130).

Lo más significativo de esta *Relación* es que Diego de Rueda se aleja de los códigos de las relaciones de fiestas para dejarse influir por la novela cervantina en su forma de narrar el desafío, utilizando el lenguaje supuestamente arcaizante («ferido..., a fuer», pp. 129-130), la parodia del amanecer mitológico o expresiones quijotescas («enmiendas de tuertos..., vengar injurias y deshacer agravios», pp. 123-124).²⁰ La imitación cervantina llega incluso al punto de imaginar un lamento del caballero don Quijote en términos muy próximos a los del personaje cervantino.²¹

En conclusión, las fiestas y mascaradas que recrean la novela cervantina revelan cómo los personajes del *Quijote* adquieren vida fuera

²⁰ «Y ya que por las ventanas del oriente venía asomando con sus velocísimos caballos Febo, que cansado de estar entre los brazos de la noche oscura, esparció su guedeja de oro, cuya luz comenzó a robar los astros del firmamento, privando de esta hermosura los antípodas, y sacando su rostro por entre las cortinas de brocado entretejidas de odoríferas flores, dando a cada cosa criada su color distinto, puesta a punto su carroza de cristal, se puso a escuchar en ella la dulce armonía del canto de las aves y a mirar las perlas que [a] las hermosas flores dejaba la cándida aurora» (p. 121 en la edición de Martínez 2016, como el resto de las citas).

²¹ «¡Oh amigo Sancho! —le dijo don Quijote—, ¿qué dirá de mí la hermosa Dulcinea y las damas de aquesta ilustre ciudad, adonde he llegado a probar mis inauditas fuerzas con un malandrín como este, que me roba mi fama y escurece mi nombre con sus hazañas, como publica la suya? Yo haré que con sus cenizas se borren, que tengo grandes esperanzas de verme con él en campal batalla, que estas trazas ya las entiendo, que son hechas por aquel mi enemigo que pretende escurecer mi nombre y que no consiga mi fuerte brazo la vitoria de este don Pedropelo, que si como es palo fuera bronce o acero, yo le hiciera menudas piezas. Anda, ve, Sancho, cuida de su salud, pues consiste la mía en dar fin a aquesta aventura» (p. 126).

del texto gracias a los rasgos plásticos con que los caracteriza Cervantes y a su indudable comicidad, que produce de modo mecánico la risa en los espectadores en cuanto aparecen en las representaciones populares de las que tenemos noticia.

La asociación entre el texto de Cervantes y la fiesta, sobre todo la del Carnaval, se pone de manifiesto en una carta de la infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora general de los Países Bajos, al marqués de Vileda, en la que le agradece el envío del *Quijote* y lamenta que no hubiera llegado a tiempo para utilizarlo en las recientes Carnestolendas, porque podría haber dado motivo a una mascarada («quizá hubiéramos sacado algo de él para alegrallas, pero no faltará alguna ocasión»):

También os agradezco a don Quijote, que ha sido todo mi pasatiempo estas Carnestolendas y si hubiera llegado más temprano, quizá hubiéramos sacado algo de él para alegrallas, pero no faltará alguna ocasión (Bruselas, 6 de marzo de 1615).²²

Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio (ed.), «Máscaras quijotescas», *Príncipe de Viana*, 236 (2005), pp. 947-962.
- AZCUNE, Valentín, y Manuel Fernández Nieto, «Cervantes no imitó al *Entre-més de los romances*», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 29 (2004), pp. 103-107.
- BUEZO, Catalina, «El triunfo de don Quijote: una máscara estudiantil burlesca de 1610 y otras invenciones», *Anales Cervantinos*, 28 (1990), pp. 87-98.
- CALDERÓN, Antonio, *Relación de la fiesta que la insigne Universidad de Baeza celebró a la Inmaculada Concepción de la Virgen...*, Pedro de la Cuesta, Baeza, 1618; ed. Arellano (2005: 959-961).
- CASTRO, Guillén de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Ignacio Arellano, en *Don Quijote en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX*, coord. Ignacio Arellano, Visor, Madrid, 2007, pp. 9-155.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, 2015.

²² Citado en Martínez Hernández (2010: 51).

- CINTADO, Juan, *Breve relación de la fiesta y máscara que la villa de Utrera y clero de S. María de la Mesa, iglesia mayor de ella, y el licenciado Juan Cintado, catedrático, y estudiantes de su colegio hicieron a la limpia Concepción de la Santísima Virgen nuestra Señora, en la publicación del Breve de su Santidad*, Juan Serrano de Vargas, Sevilla, 1618 (Biblioteca de Palacio, III-6583 [1]).
- DÍEZ DE AUX, Luis, *Retrato de las fiestas que a la beatificación... de Teresa de Ávila*, Juan de la Naja y Quartanet, Zaragoza, 1615.
- EGIDO, Aurora, «Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)», en *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su Centenario IV*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1983, pp. 9-78.
- GIVANEL MAS, Juan, *Una mascarada quixotesca celebrada a Barcelona l'any 1633*, Barcelona, 1915.
- HÜBNER, Tobias, *Cartel, Auffzüge / Vers und Abrisse / So bey der Fürstlichen Kindtauff und Frewdenfest zu Dessa, den. 27. und 28. Octob. vorlauffenden 1613. Jahrs* (Leipzig, 1614), ed. Enrique Rodrigues-Moura, University of Bamberg Press (en prensa).
- JURADO, Agapita, *La locura de don Quijote en las tablas del XVII. Don Gil de la Mancha*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2012.
- *Recorridos del «Quijote» por Europa (siglos XVII y XVIII). Hacia una bibliografía*, Reichenberger, Kassel, 2014.
- LOBATO, María Luisa, «El *Quijote* en las mascaradas populares», en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, II, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 577-604.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «Fiesta y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto “festivo” (El caso del *Quijote*)», *Bulletin Hispanique*, LXXXIV (1982), pp. 291-327.
- MADROÑAL, Abraham, «La comedia inédita *Don Quijote de la Mancha*, de Andrés González Barcia», *Anales Cervantino*, 42 (2010), pp. 305-352.
- «Una colección de entremeses inédita y desconocida (con la edición de *La cabeza encantada*)», *Anales Cervantinos*, XLIV (2012), pp. 319-346.
- MARTÍNEZ, Miguel, «La cuarta salida. Un testimonio inédito sobre el *Quijote* en las Filipinas (1623)», en *Cervantes ayer y hoy*, ed. Nuria Morgado y Lía Schwartz, The City University of New York, Nueva York, 2016, pp. 109-134.
- «Don Quijote, Manila, 1623: orden colonial y cultura popular», *Revista Hispánica Moderna*, 70, 2 (2017), pp. 143-159.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago, «*En la Corte la ignorancia vive (...)* y (...)*son poetas todos*. Mecenazgo, bibliofilia y comunicación literaria en la cul-

- tura aristocrática de corte», *Cuadernos de Historia Moderna*, 35 (2010), pp. 35-67.
- MARTÍNEZ MATA, Emilio, «El *Cartel de desafíos* y los inicios de la recepción del *Quijote*», en Hübner, Tobias, *Cartel, Auffzüge / Vers und Abrisse / So bey der Fürstlichen Kindtauff und Frewdenfest zu Dessa, den. 27. und 28. Octob. vorlauffenden 1613. Jahrs* (Leipzig, 1614), ed. Enrique Rodrigues-Moura, University of Bamberg Press (en prensa).
- MATOS FRAGOSO, Juan de, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara, *El hidalgo de la Mancha*, ed. Manuel García Martín, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982.
- NOGUÉS, Rafael, *La insigne, entretenida y celebrada fiesta que en servicio de Su Alteza el señor Infante Cardenal se hizo en Barcelona, a los 31 de enero de 1633, con las invenciones, trajes, empresas, motes, bailes y canciones que en la tal máscara se hicieron y cantaron cuyo origen fue la entrada del gran Belluga*, Pedro Lacaballería, Barcelona, 1633; ed. Juan Givanel Mas, *Una mascarada...*, pp. 11-29.
- PÁEZ DE VALENZUELA, Juan, *Relación breve de las fiestas que en la ciudad de Córdoba se celebraron a la beatificación de la gloriosa patriarca Santa Teresa de Jesús, viuda de Andrés Barrera, Córdoba, 1615*; ed. Arellano (2005: 954). *Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa por la nueva del proviimiento del virrey en la persona del marqués de Montes Claros* (1607); ed. Ignacio Arellano (2005: 947-949).
- Relación de las fiestas que la Universidad de Salamanca celebró desde 27 hasta 31 de octubre del año de 1618 al juramento del nuevo estatuto, hecho en 2 de mayo del dicho año, de que todos los graduados defenderán la pura y limpia Concepción de la Virgen N. S. concebida sin mancha de pecado original. Ordenada por mandado y comisión de la mesma Universidad en su claustro pleno*, Antonia Ramírez, Salamanca, 1618 (hay copia digital del ejemplar de la Österreichische Nationalbibliothek, www.onb.ac.at).
- RIUS, Leopoldo, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, II, Murillo, Madrid, 1899.
- RODRÍGUEZ ABRIL, Juan, *Verdadera relación de una máscara que los artifices del gremio de la platería de México y devotos del glorioso San Isidro, el labrador de Madrid, hicieron en honra de su gloriosa beatificación*, Pedro Gutiérrez, México, 1621 (el texto en https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/mexico/mascara.htm).
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *El Quijote y don Quijote en América*, Sucesores de Hernando, Madrid, 1911.

- RUEDA Y MENDOZA, Diego de, *Relación verdadera de las exequias funerales que la insigne ciudad de Manila celebró a la muerte de la majestad del rey Felipe tercero y reales fiestas que se hicieron a la felice sucesión de su único heredero y señor nuestro Felipe IV* (Ms HC397/501 de la Hispanic Society of America); editado parcialmente en Martínez (2016: 117-132).
- SÁEZ, Alonso, *Relación de la fiesta que el Colegio Mayor de Santa María de Jesús, Universidad de la ciudad de Sevilla, hizo en la publicación de un estatuto en el que se juró Concepción limpiísima de nuestra Señora sin mancha de pecado original*, Franciso de Lira, Sevilla, 1617; ed. Arellano (2005: 955-959).
- SALAZAR, Alonso de, *Fiestas que hizo el insigne Colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca, con poetas y sermones, a la beatificación del glorioso patriarca San Ignacio*, viuda de Artús Taberniel, Salamanca, 1610; ed. Ignacio Arellano (2005: 950-951).

Un *Quijote* jocoserio en 1733, en Lisboa, con licencia del Santo Oficio

Maria Fernanda de Abreu
CHAM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança, de António José da Silva, apodado O Judeu (El Judío), representada en Lisboa en 1733, en el Teatro do Bairro Alto, es, sin lugar a dudas, la recreación del *Quijote* en portugués más conocida y la más representada.

El autor nació en Río de Janeiro, en 1705, en el seno de una familia descendiente de judíos portugueses. Pero con solo siete años hubo de viajar a Lisboa, así desterrado de su ciudad natal, en compañía de su padre y su hermano para seguir a su madre quien, arrestada por judaizante, fue llevada a Lisboa para ser juzgada. «Cristianos nuevos» judaizantes, pues. Por fin, después de sufrir varios procesos, fue él mismo quemado en un auto de fe del Santo Oficio, en octubre de 1739. También en Lisboa. Tenía 34 años.

«António José da Silva, O Judeu», por lo tanto. O, tan solo, sin necesidad de nombre propio o apellido: O Judeu.¹ Así quedó conocido. Tan conocido que, por ejemplo, como veremos, biografías que, desde hace casi dos siglos, pretenden contarnos ficcionalmente su vida e infortunios —en obras de teatro, novela o película— lo nombran así en sus títulos. Simplemente: *O Judeu*.

¹ Referiré el nombre del dramaturgo alternando estas tres designaciones: «António José da Silva»; «O Judeu»; «António José», como a él se refieren distintos autores; «António» aparecerá como «Antônio» en su versión del portugués de Brasil; no utilizaré nunca la fórmula «Da Silva».

En estos primeros tiempos del siglo XXI, comprobamos una recuperación e incremento fulgurantes del escritor y su obra. Una recuperación motivada por su condición de perseguido, preso, torturado, juzgado y, finalmente, muerto en garrote y quemado por la Inquisición. La comunidad académica judía en Brasil, sobre todo, le ha dedicado gran atención en los últimos años, entre otros, en el contexto de estudios sobre la Inquisición y la persecución llevada a cabo por esta contra «la nación» judía. Ya en esta década (2010-2012), en conferencia a la que volveré más adelante, el historiador francés Roger Chartier resumió la pregunta que orienta aquellos estudios y sus conclusiones globales (2012: 8):

Devem-se considerar certas invenções dramáticas ou poéticas de Antônio José da Silva como resquícios de sua própria existência de «converso», sempre suspeitado pela Inquisição e brutalmente tratado durante o processo de 1726? É isso o que afirma a tradição brasileira que fez do dramaturgo um mártir da liberdade de crença, vítima do fanatismo católico e herói dos direitos da colônia, violados pela dominação da metrópole. A construção de Antônio José da Silva como herói e mártir começa em 1838 com a tragédia romântica de Domingos Gonçalves de Magalhães intitulada *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*.

Esta «tradición» interpretativa viene, de hecho, hasta nuestros días, como veremos, y busca esos «resquicios» de la persecución inquisitorial sufrida por el escritor en todas sus obras y, en particular, en nuestra *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, la primera de sus comedias que se representó. Esta —una «ópera jocosa», con diálogos en prosa y partes cantadas— se compone de dos partes, divididas en escenas, en las cuales el autor siguiendo el afortunado motivo de «Sancho, gobernador» en los teatros europeos de su tiempo, recrea algunos episodios de la segunda parte del *Quijote* e inventa algunos otros, además de añadirle una interesante glosa satírica del también cervantino *Viaje del Parnaso*.

Pues bien, precisamente en una larga escena de la segunda parte de la ópera, Antônio José da Silva desarrolla —en boca de Sancho, en respuesta al merino— una «explicación» del «enigma» de la justicia, a la cual repetidamente se recurre para «probar» la presencia de «su pro-

pia experiencia de converso», perseguido y ajusticiado, en su obra. Se trata de un episodio que no existe en el libro de Cervantes y que nos podría llevar a pensar que a O Judeu le cuadró muy, muy bien el tener a Sancho como gobernador para poner en su boca una vehemente —y grotesca— crítica de la justicia. Es el inicio de la escena IV y vale la pena releerla.² (Encontramos en YouTube una representación muy interesante de *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos*, entremés que recoge esta escena, realizada por estudiantes de Artes Escénicas de la Universidad Federal de Goiás, Brasil, en 2015).³ He aquí:

ESCENA IV

*Mutación de sala de azulejos. Salen varias danzas, un MERINO
y un ESCRIBANO, y dicen:*

¡Viva nuestro gobernador Sancho Panza!

SANCHO: Al fin y al cabo, no hay nada en esta vida que no se gane con trabajo. ¡¿Será posible que me vea yo hecho todo un gobernador?! ¡En verdad me parece que estoy soñando! ¡Lo cierto es que no hay nada como ser escudero de un caballero andante! Ah, señor merino, enderezadme esa vara, no me la torzáis a la justicia: sepa Dios y todo el mundo que me quiero poner recto con su espada.

MERINO: Pues, ya que menta vuestra merced la espada y la justicia, decidme: ¿por qué está pintada la Justicia con los ojos vendados, la espada en una mano y la balanza en la otra? Pues que es esta una duda que me corroe y nadie me la puede resolver, y solo vuestra merced me la podrá aclarar, como sabio en todo que sois.

SANCHO: ¡Que me haga buen provecho! Prestadme atención, merino. Sabed, primeramente, que esto de la justicia no pasa de cosa pintada y que tal mujer no hay en el mundo, ni tiene carne, ni sangre, como *verbi gratia* la señora Dulcinea del Toboso, ni más ni menos. Sin embargo, como era menester que existiese esta figura en el mundo

² Reproduzco aquí la traducción de la obra al español, de la autoría de Ana Belén Cao Míguez, la cual integrará el volumen con la edición de esta obra en la colección de nuestro proyecto, «Recreaciones quijotescas en Europa». Omito las notas a la traducción, que constan en aquella publicación.

³ En: <https://www.youtube.com/watch?v=uDx48g5A8f4&fbclid=IwAR2kL8Yz-6nhbclHjqqN2He94YHRsRsLLhGq8qGITAEAw0TXWqex-Yh8NMgE>.

para asustar a los mayores como el coco a los niños, pintaron a una mujer vestida a lo trágico, porque toda justicia acaba en tragedia, y le vendaron los ojos porque dicen que era tuerta y que se le iba un ojo por otro, y, como la Justicia no debía salir torcida sino derecha, para que no se le notase esa falta le cubrieron rápidamente los ojos. La espada significa que ha de pasarlo todo por la espada, que es lo mismo que a diestro y siniestro. Los doctores que versan sobre esta materia no declaran si era alfanje, mandoble o bastarda, pero yo tengo para mí que de esta espada la hoja era de papel; los tercios, de infantería; la cazoleta, de cristal; el pomo, de clavo de las Molucas y el puño, seco. En la otra mano lleva una balanza de dos cascos de sandía como las de juguete: no tiene fiel ni fiador, pero aun así se mantiene y se las apaña perfectamente, porque esta mozuela, siempre y cuando no la desencaminen, es muy sesuda. Algún día podría yo hacer larga perorata acerca de esta materia, pues os puedo decir que crie a la Justicia a mis pechos, pero las caballerías del señor don Quijote me hicieron cerrar los libros y desenfundar las hojas.

MERINO: Ya entiendo el enigma. ¿Puedo ahora ordenar que vengan las partes para la audiencia?

Judaísmo del autor y la obra. Recepciones...

«Enigmática», creo yo desde ahora, nos quedará siempre esta cuestión... Aunque esta clasificación de *enigma* que el merino aquí atribuye a la justicia sea uno de los elementos fundamentales en los que se basan los estudios que defienden esa fuerte presencia de los «conflictos» de la nación judía y de las circunstancias personales del autor en la obra. Su metodología consiste en profundizar en algunas circunstancias de la obra, en particular las que pueden relacionarse con su condición de «judío» (en verdad, repito, de cristiano nuevo judaizante); por mi parte, el enigma que más importa a mi objetivo es el de descortinar la censura a la que, en vista de esa condición, pudo estar sometido este *Quijote* suyo, hecho en modo de opera jocosaria y representado en «teatro de bonifrates», «conferido» por «calificadores» del Santo Oficio si no en el escenario del Teatro do Bairro Alto, sí en el texto impreso de la misma.

Los más notables escritores de uno y de otro país han escrito sobre él: entre otros, en el siglo XIX, el más importante novelista romántico

portugués, Camilo Castelo Branco, le dedicó una larga novela histórica de dos tomos, con el título *O Judeu*; el más importante novelista brasileño, Machado de Assis, dedicó un ensayo crítico a su teatro, en 1789; en 1904, el más destacado historiador de la literatura portuguesa, Teófilo Braga, le dedica el libro *O Mártir da Inquisição Portuguesa António José da Silva (O Judeu)*; en el siglo xx, años sesenta, el dramaturgo portugués Bernardo Santareno recreó su vida en una pieza de teatro, de las más populares y de estudio obligatorio en las escuelas durante décadas, también con el título *O Judeu*; a finales del siglo, 1996, el director de cine brasileño Jom Tob Azulay estrena el largometraje *O Judeu*, en coproducción Brasil-Portugal.

Confirmamos la referida «recuperación» del dramaturgo con algunos ejemplos de los muchos que encontramos en la red. Así, entre otros, «lembrando os 300 anos de nascimento de um brasileiro vítima da Inquisição», el Laboratório de Estudos sobre a Intolerância (LEI) de la más importante universidad brasileña, la USP-Universidad de São Paulo, dirigido por la historiadora Anita Novinsky, realizó en octubre de 2005 la «Semana Antônio José da Silva, o Judeu»; en el periódico de la universidad, encontramos la siguiente presentación de aquella semana, con los siguientes título y subtítulo, tan expresivos que dispensan cualquier comentario:

O destino de Antônio José da Silva, o Judeu
Torturado e assassinado pela Inquisição portuguesa, o escritor brasileiro, símbolo do espírito crítico do século 18, será lembrado na próxima semana, em evento do Laboratório de Estudos sobre a Intolerância
 (<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2005/jusp740/pag08.htm>).

Aquí, encontramos títulos y resúmenes de las ponencias que claramente indican los contextos históricos en los cuales se valora la obra y «el destino» del dramaturgo. Y, asimismo, las palabras de la prestigiosa historiadora: «A professora Anita Novinsky, presidente do LEI, ressalta que o martírio de Antônio José da Silva simboliza 2 mil anos de sofrimento dos judeus sob perseguição da Igreja Católica».

También Paulo Roberto Pereira, organizador de la última publicación brasileña de algunas comedias del autor (São Paulo, 2007), en la parte de su «introducción», sobre «Dramaturgia e inquisição», destaca que, con este libro, «pretende-se trazer nova contribuição sobre a vida

e a obra do escritor e, ao mesmo tempo, alertar contra todo tipo de intolerância: religiosa, racial e de consciência».⁴

A su vez, la primera y hasta ahora única traducción al español de la obra de António José da Silva, la emprendió el «director de escena de teatro y óperas, escritor y traductor» argentino-israelí Jacobo Kaufmann,⁵ publicada en 2006 en una editora de ámbito sefardí, de Zaragoza.⁶

En el íncipit de la «Presentación», Kaufmann ya afirma, sin ambages, «la muerte ignominiosa» del dramaturgo «a manos de la Inquisición» y lo reconoce como el «más importante dramaturgo portugués del siglo XVIII» (Kaufmann 2006: 7). Y termina su presentación con estas palabras inequívocas (Kaufmann 2006: 8):

Ahora es cuestión de recordar y de rescatar del olvido todo aquello que un poder siniestro se ha empeñado en ocultar. De nada les ha servido a los inquisidores su feroz censura, puesto que aquí, en los textos de aquél que hicieron callar por la fuerza, ellos mismos y todos sus cómplices quedan expuestos en toda su infamia por los siglos de los siglos.

Finalmente, en esta muestra, que presento cronológicamente, destaco el II Simpósio Internacional de Estudos Inquisitoriais, de investigación historiográfica, realizado en la Universidad de Salvador (Bahía), en septiembre de 2013, donde, entre otras, se presentó una ponencia con este título inequívoco y asertivo (traduzco): «El Quijote criptojudío de Antônio José da Silva: un portavoz de la resistencia de los cristianos nuevos judaizantes lusobrasileños». Desde la «introducción», se afirma que «*Vida de D. Quixote de La Mancha* está inserida na literatura marrana como uma obra de resistência às perseguições do Santo Ofício e à imposição da religião católica aos cristãos-novos judaizan-

⁴ En: <http://www.fclar.unesp.br/#!/pesquisa/grupos-de-pesquisa/dramaturgia-gpd/o-judeu/a-obra>.

⁵ Véase solapa de la edición.

⁶ Véase, oct. 2010, «Reseña con motivo de la reciente publicación del libro *Obras de Teatro de Antonio José da Silva (O Judeu)*, volumen primero, con un prefacio y la traducción al castellano, a cargo de Jacobo Kaufmann, de las obras *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança y Esopaida o Vida de Esopo*», en <https://esefarad.com/?p=16323>.

tes.» A su vez, a Miguel de Cervantes se le presenta aquí como el «autor do modelo que inspirou o comediógrafo português» de quien «se sabe que pertencia ao grupo periférico dos cristãos-novos» (2013: 2). Así, a lo largo de la ponencia, cuya autora se presenta como especialista en Historia Cultural, se desarrolla la idea de la condición «cristiano nueva» de Cervantes, encarnada en don Quijote, y su semejanza con la condición de António José y se presenta asimismo esta razón como la justificación de la elección del personaje cervantino por parte del autor brasileño-portugués y de su «interés» por aquel. Explícitamente (traduzco), «partiendo del principio de que el D. Quijote portugués es una autobiografía del Judeu» y de que, en su obra, esta es una «obra introductoria», la cual «pretende iniciar una comunicación con los cristianos nuevos judaizantes», se hace aquí una lectura de «señales» e «indicios» que muestran que, en esta ópera, O Judeu «resignificó la historia del caballero errante, para expresar su condición de cristiano nuevo a través de las lentes de la caballería», a semejanza de lo que Cervantes, él mismo, habría hecho con su personaje.

Obviamente, no son estas las razones que, a partir de los estudios literarios, teatrales y musicales proponen otros ensayistas. En el ámbito de esta ponencia, no cabe desarrollar estos argumentos que se expondrán en la introducción a la edición de la obra en la colección «Recreaciones quijotescas en Europa». Pero se puede ya adelantar que, en este caso, sin negar lo que de «autobiográfico» pueda estar presente en las comedias u «óperas jocosas» del dramaturgo, estas son analizadas en sus conexiones con las tradiciones teatrales, sus temas y técnicas.

La conferencia de Roger Chartier

Creo, así, interesante destacar una opinión más matizada, aunque también con origen en los estudios históricos y sociológicos pero que, como veremos, tiene en buena cuenta los análisis histórico-literarios y teatrales. Un poco anterior a aquella y mucho menos asertiva, la encontramos desarrollada en conferencia hecha y publicada en Brasil (curiosamente, nunca referida en la ponencia presentada al II Simpósio Internacional de Estudos Inquisitoriais, que le es posterior). Su autor es Roger Chartier, el prestigioso profesor francés, del Collège de France y de la École des Hautes Études en Sciences Sociales, de París.

Desde luego, muy significativa me parece esta opción temática del profesor Chartier, quien, según nota del editor a su publicación, presentó este estudio, «en forma de conferencia», en la apertura de los trabajos de la Cátedra Claude Bernard, el día 17 de septiembre de 2010, en el «Salão Nobre» del Instituto de Filosofía y Ciencias Sociales (IFCS) de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ). R. Chartier fue el primer titular de la cátedra, como profesor invitado del programa de posgrado en Sociología y Antropología (PPGSA) y del programa de posgrado en Historia Social (PPGHIS).

Con el título de «O *Dom Quixote* de Antônio José da Silva, as marionetes do bairro Alto e as prisões da inquisição», en su versión en portugués, el profesor R. Chartier empieza por afirmar que el «estudio de *Vida do Grande Dom Quixote de la Mancha* de Antônio José da Silva conecta tres historias» (traduzco del resumen): la historia de las adaptaciones teatrales de la segunda parte del *Quijote*, la historia del teatro de marionetas, y, destaco:

La historia de un dramaturgo, tres veces enfrentado a la Inquisición y que vivió la dolorosa condición de los conversos a vueltas con sus creencias íntimas y las permanentes sospechas de los inquisidores. El trágico destino de Antônio José da Silva ofrece, por ello, un caso límite para enfrentarse con la cuestión de la relación entre las experiencias de la vida y las obras mismas (Chartier 2012: 1).

Obviamente, en lo que respecta a las dos primeras «historias», R. Chartier no podría más que recoger y repetir lo que, sobre ellas, se ha investigado y escrito ya desde los estudios de historiografía y crítica literarias, por un lado, y de los estudios sobre la historia de la ópera, por otro. Así, ha de concluir que: 1) «Cuando Antônio José da Silva decidió escribir su *Dom Quijote* [sic] para el teatro lisboeta del Bairro Alto, la segunda parte de la historia había ya, por tanto, proporcionado un riquísimo material textual a los dramaturgos europeos y, en particular, los capítulos referentes al gobierno de Sancho»; 2) el papel pionero de este *Quijote* en la inauguración de «una modalidad dramática inédita en Lisboa, a la vez comedia y ópera, que mezclaba diálogos en prosa con partes cantadas» y la caracterización de los «bonifrates» de O Judeu en relación con las marionetas italianas o las *puppets* del teatro británico.

Queda, pues, la última «historia», es decir, «la cuestión de la relación entre las experiencias de la vida y las obras mismas» del dramaturgo. Y aquí, de nuevo, el prestigioso sociólogo recoge lo que han escrito algunos críticos literarios, atento él, ante todo, a lo que muy justamente llama «la construcción de António José da Silva como héroe y mártir» en obras teatrales, novelísticas y cinematográficas, como son las que yo misma antes aquí he indicado. Muy prudentemente, el profesor va colocando la investigación en forma de preguntas. Así: 1) ¿deben considerarse ciertas invenciones dramáticas o poéticas de António José da Silva como resquicios de su propia experiencia de «converso»?; 2) ¿habrán sus sufrimientos imprimido marcas en sus obras teatrales? En sus intentos de respuesta, R. Chartier expone opiniones y argumentos opuestos. Así, como he citado ya y aquí traduzco, reconoce que «la tradición brasileña hizo del dramaturgo un mártir de la libertad de creencia, víctima del fanatismo católico y héroe de los derechos de la colonia, violados por la dominación de la metrópoli». Una tradición que no siguió la opinión del más importante escritor brasileño, Machado de Assis, que he referido al inicio, quien, como afirma Chartier, niega «cualquier intención denunciadora o trágica» en las comedias de António José. Y con este mismo sentido, destaca, igualmente, la larga investigación y estudio del profesor portugués Oliveira Barata, en cuya tesis de doctorado (1985) se encuentra «ese mismo alejamiento» entre su vida y su obra.

Pero, de nuevo, el presente siglo trae la propuesta de revisión de este «alejamiento» en estudios que Chartier no puede dejar de invocar, teniendo como cumbre, de nuevo, a un historiador, Nathan Wachtel (2001), seguido por el organizador y redactor del prefacio de la edición brasileña de algunas comedias del dramaturgo, Paulo Roberto Pereira (2007), ya por mí referida cuando, en el inicio de este artículo he dado cuenta de lo que llamé «la recuperación» de António José da Silva en esa vertiente de «héroe y mártir» (R. Chartier), ya no solo en «invenciones» ficcionales sino, sobre todo, en ensayos de historiografía cultural.

Finalmente, R. Chartier no puede dejar de traer a su argumentación esa «explicación» de la justicia hecha por Sancho, para algunos «alegoría», que constituye elemento de peso en quienes defienden la fuerte presencia de los infortunios de O Judeu con la Inquisición en sus obras y aclara que esta «es una invención» de António José,

«totalmente ausente» en el *Quijote* y que «los casos» que su Sancho juzga en la comedia son todos diferentes de los que juzga el Sancho de Cervantes (Chartier 2012: 9). Pero da también una opinión contraria, citando nada menos que a Machado de Assis: «Mesmo admitindo que a alegoria da justiça na *Vida de D. Quixote* [sic] seja o resumo das queixas pessoais do poeta (*suposição tão frágil como aquela*) a verdade é que os sucessos da vida dele não influíram, não diminuíram a força nativa do talento».⁷ Recuerdo, aquí, parte de la «explicación» de Sancho:

Sabed, primeramente, que esto de la justicia no pasa de cosa pintada y que tal mujer no hay en el mundo, ni tiene carne, ni sangre, como *verbi gratia* la señora Dulcinea del Toboso, ni más ni menos. Sin embargo, como era menester que existiese esta figura en el mundo para asustar a los mayores como el coco a los niños, pintaron a una mujer vestida a lo trágico, porque toda justicia acaba en tragedia, y le vendaron los ojos porque dicen que era tuerta y que se le iba un ojo por otro, y, como la Justicia no debía salir torcida sino derecha, para que no se le notase esa falta le cubrieron rápidamente los ojos (*Vida do grande D. Quixote...*, parte II, escena IV).

Y, de nuevo, encontramos un contraargumento en la historia literaria, contraargumento que R. Chartier convoca en la conclusión de su conferencia, al admitir, prudentemente, ambas interpretaciones que, de hecho, pueden conjugarse, reconociendo que se trata de una cuestión «bien difícil y aguda para piezas teatrales compuestas en una época en que la escritura dramática estaba dependiente de historias ya existentes, de motivos tradicionales y de tramas que no tienen nada de original». De hecho, sabemos bien cómo la justicia, desde los tiempos más lejanos, es objeto privilegiado de la sátira literaria. Pero, *noblesse oblige...* ¿y cómo no? El profesor termina contraponiendo, en forma interrogativa: «¿Pero será, por ello, imposible encontrar en textos apoyados en esas prácticas comunes las marcas de sufrimientos a la vez raros y compartidos?» (Chartier 2012: 11).

⁷ Destaque mío.

José Oliveira Barata

Desde los estudios literarios, el más paciente y exhaustivo —y, a la vez, problematizador y exigente— estudioso de la obra de O Judeu es José Oliveira Barata, citado por R. Chartier como un especialista del escritor que propone el «alejamiento» entre vida y obra en sus comedias.

J. Oliveira Barata dedicó al dramaturgo su tesis de doctorado, realizada en la Universidad de Coimbra y publicada en 1985 con el título *António José da Silva, Criação e Realidade* (1985). Pero, ya antes de ello, en 1979, realizó una edición «sinóptica e interpretativa» de una de sus obras, *Esopaida ou Vida de Esopo*, en cuyas cerca de cien páginas de «Introdução» (complementada con «Notas e Comentários») da cuenta de elementos, aspectos y análisis de la obra y su autor. Ya, poco después de empezar la introducción, ante el problema del «destino de los manuscritos» de O Judeu, advierte de su convicción «de que as obras que chegaram até nós impressas não serão o fiel repositório do teatro do Judeu, mas aquilo que a censura que sobre elas se exerceu *permitted* que chegasse até nós» (Barata 1979: 9). Y, más adelante, al escribir sobre «A censura e o texto da *Esopaida*» y al llamar la atención hacia el hecho de que la edición póstuma de 1744 «ignora» el nombre del autor (recordemos que había sido garroteado y quemado por la Inquisición, en 1739), comenta: «Dez anos após a data da representação [unos meses antes de su muerte], muitos olhos podem ter passado sobre o texto apresentado inicialmente para ser *taxado, visto, voltar a ser taxado* e, finalmente, *poder correr*» (1979: 35), así quedando también enumerados los varios pasos (filtros) a los que estaba sujeta, en esos años, la publicación de una obra. En el apartado dedicado a la «censura ideológica» y la «censura literaria», por fin, llama la atención hacia aquello que puede resultar de la «auto-censura» (Barata 1979: 50):

Perante a fúria persecutória, o perseguido rapidamente adquire o hábito defensivo de «escrever», pensando não tanto no destinatário último que procura atingir, mas no destinatário intermédio que pode impedir-lhe, no todo ou parcialmente, que a sua mensagem chegue a quem interessa. Quem escreve sob censura sabe que pior que recusar *in limine* a obra é vê-la amputada, distorcida pela supressão de pequenas frases, pelo eliminar cuidadoso de, por exemplo, uma rúbrica cénica esclarecedora, um à parte expressivo.

En los volúmenes que publicó en 1985, versión reducida del largo trabajo de investigación, análisis e interpretación realizado en su tesis de doctorado, J. Oliveira Barata profundiza sobre las múltiples cuestiones que se entrelazan en el conocimiento de la obra de O Judeu. Así, al tratar, en el capítulo II del «tiempo» de O Judeu, de lo que, en su expresión, fueron las «Grandezas e Misérias de la Lisboa Joanina», intenta un «juicio sereno» sobre la acción de los dominicanos, sin dejar de subrayar «a vasta bibliografia que condena a nefasta actuação» de la Compañía, invoca la creación de «mecanismos legales» de la institucionalización de la cooperación entre Iglesia y Estado y reconoce que es durante el «reynado» de Don João V cuando «o tribunal da inquisição atingiu o máximo do seu poder interventor na sociedade portuguesa», lo cual, a la vez, crea las condiciones para una «oposición organizada» más visible. Aporta también este investigador documentos que dan cuenta del recelo de los más prudentes ante el «descrédito que acarretava à nação portuguesa o facto de abundarem os autos-de-fé», como es la carta de un jesuita portugués enviada desde Roma, donde reside aquel, «imbuído de perspectivas bem mais sintonizadas com os novos ventos que sopravam pela Europa iluminada» (Barata 1985: 108-111).

La novela histórica de Camilo Castelo Branco

Finalmente, para, de momento, rematar aquí esta «cuestión aguda y difícil», creo que merece destacarse, aunque brevemente, la contribución fundamental del mayor novelista romántico portugués (según opinión de Unamuno, al comentar su magna obra *Amor de Perdição*, «el mayor de la península ibérica») a esa «construcción de António José da Silva como héroe y mártir» (R. Chartier). La novela histórica *O Judeu*, con dos bien nutridos tomos, publicada en 1866 y con sucesivas ediciones hasta nuestros días (ahora también «en la red»), me parece particularmente interesante en el campo del análisis de la recepción de la obra y el autor, desde luego por el prestigio de este escritor-biógrafo y, en particular, por su apasionada convicción de la vehemente y sufrida presencia de la Inquisición en la primera obra puesta en escena por nuestro autor, precisamente este *Quijote*.

Epígrafe y dedicatoria de la novela, los primeros textos con los que se encuentra el lector al abrir el libro de Camilo, son impactantes. Así,

en epígrafe, una frase sacada del prólogo de Alexandre Herculano al más importante estudio histórico realizado en Portugal hasta entonces (1852), su *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*: «*Isto é grave, porque é atroz...*». En la página siguiente, esta dedicatoria, cuyo destinatario es el mismo protagonista de la novela (en el título, llamado «O Judeu», sin indicación de su nombre):

À MEMÓRIA

DE

ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA

ESCRITOR PORTUGUÊS

Assassinado nas fogueiras do Santo Officio, em Lisboa, aos 19 de Outubro de 1739.⁸

(Una dedicatoria, pues, que destaca no al dramaturgo sino al judío en manos de la Inquisición).

Además de la recreación histórico-romántica de la vida de O Judeu, con enjundiosa noticia de documentos, como es habitual en él, y de atractivas reconstrucciones de los trabajos tanto de la escritura de las comedias como de la puesta en escena de las mismas, Camilo reproduce e integra en largas páginas de su novela escenas de la obra *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*. Así: cuando don Quijote imagina que Sancho es Dulcinea transformada (pp. 67-72); la crítica de los poetas, que parece inspirada en el *Viaje del Parnaso* (pp. 106-115); la reproducción integral de la lista de personajes y de la «fábrica teatral», cuando reconstruye para sus lectores los ensayos de este don Quijote, dirigidos por el mismo António José.

En su novela, también Camilo reproduce integralmente la escena IV de la parte segunda, que he reproducido al inicio, en la cual Sancho, gobernador en su isla, explica «el enigma de la justicia». Fue probablemente Camilo el primero en hacerlo, constituyéndose como el predecesor —romántico y *ficcionista*— de quienes hoy defienden la presencia de la crítica a la Inquisición en las óperas jocosas de O Judeu.

⁸ Reproduzco mayúsculas, minúsculas y cursivas de la 1.ª edición.

La edición de la obra. Censura del Santo Oficio y los textos preliminares

¿Pueden la forma en que se publicó la obra de António José da Silva y los textos preliminares que la acompañan proporcionarnos elementos relevantes para el asunto que ahora nos ocupa? Ciertamente.

En los procesos del Santo Oficio sobre A. José da Silva no consta ninguna referencia a su obra, ni siquiera a su actividad de escritor o comediógrafo. Allí, se le identifica tan solo como abogado. Ello ha llevado a que se diga que, en su obra, no hay críticas a la Santa Inquisición e, incluso, que esta, cuando lo encarceló y torturó, primero en 1726, aún estudiante en Coimbra y, más tarde, volvió a encarcelar, agarrotó y quemó, esta vez en 1739, no sabía, no tenía la más mínima idea de que se trataba del autor de teatro cómico, con mucho éxito popular y a cuyos espectáculos asistían los clérigos en cantidad. Sus «culpas» advenían, tan solamente, de sus prácticas domésticas y cotidianas de judaísmo. Ya António José Saraiva, antes mismo de la introducción de su libro *Inquisição e Cristãos-Novos*, en un «Al lector» (firmado con fecha de 1968), considera que «o historiador escrupuloso que toma à letra os documentos emanados da inquisição se arrisca a transviar-se num sábio labirinto» (Saraiva 1969: 2). O sea que, obviamente, los archivos inquisitoriales guardan documentos elaborados por la mismísima Inquisición y con intenciones bien determinadas. Y cuando, más adelante, trata el caso de O Judeu no duda en afirmar que sí, en sus escritos y desde la época de estudiante de derecho en Coimbra, contienen críticas a la Iglesia (Saraiva 1969: 124-129).

Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança, la primera obra de A. José da Silva que se representó, repito, se publicó impresa por primera vez en el primer tomo de la recopilación *Theatro comico Portuguez, ou collecção das operas Portuguezas, que se representarão na Casa do Theatro público do Bairro Alto*, «offerecidas à mui nobre Senhora Pecunia Argentina por ***». Fueron dos tomos, impresos, el primero de los cuales —que abre, precisamente con este *Quijote*— por la Regia Officina Sylviana, en 1744 y reimpresso en 1759 y 1787. El volumen contiene, además de esta, otras dos comedias del autor. Pero su nombre no aparece nunca; solo tenemos el nombre de Ameno, el «Collector», un importante librero e impresor, cuyo riquísimo fondo se encuentra en la Biblioteca de Évora. Sin embargo, esta

colección puede consultarse en la Biblioteca Nacional de Portugal, en Lisboa. Un introductor de la novela histórica de Camilo Castelo Branco *O Judeu* afirma que el manuscrito se encuentra en la Biblioteca de Río de Janeiro con la siguiente nota: «Representado pela primeira vez no teatro da Praça da Constituição do Rio de Janeiro em 13 de Março de 1838». Pero ninguno de los varios especialistas brasileiros sobre la obra y el autor hablan de este manuscrito e, incluso, una reciente edición (São Paulo, 2007) hace lo mismo que decidimos hacer en nuestro proyecto: una edición que reproduzca la edición de 1744, contrastada con otras ediciones ya publicadas. Sí, puede que exista un manuscrito como tantos otros que existen, como copia de una edición ya anteriormente impresa.

Observemos, pues, el conjunto de textos preliminares, que abren la recopilación de 1744. Son varios y de varia orden: 1) una «Dedicatória à Mui Nobre Senhora Pecúnia Argentina»; 2) un texto dirigido explícitamente «Ao Leitor Desapaixonado», que termina con dos décimas también dirigidas al «Amigo Leitor»; 3) una «Advertência do Collector»; 4) el «Privilegio» real, de D. João V; 5) las licencias necesarias para la impresión concedidas a Francisco Luís Ameno, el «Collector».

Me voy a detener, sobre todo, en estas últimas.⁹ Creo, sin embargo, que no hay que desechar lo que pueden leerse como guiños al lector en aquellos primeros textos preliminares. Recordemos que el lector tiene en sus manos el tomo primero de una colección llamada «teatro cómico» o «colección de las óperas portuguesas», ya representadas en el Teatro del Bairro Alto de Lisboa y que en el frontispicio se registran los títulos de las obras que contiene este tomo. Pero no se indica el nombre de sus autores —ni el del autor del texto ni tampoco el de la música—. Lo cual puede llevarnos a plantear ya una pregunta: ¿conocen sus lectores el nombre del autor de aquellos títulos? ¿Lo conocieron en el momento de la representación?

La dedicatoria a la «muy noble Señora Argentina», esto es, al dinero —«poderoso caballero es don Dinero», ya se sabía— inscribe ya una mordaz parodia, a la vez que un diáfano reconocimiento de la importancia que tiene el dinero en la implantación y (buen) desarrollo del

⁹ Reproduzco la traducción de las mismas, de Jacobo Kaufmann, en su publicación de las obras de *O Judeu*, vol. 1, Zaragoza, 2006.

espectáculo teatral. Aun cuando, como en este caso, se trate de una ópera de «bonifrates», muñecos hechos de alambre y corcho: si hay dinero «llega a parecer que el alma del alambre en el cuerpo del corcho le infunde verdadero espíritu y nuevo aliento».

Inmediatamente, en el habitual preliminar de «captación de benevolencia», al dirigirse al lector, se hace hincapié en que este sea «desapasionado», «que si no lo eres, no hablaré contigo», nos dice quien nos habla, ya que considera que solo el lector «desnudo de afectos» hacia el autor de la obra o de la música o del escenario está en condiciones de, «reflexionando con juicio» en lo que leyere u oiga representar, formará «el concepto que merecen estas obras».

Se trata de un texto sobre la escritura teatral, sus dificultades, las distinciones entre tragedia y comedia, invocando el magisterio de Horacio en su *Arte Poética*. Las dos décimas con que lo encierra y en las cuales sintetiza lo que pide al lector contienen, según (casi) todas las lecturas, en acróstico, el nombre del autor: ANTONIO JOSEPH DA SILVA. Es idea corriente que este texto es de autoría del mismo autor, sobre todo, si se tiene en cuenta que el texto que sigue se anuncia como «Advertencia del Collector». Pero en buena verdad, nadie podrá afirmarlo con rigor. (Como, también en buena verdad, muy poco puede afirmarse con rigor en lo que concierne a este autor; ni siquiera, desde luego, como vimos en la advertencia de A. José Saraiva, lo que consta de los archivos del Santo Oficio...)

¿Podremos, por lo menos, creer en lo que nos dice el «Collector» en la advertencia que nos dirige este, a continuación? Si lo creemos, tenemos aquí elementos relevantes para el conocimiento de la representación, circulación y fijación de los textos de estas primeras óperas portuguesas. Además, escribe Ameno, quien es también dramaturgo:

Estoy convencido de que esta colección mía no ha de resultarte desagradable, por cuanto además de satisfacer tu deseo, sirvo a la patria publicando unas Obras que, según las leyes de composición dramática, son las primeras en este género, escritas en nuestro idioma.

Vienen, por fin, el «privilegio» concedido por el rey, D. João V, y las «licencias», anunciadas estas en título de página con enorme cuerpo de letra:

Licenças

Do Santo Oficio

Son dos páginas y, entre ellas, están la «CENSURA DO M. R. P. M. FR. FRANCISCO DE S. TOMÁS, QUALIFICADOR DO SANTO OFÍCIO, ETC...» y la «CENSURA DO ORDINÁRIO», con los pareceres respectivos. Así, el primero (y resumen) «califica» que no hay en estas obras «corrupción de costumbres» y que estos escritos están «dentro de los márgenes de la modestia y sin redundancia fuera de los límites de la Religión Cristiana». Al día siguiente, otro confirma que «vista la información, pueden imprimirse los papeles de que se trata». Pero no termina aquí, ya que «y después de impresos volverán, para conferirles y darles licencia para que se divulguen, sin la cual no se divulgarán». Un mes más tarde, el Ordinario, de los Clérigos regulares, confirma que vio las comedias «que pretende imprimir Francisco Luis Ameno» y que le «parece que se les puede dar licencia, porque no tienen causa alguna contra la fe o las buenas costumbres».

La primera licencia es de 8 de marzo de 1743 pero, glosando lo que hemos leído en J. Oliveira Barata, muchos ojos han pasado después sobre el texto presentado inicialmente al Santo Oficio para ser *tasado, visto*, de nuevo volver a *tasarse* para, finalmente, «*poder correr*». Este fue autorizado a *correr* el 14 de marzo de 1744, un año más tarde, habiendo firmado la autorización «D. J. Arcebispo de Lacedemónia» y el «Cardeal Vaz de Carvalho Costa». En las impresiones siguientes, Ameno no volvió a reproducir las licencias.

Por fin...

Comparto la convicción, también de J. Oliveira Barata, antes citada, según la cual lo que nos ha llegado como obra de O Judeu es tan solo lo que la censura inquisitorial permitió que llegase hasta nosotros (Barata 1979: 9). ¿Qué habrá escrito exactamente António José da Silva? ¿Qué cambios, cortes, mutilaciones le impuso el Santo Oficio? ¿Qué autocensura le determinó el miedo? ¿Y a Ameno, el «Collector», al fin, el único responsable del texto impreso que llegó hasta nuestros días? ¿Quién, en buena y rigurosa verdad, es el autor de esta *Vida do*

Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança, de António José da Silva?

Bibliografía

- AZULAY, Jom Tob, *O judeu*. Film 35 mm, *dolby-stereo*, 85 min. Coproducción Brasil-Portugal. Animatógrafo, Tatu Filmes, Metrofilme, A & B Produções, 1996.
- ASSIS, Machado de, «Antônio José», *Crítica Teatral*, W. M. Jackson Inc., Rio de Janeiro, 1942 [1879].
- BARATA, José Oliveira, *Antônio José da Silva: criação e realidade*, vol. 1, Edição do Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, Coimbra, 1985.
- «Introdução», en *Esopaida ou vida de Esopo, Edição sinóptica e interpretativa*, António José da Silva, *Leitura do Manuscrito, Introdução, Notas e Comentários* por José Oliveira Barata, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1979.
- CASTELO BRANCO, Camilo, *O Judeu*, Romance Histórico, Parceria A.M. Pereira, 2 vols., Lisboa, 1970 [Porto, 1866], <https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/08/O-Judeu.pdf>.
- CHARTIER, Roger, «O Dom Quixote de Antônio José da Silva, as marionetes do Bairro Alto e as prisões da Inquisição», *Sociologia e Antropologia*, vol. 2, n.º 3, Rio de Janeiro, junio 2012, en red.
- FONSECA, Josevânia Souza de Jesus, «O Quixote criptojudeu de Antônio José da Silva: um porta-voz da resistência dos cristãos-novos judaizantes luso-brasileiros», II Simpósio Internacional de Estudos Inquisitoriais, Salvador, septiembre de 2013, http://www3.ufrb.edu.br/simposioinquisicao/wp-content/uploads/2014/02/2013-Texto_Josevania_Fonseca.pdf.
- PEREIRA, Paulo Roberto (org.), «Dramaturgia e inquisição», en *As Comédias de Antônio José, o Judeu*, António José da Silva, *Introdução, seleção e notas* de Paulo Roberto Pereira, Martins Fontes, São Paulo, 2007.
- SARAIVA, António José, *Inquisição e Cristãos-Novos*, Editorial Inova, Porto, 1969.
- SILVA (O JUDEU), António José da, *Obras de Teatro*, vol. I, prefacio y traducción de Jacobo Kaufmann, Libros Certeza, Zaragoza, 2006. Reseña en: <https://esefarad.com/?p=16323>.
- *As Comédias de Antônio José, o Judeu*, introducción, selección y notas de Paulo Roberto Pereira, Martins Fontes, São Paulo, 2007.

*Theatro comico Portuguez, ou collecção das operas Portuguezas, que se representarão na Casa do Theatro público do Bairro Alto, «offerecidas à mui nobre Senhora Pecunia Argentina por ***», tomo I, por la Regia Officina Sylviana, Lisboa, 1744.*

WACHTEL, Nathan, *La foi du souvenir: labyrinthes marranes*, Ed. du Seuil, Paris, 2001.



Reinventando a Cardenio en la escena inglesa: de William Shakespeare a Gregory Doran¹

María José Álvarez Faedo²
Universidad de Oviedo

Partiendo de una sucinta revisión de las primeras adaptaciones teatrales inspiradas por la historia de Cardenio en la escena inglesa —desde *The Second Maiden's Tragedy* (1611), pasando por la obra aún no encontrada de Shakespeare y Fletcher, *The History of Cardenio* (1612) y *Double Falsehood or The Distrest Lovers*, de Lewis Theobald (1727)—, me aproximaré a la primera dramatización de esta obra en el siglo XXI en Inglaterra, adaptada por el director de la Royal Shakespeare Company, Gregory Doran, con material español adicional proporcionado por el dramaturgo Antonio Álamo a partir de una traducción literal del catedrático de la universidad de Leeds experto en Cervantes Duncan Wheeler, titulada *Cardenio, Shakespeare's Lost Play Re-Imagined* y llevada a escena por la Royal Shakespeare Company en el Swan Theatre en Stratford upon Avon en 2011.

¹ Este artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación financiado por la Unión Europea, a través del programa Europa Creativa (subprograma Cultura): «Q.THEATRE - Theatrical Recreations of *Don Quixote* in Europe» (Referencia: 584036). Una comunicación previa, del mismo título, presentada en el Seminario «Proyecto Q. Theatre: Recreaciones teatrales del *Quijote* en Europa», (26-27 de octubre de 2017), apoyada por nuevos resultados de investigación, subyace a la elaboración de este artículo.

² GREG-Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Inglesa, Francesa y Alemana. mjfaedo@uniovi.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4595-1187>.

El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha vio la luz en 1605 y uno de los personajes cervantinos, Cardenio, parece haber inspirado a William Shakespeare y John Fletcher para crear y llevar a escena, en 1612, una obra de teatro sobre las desdichas de Cardenio. Parece ser que, de algún modo, estos dramaturgos ingleses habían tenido conocimiento de este episodio del *Quijote*: tal vez pudieron haber tenido acceso a la traducción de Thomas Shelton antes de su publicación en 1612:³ o quizás Fletcher, que estaba versado en la lengua de Cervantes,⁴ pudiera haber leído la novela cervantina en su versión original. Sin embargo, la obra de teatro no ha llegado hasta nuestros días, aunque conocemos su existencia porque fue registrada oficialmente en el *Stationers' Register* en 1653, con Shakespeare y Fletcher como autores, ya que Humphrey Mosley se la había atribuido a Shakespeare por primera vez en la portada de su edición de 1647, y a que, ya en 1613 se había hecho referencia a las representaciones de *Cardenio*, como obra atribuida a Shakespeare y Fletcher, en la corte del rey Jacobo I (Hamilton 1994: 1). De hecho, al pie de una página de cuentas para la corte en Greenwich, figura un artículo pagado a John Hemings «para él mismo y para el resto de sus compañeros..., los actores de Su Majestad... para presentar una obra... ante el embajador del Duque de Saboya... el 8 de junio de 1613» y el título es «Cardenna» (Doran 2012: 5). Sin embargo, no ha quedado registrada ninguna otra representación de la obra en la época, tras el incendio del Globe Theatre en 1613.

En palabras de Charles Hamilton, los tres personajes principales del *Cardenio* de Shakespeare y Fletcher son The Lady (la dama), The Tyrant (el tirano) y Giovanus —nombres que nada tienen que ver con

³ *The History of the Valorous and Wittie Knight-Errant Don Quixote of the Mancha, Translated out of the Spanish* (1612) de Thomas Shelton fue la primera traducción del *Quijote* en lengua inglesa. Pueden encontrarse estudios sobre este tema en John J. Allen (1979), María José Álvarez Faedo (2012), J. A. G. Ardila (2009), Francisco J. Borge López (2011), Clark Colahan (2009), Carmelo Cunchillos Jaime (1983), Sandra Forbes Gerhard (1982), Edwin B. Knowles Jr. (1941 y 1958), Anthony G. Lo Ré (1991), James H. Montgomery (2008), Dale B. J. Randall y Jackson C. Boswell (2009), John Rutherford (2007).

⁴ A. H. Cruickshank (2018: 185) suscribe las palabras de Stiefel, cuando este afirma que Fletcher «leía español» («read Spanish»). Sambudha Sen (2003: 98), por su parte, dice que «hay consenso general sobre que Fletcher sabía español» («it is generally agreed that Fletcher knew Spanish»).

Luscinda, Fernando o Cardenio—. Una posible explicación para ello pudiera ser que, a la vez que los dramaturgos ingleses estaban ya escribiendo una obra de teatro, se publicaba en Inglaterra la traducción de *Don Quixote* al inglés a cargo de Thomas Shelton (Hamilton, 1994: 2) que se iba a ganar popularidad de inmediato. William Shakespeare, que, además de dramaturgo de éxito, era, por entonces, un avezado hombre de negocios ya jubilado, seguramente, al percatarse de la fama que estaban teniendo en ese momento los personajes cervantinos,⁵ decidió sacarle partido, para lo que, junto con su joven coautor, decidió titular la obra que estaban escribiendo *Cardenio*, cambiando el nombre de su protagonista de Giovianus a Cardenio. Hamilton (1994: 3) argumenta que ese es un cambio natural, ya que, según él, el personaje de Giovianus estaba inspirado originalmente en el Cardenio cervantino.⁶

Cuando el propio Hamilton, deseoso de hallar la obra perdida de Shakespeare y Fletcher, encuentra en la British Library el manuscrito de *The Second Maiden's Tragedy*, que data de 1611, y que se había atribuido previamente a Thomas Middleton, la identificó como el texto perdido de *Cardenio*, explicando que tan solo se habían cambiado los nombres de los personajes —de hecho, como ya se ha apuntado, en la obra de Shakespeare, inicialmente, figuraban otros nombres—. Esa teoría de Hamilton fue secundada por varias compañías teatrales que llevaron a escena *The Second Maiden's Tragedy* con el título del *Cardenio* de Shakespeare.⁷

La trama principal de la tragedia de *The Second Maiden's Tragedy* se inspira en los acontecimientos previos a la ceremonia nupcial de

⁵ Véase González Fernández de Sevilla (2006).

⁶ Véase también Tomás Pabón a este respecto (1995).

⁷ El 15 de octubre de 1998 ya se había estrenado la obra por una compañía *amateur* en el teatro Lakeside de la Universidad de Exeter. Ese mismo año se montó la obra, atribuyéndosela ya a Shakespeare, en el teatro Next en Evanston, Illinois. Otra producción de la obra fue llevada a escena en 2002 por la compañía Lone Star Ensemble, bajo la dirección de James Kerwin, en Los Ángeles, con el título *Cardenio, de William Shakespeare*. Dos años más tarde, en marzo de 2004, se llevó a escena por primera vez tras su supuesto descubrimiento en el teatro Burton Taylor de Oxford, y en noviembre de 2010 Jonathan Busby dirigió una nueva traducción de la obra a cargo de Luis del Águila y representada por la compañía teatro Aporia en el teatro Warehouse de Croydon.

Luscinda y don Fernando en el *Quijote*. Los dramaturgos crean una serie de encuentros dramáticos entre Luscinda y su padre, y Luscinda y don Fernando, Cardenio y el padre de Luscinda y Cardenio y don Fernando (los nombres que utilizo aquí son los que aparecen en la novela, no los de los personajes de la obra de teatro, a fin de facilitar al lector el seguimiento de la trama). La boda no se celebra; en cambio, hay una escena dramática en la que el lujurioso don Fernando (el tirano) envía a sus soldados a secuestrar a Luscinda (la dama). Cuando la dama descubre que los soldados están a punto de llegar y la van a arrastrar a la cama de don Fernando, suplica a Cardenio que la mate con su espada. Cardenio saca su espada, apunta con ella al pecho de la mujer que ama, corre hacia ella y, antes de matarla, Cardenio se desmaya. Entonces, Luscinda recoge la espada y se suicida. Su suicidio, su cadáver, y su fantasma juegan un papel importante en la obra, mientras la trama se precipita hacia un clímax de asesinato y venganza.

Sin embargo, la crítica ha desmentido la teoría de Hamilton, reafirmando en la asunción de que *The Second Maiden's Tragedy* es realmente de Thomas Middleton.⁸ John Lavagnino, coeditor de las obras completas de Thomas Middleton para Oxford University Press, envió al sitio web de *The Global Electronic Shakespeare* el siguiente comentario el 6 de diciembre de 1994:

The Second Maiden's Tragedy se presenta como obra únicamente de Middleton en la edición de las obras de Middleton que otros sesenta y tres expertos y yo estamos terminando en la actualidad para publicarla en Oxford University Press. Ha habido consenso general al respecto durante los últimos cincuenta años; no hemos encontrado nada en la obra de Hamilton que nos haga cambiar de opinión.⁹

⁸ Véase Richard Barker (1945: 51-62) y S. Schoenbaum (1955: 183-202), que analizaron las similitudes de estilo y trama entre las obras de Milton y *The Second Maiden's Tragedy*, llegando a la conclusión de que la obra había sido escrita por Middleton. David Lake (1975: 185-91) y MacDonald P. Jackson (1979: 10-32), por su parte, contrastaron preferencias lingüísticas y grafía, y llegaron a la misma conclusión.

⁹ «*The Second Maiden's Tragedy* is presented as the work of Middleton alone in the edition of Middleton's works that sixty-three other scholars and I are currently finishing up for publication by Oxford University Press. That view has also been the general consensus for the last fifty years; we haven't found anything in Hamilton's work to make us change our mind.»

Por su parte, Michael Billington, en su artículo «Macabre and luridly enjoyable – but no comic burst of the Bard», publicado en *The Guardian* el 9 de noviembre de 2010, aseguraba que una obra conocida como *The Second Maiden's Tragedy* era, en realidad, el escurridizo *Cardenio*; y que era una versión recién editada de esa obra —audazmente atribuida a Shakespeare, Fletcher y un tercer coautor, Middleton— la que se estaba representando por entonces en Croydon. Y concluía afirmando que la obra tenía más de Middleton que de Shakespeare.

No obstante, ciertamente hay pruebas de que Shakespeare pudo haber hecho una pequeña contribución a esa obra. Eric Rasmussen (1989) afirma que, examinando el manuscrito (clasificado como MS Lasdowne 807) que se encuentra en la British Library, se pueden encontrar pequeños trocitos de papel añadidos que contienen revisiones y anotaciones. Esas páginas adicionales han sido examinadas exhaustivamente y parece bastante evidente que esas revisiones y anotaciones no fueron hechas por Middleton, pues no se corresponden con su grafía. Sin embargo, sí que se parecen bastante a la grafía que se le atribuye a William Shakespeare. De hecho, no resulta descabellado pensar que Shakespeare pudiera haber escrito esas anotaciones porque, «en 1611, es posible que el principal dramaturgo vinculado a los Hombres del Rey pueda haber sido aún Shakespeare»¹⁰ y bien podría haberse encargado de revisar la obra. Por consiguiente, si bien queda descartado que Shakespeare fuera el autor de *The Second Maiden's Tragedy*, según Rasmussen (1989) es muy probable que se hubiera involucrado en su producción y revisión.

En 1694 Thomas D'Urfey triunfó en la escena inglesa con *The Comical History of Don Quixote*. Cardenio, interpretado por Mr. Bowman, hacía su aparición en escena en el acto IV de la primera parte: «Cardenio entra vestido con andrajos, y con una pose salvaje canta una canción. Luego sale de escena».¹¹ La obra tuvo tal éxito que pronto se representaron otras dos continuaciones de la misma.

A principios del siglo XVIII, Lewis Theobald dice haber encontrado una copia manuscrita de la obra original de Shakespeare, que, según

¹⁰ «In 1611, it is possible that the principal dramatist attached to the King's Men might still have been Shakespeare» (*Rasmussen 1989: 6*).

¹¹ «Cardenio enters in ragged clothes, and in a wild Posture sings a Song. Then exit» (*The Comical History of Don Quixote, IV.i.58*).

explica, fue regalada por su autor a una de sus hijas, para quien la escribió cuando se retiró de los escenarios (Theobald 1728: prefacio del editor). Le confiere credibilidad a esta teoría el hecho de que aparece mencionado en el manuscrito el nombre de un famoso copista, Mr. Downes,¹² al que se le atribuye la autoría de una de las copias manuscritas de la obra, en la que basa su edición. Desgraciadamente, en 1808, el teatro donde Theobald guardaba esa copia —el teatro Covent Garden de Londres— fue engullido por las llamas, con lo que ese ejemplar desapareció para siempre. La versión que escribió Theobald de la misma, en un intento de preservar, al menos, la trama, respeta, efectivamente, el argumento, aunque modifica los nombres de los protagonistas.¹³

La publica y la lleva a escena en 1727 como *Double Falshood or the Distrest Lovers*, y, para dar credibilidad a su afirmación de que se trata de la obra *Cardenio* escrita por Shakespeare y Fletcher, imprime en la primera página la licencia que le había concedido el mismísimo rey para publicar su obra:

Habiendo comprado, y pagado muy cara, la copia manuscrita de una obra original de William Shakespeare ... y con gran trabajo y dificultad, revisado y adaptado la misma para ser puesta en escena ... (nosotros) le concedemos nuestro privilegio real y licencia para la única impresión y publicación que se habrá de hacer de la misma durante un periodo de catorce años ... Otorgado en nuestra corte en

¹² El «defensivo prefacio del editor a esta edición» («defensive editor's preface to his edition») (Doran 2012: xx), con su referencia a la procedencia del manuscrito, que revela «que esta obra fue entregada por nuestro autor, como un valioso presente, a su hija natural, pues por ella la había escrito durante su retiro de los escenarios» («that this Play was given by our Author, as a Present of Value, to a Natural Daughter of his, for whose Sake he wrote it, in the Time of his Retirement from the Stage») (Theobald 1728: prefacio del editor) y su alusión a un copista muy conocido como responsable de una de las copias del manuscrito, que «tiene más de sesenta años, con la letra del Sr. Downes, el famoso viejo apuntador» («is of above Sixty Years Standing, in the Handwriting of Mr. Downes, the famous Old Prompter») (Theobald, 1728: prefacio del editor) son pruebas más fiables.

¹³ Cardenio se convierte en Julio, Luscinda pasa a ser Leonora, don Fernando se torna aquí Henríquez y Dorothea, Violante.

St. James, el quinto día de diciembre de 1727, en el primer año de nuestro reinado.¹⁴

Todo apunta a que Theobald consiguió su objetivo, ya que al día siguiente, el *Daily Post* publicaba en su recensión: «Anoche se representó una obra original de William Shakespeare en Drury Lane».¹⁵ La obra volvería a representarse en Drury Lane en 1770 y en Bath, el 5 de julio de 1793.

En 1793, George Colman the Younger fusionó la historia original de Cardenio con otro cuento de don Quijote y los reubicó en Granada, en tiempos de la Reconquista, para llevar a escena una obra melodramática en tres actos titulada *The Mountaineers* en el Theatre Royal de Haymarket, el 3 de agosto, obteniendo tal éxito que llegó a ganar con ella la nada despreciable cantidad de 12.000 libras esterlinas.¹⁶

En el año 2003, el director de la Royal Shakespeare Company, Gregory Doran, estaba dirigiendo *The Tamer Tamed* (*El domador domado*), una secuela que John Fletcher había escrito de *The Taming of the Shew* (*La Fierecilla domada*) de William Shakespeare, y reunió a un grupo de actores para que hicieran una lectura dramatizada de *Double Falsehood* de Theobald. Al terminar, todos coincidieron en que la obra tenía un gran potencial, pero que el argumento, especialmente al principio, era muy enrevesado y daba la impresión de que faltaban escenas. Entonces, decidió aparcar el proyecto. Sin embargo, más tarde, tras haber leído la traducción que Thomas Shelton publicó del *Quijote* en

¹⁴ «He having, at a considerable Expence, Purchased the Manuscript Copy of an Original Play of WILLIAM SHAKESPEARE ... and with great Labour and Pains, Revised and Adapted the same to the stage... (we) grant him Our Royal Privilege and Licence for the sole Printing and Publishing thereof for the Term of Fourteen Years... Given at Our Court at St James, the Fifth Day of December, 1727, in the First Year of Our Reign» (Doran 2012: xx). Diversos eruditos han apoyado la teoría de que *Double Falsehood* se trata del *Cardenio* de Shakespeare: Gamaliel Bradford Jr. (1910), John Freehafer (1969), Stephan Kukowski (1990), Jonathan Bate (1998), A. Luis Pujante (1998), Richard Proudfoot (2001), Brean Hammond (2010), Gary Taylor (2012), Terri Borus y Gary Taylor (2013).

¹⁵ «*Last Night was acted an original play of William Shakespeare's in Drury lane*» (Doran 2012: 187).

¹⁶ Según la información publicada en «Foreign Chronicle», *Niles' Weekly Register. Foreign and Domestic Chronicle*, Jan. 7 (Niles 1837: 304).

1612 se dio cuenta de que aquellas escenas que le faltaban en la obra de Theobald podían ser recuperadas a partir del material original que seguramente había sido la fuente de inspiración para Shakespeare y Fletcher: el *Quijote*. A tal fin le encomendaron al Dr. Duncan Wheeler, catedrático de la Universidad de Leeds, hispanista experto en Cervantes, que preparara una traducción a inglés moderno del relato de la historia de Cardenio que aparece en el *Quijote*.

Ya en 2007, cuando Gregory Doran trajo a España la producción teatral de *Los cuentos de Canterbury*, el por entonces director del Festival de Almagro, Emilio Hernández, le presentó a Antonio Álamo, escritor y director del Teatro Lope de Vega de Sevilla. Habiendo hallado en este a un dramaturgo bien versado en la obra cervantina, no tardaron en derivar su conversación hacia *Cardenio*. Antonio Álamo le recordó el magnífico potencial de esa historia y lamentó la tremenda poda con la que Theobald la había cercenado (pues, según Álamo, había eliminado toda la complejidad psicológica del original cervantino), si bien admitiendo que posiblemente se hubiera debido a la necesidad de satisfacer los gustos de la Inglaterra del siglo xvii (Doran 2011b: 6). Fruto de tal «poda» fue la eliminación de la escena en la que don Fernando entra en la habitación de Dorotea (potencial dramático que Shakespeare no habría desaprovechado), o en la que Fernando trata de secuestrar a Luscinnda consiguiendo introducirse en el convento dentro de un ataúd (escena de la que ni Fletcher ni Shakespeare habrían prescindido en una época en la que estaba de moda el teatro macabro jacobeo, que se recreaba en escenas con ataúdes y secuestros).

Gregory Doran llega a barajar la posibilidad de que esa «poda» no hubiese sido realmente responsabilidad de Theobald, sino de alguien que pudo haber trabajado con ese manuscrito antes de que llegase a sus manos. En «Carta para Lewis Theobald», Doran se dirige a él, diciendo:

Usted dice que adquirió un manuscrito de *Cardenio* del puño y letra de John Downes, el famoso viejo apuntador del Teatro Drury Lane. Al parecer, el gran trágico Thomas Betterton iba a «mostrar la obra al mundo» después de la Restauración. Su compañía ya había montado adaptaciones de *Enrique VIII* y *Los dos nobles caballeros*, obras en cuya creación se dice que Shakespeare pudiera haber colaborado con John Fletcher (...). Por lo tanto, es factible que hubiesen considerado llevar a escena *Cardenio*. Si fue así, es muy probable que lo hubieran adap-

tado. Por consiguiente, quizás estos extraños cambios no tengan nada que ver con usted.¹⁷

Tanto le impresionó Antonio Álamo a Gregory Doran que, con él, visitó Sevilla para tratar de entender el significado del relato en su contexto. Fruto de esa visita fue un esbozo de la obra, tal y como suponía que la podían haber escrito Shakespeare y Fletcher, con el que trabajó con sus actores mientras ensayaban *Hamlet* en 2008. Ese esbozo se fue perfeccionando más tarde en la residencia de la Royal Shakespeare Company en Michigan, bajo la supervisión del Dr. Ralph Williams, profesor experto en Shakespeare de la Universidad de Michigan. Allí trabajaron con actores hispanoamericanos de la compañía de teatro LABerinto, de Nueva York, lo que confería a la obra el temperamento español que necesitaban transmitir.

Entre esbozo y esbozo, bebían de otras fuentes del siglo XVII, como las versiones de la historia de Cardenio escritas por Pichou (*Les Folies de Cardenio*, 1720), Guillén de Castro y Bellvís (*Don Quijote de la Mancha*, impresa en 1618, en la que la presencia de don Quijote y Sancho son una mera excusa para introducir la historia de Cardenio), Guérin de Bouscal (*Dom Quixote de la Manche*, 1639) y Thomas d'Urfey (*The Comical History of Don Quixote*, 1694), pero si necesitaba añadir líneas extra a sus esbozos, procuraba tomarlas de obras de teatro jacobeanas de Fletcher, de inspiración cervantina (Doran 2011a: 7).

Y, mientras tanto, en 2010, Brean Hammond sostiene la tesis de que la autoría de *Double Falsehood* es del dramaturgo de Stratford-upon-Avon, publicándola en The Arden Shakespeare, explicando en la introducción que análisis recientes, tanto lingüísticos como de estilo, apoyan la idea de que la obra haya sido escrita por Shakespeare y Fletcher (Hammond 2010: 6).

¹⁷ «You say you acquired a manuscript of *Cardenio* which was in the handwriting of John Downes, the famous old prompter from Drury Lane Theatre. Apparently the great tragedian, Thomas Betterton, was to have 'ushered the play into the world' after the Restoration. His company had already mounted adaptations of *Henry VIII* and *The Two Noble Kinsmen*, both plays in which Shakespeare is said to have collaborated with John Fletcher (...). So it is feasible that they considered *Cardenio* for production. If so, it is highly probable that they would have adapted it. So perhaps these odd changes have nothing to do with you» (Doran 2011b: 110).

Tal vez las palabras de reconocimiento que Gregory Doran dedica a Lewis Theobald al final de la carta que le dirige en las últimas páginas de *Cardenio. Shakespeare's Lost Play Re-Imagined* y que resumen la finalidad de su intento de «reconstrucción» de *Cardenio*, hagan referencia a los resultados de esos análisis a los que alude Hammond:

Creo que usted heredó un guion que ya había sido preparado para su presentación en el periodo de Restauración, y que usted lo arregló un poco. Pero, en sus entrañas, aún se conserva un poco de ADN de Shakespeare. Debemos ser cautelosos al tratar de recrear una obra de Shakespeare a partir de ese ADN: sería como clonar dinosaurios en el Parque Jurásico (...), pero tal vez podamos rellenar los huecos de ese código genético, y usar su guion para volver a imaginar, con la ayuda del relato original de Cervantes, lo que esa obra de teatro podría haber sido.¹⁸

Y Doran no se equivocaba sobre el ADN shakespeareano de la obra: los investigadores de la Universidad de Texas en Austin Ryan Boyd y James Pennebaker identificaron científicamente, en 2015, *Double Falsehood* como obra de Shakespeare. Mediante una combinación de teoría psicológica y software de análisis de textos aplicado a sus obras más conocidas para crear un perfil de las características y patrones lingüísticos de Shakespeare, estos investigadores afirman haberlo identificado como el autor de la obra. El estudio, que fue publicado en *Psychological Science*, analiza, en un corpus de tres obras de Shakespeare, doce de Theobald y nueve de John Fletcher, palabras funcionales tales como pronombres, artículos y preposiciones, así como palabras pertenecientes a varios campos semánticos, tales como emociones, familia, percepción sensorial, religión, etc. Los resultados de la investigación, contra todo pronóstico, identificaron a Shakespeare como el autor de *Double Falsehood*. Boyd confesó que

¹⁸ «I think you inherited a script that had already been prepared for presentation in the Restoration period, and you tidied it up a bit. But within it is still preserved some Shakespeare DNA. We should be cautious about attempting to recreate a Shakespeare play from that DNA: that would be like cloning dinosaurs in Jurassic Park (...), but we can perhaps fill in the gaps in that genetic code, and use your script to re-imagine, with the help of Cervantes' original story, what such a play might have been like» (Doran 2011b: 113).

se sorprendió al ver que los resultados demostraban la autoría de Shakespeare:¹⁹ «Habiéndome embarcado en esta investigación sin conocimiento previo alguno del bagaje de la obra, había asumido que iba a tratarse de un caso obvio de fraude, lo que ya habría sido un interesante descubrimiento en sí mismo».²⁰

Mediante su labor de reconstrucción, Gregory Doran nos ofrece una obra en dos actos cuyos personajes recuperan no solo los nombres que tenían en la historia relatada en el *Quijote*, sino también parte de la trama que había sido omitida en *Double Falsehood*. *Cardenio* se estrenó en el Swan Theatre de Stratford-upon-Avon, como parte de la temporada conmemorativa del cincuenta aniversario de la Royal Shakespeare Company, el 28 de abril de 2011. Doran, como él mismo afirma, no pretende devolvernos el *Cardenio* de Shakespeare, ya que eso sería imposible, sino que quiere ofrecernos la mejor historia de Cardenio posible, la más cercana a la que escribió el autor que inspiró a Shakespeare y a Fletcher, Miguel de Cervantes, quien, en aquel momento, no podía ni imaginar la enorme repercusión que su novela estaba ya teniendo ni la que iba a tener en el futuro en la cultura europea. Y lo consiguió, pues, como afirma Michael Billington en su reseña publicada en *The Guardian* al día siguiente del estreno de la obra: «Lo que Doran y su equipo, entre ellos el diseñador Niki Turner y el compositor Paul Englishby, han creado es un acontecimiento teatral apasionante que, entre muchas otras cosas, demuestra que Cervantes causó un profundo impacto en la vida cultural inglesa».²¹

¹⁹ «“Honestly, I was surprised to see such a strong signal for Shakespeare showing through in the results,” said Boyd, from the University of Texas at Austin» (Battersby 2015: 1).

²⁰ «Going into the research without any real background knowledge, I had just kind of assumed that it was going to be a pretty cut and dry case of a fake Shakespeare play, which would have been really interesting in and of itself» (Battersby 2015: 1). Véase R. L. Boyd y J. W. Pennebaker (2015).

²¹ «What Doran and his team, including designer Niki Turner and composer Paul Englishby, have created is an engrossing theatrical event that, among many other things, proves that Cervantes had a profound effect on English cultural life» (Billington 2011: 1).

Bibliografía

- ALLEN, John J., «*Traduttori Traditori: Don Quixote in English*», *Crítica Hispánica*, I, (1979), pp. 1-13.
- ÁLVAREZ AMELL, Diana, «La Historia de Cardenio: la parodia de una Alegoría», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona / Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1993, pp. 381-388.
- ÁLVAREZ FAEDO, María José, «¿Tradujo Charles Jarvis el *Quijote* al inglés directamente de la edición en español de Lord Carteret o se inspiró en la traducción de Thomas Shelton?», en *Literatura medieval y renacentista en España: Líneas y pautas*, ed. N. Fernández Rodríguez y M. Fernández Ferreiro, La SEMYR, (Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas), Salamanca, 2012, pp. 276-278.
- ARDILA, J. A. G., «The Influence and Reception of Cervantes in Britain, 1607-2005», en *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, ed. J. A. G. Ardila, Legenda, Londres, 2009, pp. 2-31.
- BARKER, Richard, «The Authorship of the Second Maiden's Tragedy and The Revenger's Tragedy», *The Shakespeare Association Bulletin*, 20 (1945), pp. 51-62.
- BATE, Jonathan, *The Genius of Shakespeare*, Picador, Londres, 1998.
- BILLINGTON, Michael, «Macabre and luridly enjoyable – but no cosmic burst of the Bard», *The Guardian*, 9 de noviembre de 2010, p. 38.
- «Cardenio-Review», *The Guardian*, 28 de abril de 2011, p. 1.
- BORGE LÓPEZ, Francisco J., «El primer viaje trans-cultural del *Quijote*: Errores, cambios y omisiones en la traducción inglesa de Thomas Shelton (1612/1620)», en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Ch. Strosetzki, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, pp. 181-190.
- BORUS, Terri y Gary Taylor, *The Creation and Re-Creation of Cardenio. Performing Shakespeare, Transforming Cervantes*, Palgrave Macmillan, New York, 2013.
- BOUSCALL, Guérin de, *Dom Quixote de la Manche, comédie*, T. Quinet, París, 1639.
- BOYD, R. L. y J. W. Pennebaker, «Did Shakespeare Write Double Falsehood? Identifying Individuals by Creating Psychological Signatures With Text Analysis», *Psychological Science*, 26, 5 (2015), pp. 570-582.

- BRADFORD JR., Gamaliel, «The History of Cardenio by Mr Fletcher and Shakespeare», *Modern Language Notes*, 25 (1910), pp. 51-56.
- BRIGGS, Julia, «The Lady's Tragedy: Parallel Texts», en *Thomas Middleton: The Collected Works and Companion (Thomas Middleton and Early Modern Textual Culture. A Companion to the Collected Works)*, ed. G. Taylor, J. Lavagnino *et alii*, Clarendon Press, Oxford, 2007, vol. 1, pp. 833-838, vol. 2, pp. 619-621.
- BRITISH CRITIC, The, «Art. X. *The Mountaineers, a Play, in three Acts, written by George Colman (the younger) and first performed at the Theatre Royal, Haymarket, on Saturday, August 3, 1793* (vo. 90 pp. 2s Debrett, 1795)», en *The British Critic*, vol. VI, julio, Impreso para F. and C. Rivington, 1795, p. 44-48.
- CASTILLO NÁJERA, Francisco, «Cardenio. Psicoanálisis», en *Memorias de la Academia Mexicana Correspondiente de la Española. Miguel de Cervantes Saavedra en la Academia Mexicana*, tomo XII, Editorial Jus, México, 1955, pp. 186-200.
- CASTRO Y BELLVÍS, Guillén de, *Don Quijote de la Mancha* (ed. crítica y estudio introductorio de Luciano García Lorenzo), Anaya, Madrid, 1971.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *The History of Don Quixote of The Mancha, Translated from the Spanish*, tr. Thomas Shelton, ed. W. E. Henley, David Nutt, Londres, 1896 (1612, 1620).
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Santillana Ediciones Generales, S. L., Madrid, 2007.
- CHARTIER, Roger, *Cardenio between Cervantes and Shakespeare. The story of a lost play*, Polity Press, Cambridge, 2013 [2011].
- COLAHAN, Clark, «Shelton and the Farcical Perception of Don Quixote in Seventeenth-Century Britain», en *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, ed. J. A. G. Ardila, Legenda, Londres, 2009, pp. 61-65.
- COMAN, The Younger, George, *The Mountaineers, A Play in Three Acts*, Henry G. Clarke, & Co., Publishers, Londres, 1845.
- CRUICKSHANK, A. H., *Philip Massinger*, Basil Blackwell, Oxford, 1920.
- CUNCHILLOS JAIME, Carmelo, «La primera traducción inglesa del *Quijote* de Thomas Shelton (1612-1620)», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 9, 1-2 (1983), pp. 63-89.
- DORAN, Gregory, «Introduction», en *Cardenio. Shakespeare's «Lost Play» Re-Imagined*, Doran, Gregory *et al.*, Nick Hern Books, Londres, 2011a, pp. 5-7.

- «A letter to Lewis Theobald», en *Cardenio. Shakespeare's «Lost Play» Re-Imagined*, Doran, Gregory et al., Nick Hern Books, Londres, 2011b, pp. 109-113.
- *et al.*, *Cardenio. Shakespeare's «Lost Play» Re-Imagined*, Nick Hern Books, Londres, 2011c.
- *Shakespeare's Lost Play. In search of Cardenio*, Nick Hern Books Limited, Londres, 2012.
- D'URFEY, Thomas, *The comical history of Don Quixote as it is acted at the Queens Theatre in Dorset-Garden, by Their Majesties servants*, Impreso para Samuel Briscoe, Londres, 1694-1696.
- FREEHAFFER, John, «*Cardenio*, by Shakespeare and Fletcher», *Papers of the Modern Language Association*, 84, 3 (1969), pp. 501-513.
- GERHARD, Sandra Forbes, «*Don Quixote» and the Shelton Translation: A Stylistic Analysis*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1982.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ DE SEVILLA, José Manuel (ed.), *Cervantes y / and Shakespeare. Nuevas interpretaciones y aproximaciones comparativas. New Interpretations and Comparative Approaches*, Universidad de Alicante, Alicante, 2006.
- GURR, Andrew (ed.), «Critical Introduction», en *The Maid's Tragedy*, ed. F. Beaumont y J. Fletcher, University of California Press, Berkeley, 1969, pp. 1-9.
- HAMILTON, Charles, *Shakespeare with John Fletcher: Cardenio or The Second Maiden's Tragedy*, Marlowe & Company, Nueva York, 1994.
- HAMMOND, Brean (ed.), *Double Falsehood*, Arden Shakespeare, Methuen Londres, 2010.
- JACKSON, MacDonald P., *Studies in Attribution: Middleton and Shakespeare*, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Salzburg, 1979.
- KNOWLES, Edwin B. Jr., «The First and Second Editions of Shelton's *Don Quixote* Part I: A Collation and Dating Author(s)», *Hispanic Review*, 9, 2 (1941), pp. 252-265.
- «Thomas Shelton: Translator of *Don Quixote*», *Studies in the Renaissance*, 5 (1958), pp. 160-175.
- KUKOWSKI, Stephan, «The Hand of John Fletcher in *Double Falsehood*», *Shakespeare Survey*, 43 (1990), pp. 81-90.
- LAKE, David, *The Canon of Thomas Middleton's Plays*, Cambridge University Press, Londres, 1975.
- LAVAGNINO, John, «Unedited comment posted on 'Shakspere: The Global Electronic Shakespeare Conference' website'», 6 de diciembre de

- 1994, <https://www.shaksper.net/archive/1994/96-december/2877-re-shakespeares-voices-the-second-maidens-tragedy>. (Consultado el 4/12/2010.)
- LO RÉ, Anthony G., «The putative Shelton *Quijote* Part II, 1620, with Leonard Digges as the likely candidate», *Essays on the Periphery of the «Quixote»*, Juan de la Cuesta, Newark, 1991, pp. 28-44.
- MCGEE, Celia, «Shakespearean Brushes up his Playwriting», *The New York Times*, 4 de mayo de 2008, pp. 1-2.
- MIDDLETON, John, *The Second Maiden's Tragedy*, Create Space Independent Publishing, North Charleston, 2017.
- MONTGOMERY, James H., «Was Thomas Shelton the Translator of the 'Second Part' (1620) of *Don Quixote*?», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 26.1 (2008), pp. 209-217.
- NILES, Ogden, *Nile's Weekly Register, Political, Historical, Geographical, Scientific, Statistical, Economical and Biographical. Documents, Essays and Facts: Together with Notices of the Arts and Manufactures, and a Record of the Events of the Times*, volúmenes 51-52, septiembre 1836-marzo 1837, Franklin Press, Baltimore, 1837.
- NÚÑEZ RIVARA, Valentín, «La historia de Cardenio desde la poética sentimental», en *Cervantes y su mundo II*, ed. E. y K. Reincherberger, Edition Reicherberger, Kassel, 2005, pp. 341-368.
- PABÓN, Tomás, «Cardenio en Cervantes, Shakespeare y Fletcher», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. G. Grilli, Società Editrice Intercontinentale Gallo, Nápoles, 1995, pp. 371-377.
- PICHOV, *Les folies de Cardenio*, Chez François Targa, París, 1630.
- PROUDFOOT, Richard, *Shakespeare: Text, Stage and Canon*, The Arden Shakespeare, Thomson Learning, Londres, 2001.
- PUJANTE, A. Luis, «*Double Falsehood* and the Verbal Parallels with Shelton's *Don Quixote*», *Shakespeare Survey*, 51 (1998), pp. 95-105.
- RANDALL, Dale B. J. y Jackson C. Boswell (ed.), *Cervantes in Seventeenth-Century England*, Oxford University Press, Oxford, 2009.
- RASMUSSEN, Eric, «Shakespeare's Hand in *The Second Maiden's Tragedy*», *Shakespeare Quarterly*, 40 (1989), pp. 1-26.
- ROYCHOUDHURY, Suparna, «The Cardenio Project. An Experiment in Cultural Mobility», 2003-2011. En www.fas.harvard.edu/%7Ecardenio/index.html. (Consultado el 05-01-2015.)
- RUTHERFORD, John, «Brevísima historia de las traducciones inglesas de *Don Quijote*», en *La huella de Cervantes y del «Quijote» en la cultura anglosa-*

- jona*, ed. J. M. Barrio Marco y M. J. Crespo Aullé, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2007, pp. 481-498.
- SCHOENBAUM, S., *Middleton's Tragedies: A Critical Study*, Columbia University Press, Nueva York, 1955.
- SEN, Sambudha, *Mastering Western Texts: Essays on Literature and Society for A. N. Kaul*, Permanent Black, Delhi, 2003.
- SHELTON, Thomas (tr.), *The History of the Valorous and Wittie Knight-Errant Don Quixote of the Mancha, Translated out of the Spanish*, ed. William Stansby, Ed. Blount y W. Barret, Londres, 1612.
- STIEFEL, A. L., «Notizen zur Bibliographie und Geschichte des spanischen dramas», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXX (1906), p. 28.
- TAYLOR, Gary, «A History of *The History of Cardenio* in *The Quest for «Cardenio»: Shakespeare, Fletcher, Cervantes, and the Lost Play»*, en *The Quest for «Cardenio»: Shakespeare, Fletcher, Cervantes, and the Lost Play*, ed. D. Carnegie y G. Taylor, Oxford University Press, Oxford, 2012, pp. 11-61.
- THEOBALD, Lewis, *Double Falsehood or The Distressed Lovers. A Play (1728)*, J. Watts. (Kessinger Legacy Reprints, Kessinger Publishing, LLC), Londres, 1728.
- WIGGINS, Martin (ed.), *Four Jacobean Sex Tragedies*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

Entre Cervantes y Shakespeare: perspectivas de la historia

Aaron M. Kahn
University of Sussex

En *El príncipe*, su tratado sobre los principios de gobernar eficazmente, Nicolás Maquiavelo (1469-1527) dicta que es preferible mantener el control para cultivar el amor del pueblo, pero es más práctico y realista conservar el poder con una mezcla de amor y de miedo de los súbditos. Aunque ni Miguel de Cervantes (1547-1616) ni William Shakespeare (1564-1616) condonaron el escrito de Maquiavelo abiertamente, la noción de mantener a la gente a raya a través de ganar su respeto y castigándola cuando fuera necesario encarna las tácticas militares de Enrique V y de Cipión en *Enrique V* y *La destrucción de Numancia*, respectivamente. Ambas obras se consideran históricas y, al igual que Maquiavelo, que usaba ejemplos históricos para ilustrar su ideología, Cervantes y Shakespeare contaban con el pasado folclórico de sus países para hacer comentarios sobre su propia época, estableciendo la historia como género dramático. Los dos líderes se enfrentan con la justicia de sus invasiones y con cómo los conceptos de la fortuna y el destino, realizados de maneras diferentes, se alinean con la justicia. A veces la justicia se manifiesta en la crueldad del líder, hacia el enemigo y hacia su propio ejército. Influidos por Maquiavelo, la caracterización de estos dos líderes poderosos en el escenario enfatiza la importancia de ser un líder moral.

Aunque no existe evidencia que demuestre que Cervantes y Shakespeare se conocieron, ni que Cervantes era consciente de la existencia del poeta inglés, Shakespeare tenía acceso en esta última década de su vida a la obra maestra del escritor español, *Don Quijote de la Mancha*.

Formando aún más una conexión entre los dos grandes genios de la escritura europea, según los registros de obras representadas en los teatros de Londres, salió al escenario en 1613 *La historia de Cardenio*, una colaboración entre los dramaturgos John Fletcher y Shakespeare e inspirada por el episodio de Cardenio intercalado en la primera parte del *Quijote*, traducida al inglés por Thomas Shelton el año anterior. Esta obra dramática, perdida según algunos, existente bajo otro título según otros, demuestra que, si aceptamos la contribución de Shakespeare a la composición, existe definitivamente esta conexión.¹

Se ha publicado mucho en las últimas dos décadas sobre esta conexión, pero este estudio va más allá de Cardenio. La fecha tradicional de fallecimiento de ambos hombres es el 23 de abril de 1616 y, a pesar de que realmente diez u once días separaron sus muertes, ya que España se había trasladado al calendario gregoriano e Inglaterra se quedaría con el juliano hasta 1752, el hecho de que estos dos grandes genios de la literatura europea vivieran y murieran al mismo tiempo justifica un estudio comparativo. Sorprendentemente, pocos estudios se han dedicado a esta trayectoria investigadora. Dado el papel significativo de Shakespeare y Cervantes en el patrimonio cultural europeo, propongo seguir esta senda hacia un mejor conocimiento comparativo de los dos escritores.²

Como punto de partida, estudiamos la perspectiva de la historia manifestada en las obras estudiadas aquí. La palabra *historia* tiene dos significados en castellano: un relato escrito o algún tipo de descripción del pasado, y una narrativa, frecuentemente ficticia. En el inglés actual, la palabra *history* no tiene el significado de cuento o narrativa, pero existía esta definición en la época de Shakespeare. Así, cuando estudiamos las historias de Shakespeare, sobre todo las obras que representan la vida y la muerte de los reyes de Inglaterra desde Ricardo II, cuyo reinado empezó en 1377, hasta Ricardo III, muerto en la batalla

¹ En 1727, Lewis Theobald hizo representar *Double Falsehood; or the Distressed Lovers*, una obra dramática que Theobald llamó el *Cardenio* perdido de Shakespeare. En 2010, Brean Hammond publicó una edición crítica de *Double Falsehood* en la serie Arden de obras de Shakespeare.

² Entre otros críticos que estudian la relación entre Cervantes y Shakespeare se encuentran Chartier, Maestro y Cro. Ensayos académicos también tratan este tema; véase Luis-Martínez y Gómez Carraso (2006); Carnegie y Taylor (2012); y Ardila (2009).

de Bosworth en 1485 a manos del futuro rey Enrique VII, debemos tener en cuenta que, antes que nada, Shakespeare fue un dramaturgo que escribía con el propósito de entretener al público y ganar dinero. La cuarta parte de estas ocho obras teatrales representa al rey Enrique V, el rey guerrero que invadió Francia en 1415 y venció al ejército de Carlos VI. Se casa Enrique con la hija del rey vencido y se establece como heredero de la corona francesa; por su descendencia de esta reina inglesa, el primer monarca Tudor, el ya mencionado Enrique VII, pretende legitimidad real y establece la dinastía que todavía reinaba cuando Shakespeare compuso *Enrique V*.

Miguel de Cervantes también incluyó en su corpus obras que se podían clasificar como históricas: *El gallardo español*; las obras pseudoautobiográficas *El capitán cautivo*, *Los baños de Argel* y *Los tratos de Argel*; la comedia pseudohistórica *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*; la comedia atribuida *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, y tres títulos de obras perdidas: *La batalla naval*, *La gran turquesca* y *El trato de Constantinopla y muerte de Selín*. Otras obras se refieren a personajes y eventos históricos y a asuntos contemporáneos, como, por ejemplo, el Saco de Cádiz al principio de la novela *La española inglesa*. En su obra dramática *La destrucción de Numancia*, que se destaca como una pieza maestra teatral de alta calidad, Cervantes representa la caída de esta ciudad en el siglo II a. C. ante el ejército invasor romano encabezado por el famoso general Escipión Emiliano el Africano.

Ambos escritores tenían un respeto venerado por la historia, pero al escudriñar *Enrique V* y *La Numancia* encontramos dos obras que desde cierta perspectiva se nos presentan con más problemas que con interpretaciones definitivas. Ambas obras tratan batallas históricas consideradas legendarias y de gran importancia para el patrimonio colectivo de los países respectivos durante una época de nacionalismo creciente. Contienen héroes problemáticos cuya caridad y crueldad contribuyen a una imagen ambigua. La estructura genérica parece ser una historia, pero vemos también una manipulación intencionada de los relatos históricos junto con aspectos ficticios incluidos para aumentar lo dramático. El resultado de este análisis es que los dos dramas producen interpretaciones variadas, y a veces conflictivas. *La Numancia* se ha estudiado como una obra que celebra el imperialismo español del siglo XVI, y a la vez como un drama que lo condena. El

personaje del rey Enrique V se ha llamado *This Star of England* y es considerado un rey ejemplar, pero demuestra debilidades humanas y crueldad hacia el enemigo y hacia sus propias tropas.

Como obras históricas que se pueden interpretar como comentarios sociales con referencia a la época de su composición, una trayectoria investigativa que surge es explorar cuánta influencia han tenido las obras del escritor, político y filósofo florentino Niccolo Maquiavelo. En su obra *El príncipe*, famosísima en el siglo XVI, Maquiavelo escribe una guía dirigida a Cesare Borja, en la cual apoya la eficacia de la conveniencia política y pragmática, frecuentemente en detrimento de puntos de vista comúnmente considerados como morales o decentes. Utiliza ejemplos históricos para ilustrar sus ideas y propósitos, indicados sobre todo en los siguientes capítulos: 1) «Capítulo XVII: De la severidad y clemencia, y si vale más ser amado que temido», 2) «Capítulo XVIII: De qué modo los príncipes deben guardar la fe dada», 3) «Capítulo XXI: Cómo debe conducirse un príncipe para adquirir alguna consideración», 4) «Capítulo X: Cuánto dominio tiene la fortuna en las cosas humanas, y de qué modo podemos resistirle cuando es contraria».³

Las perspectivas y reacciones normalmente asociadas con Maquiavelo o con lo maquiavélico son negativas, y hasta malvadas, y como resultado, tuvieron un destino variado en el siglo XVI; en España, dos ediciones de sus *Discursos* publicadas en 1552 y 1555 fueron dedicadas al futuro Felipe II de España, aunque todas las obras de Maquiavelo fueron prohibidas en España en 1552; estas mismas obras aparecieron en el Índice de libros prohibidos de 1559 (Bleznick 1958: 544). Los argumentos principales que apoyaban la inmoralidad de *El príncipe* específicamente declaraban sobre su escritura la capacidad del ser humano de forjar su propio destino, una idea que parece contradecir el poder de la providencia divina y la importancia de la estabilidad del estado precediendo la moralidad religiosa. En Inglaterra, la oposición a Maquiavelo impedía una edición en inglés hasta 1640 (Roe 2002: 3), pero una versión en el italiano original fue publicada en 1584 bajo un seudónimo por la editorial de John Wolfe; esta edición intenta

³ Este estudio se refiere a la traducción disponible en línea en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

exonerar a Maquiavelo sin ninguna intromisión de los censores (Clegg 2003: 184).

La noción de que el pasado, la historiografía de la civilización humana, nos sirve como un ejemplo moral y, más importante, como un ejemplo de cómo no debemos vivir, aparece en *La Numancia* y en *Enrique V*. Cervantes y Shakespeare nos presentan personajes que se pueden clasificar como maquiavélicos: por ejemplo, Cipión, cuya exigencia de la rendición absoluta de los numantinos y la realización de un asedio a pesar de los avisos de la injusticia de sus acciones por sus propios soldados asegura que el romano acabe la obra vencido moralmente. El mismo rey Enrique se preocupa desde el principio de la obra por si es justa su invasión de Francia, y hasta por su derecho de llevar la corona de Inglaterra. Enrique prefiere que sus súbditos le obedezcan por amor, pero se da cuenta de que un monarca tiene que mostrar la crueldad también. Como escribe Maquiavelo, «digo que todo príncipe debe desear ser tenido por clemente y no por cruel. Sin embargo, debo advertir que él debe temer el hacer mal uso de su clemencia» (*El príncipe*: 36).

Al principio de *La Numancia*, Cipión llega al campamento romano, mandado por el senado para terminar la guerra con los numantinos que ha durado casi dos décadas y que ha costado la vida de miles de romanos. Llega a un campamento caracterizado por el desorden y por la falta de disciplina, pero su reputación de ser un líder fuerte le precede. Uno de los soldados le asegura que «no hay soldado / que no te tema juntamente y ame» (vv. 33-34), y otro le avisa de que proceda con prudencia:

No dudo yo, señor, sino que importa
 Regir con duro freno la milicia,
 Y que se dé al soldado rienda corta
 Cuando él se precipita en la injusticia.
 La fuerza del ejército se acorta
 Cuando va sin arrimo de justicia,
 Aunque más le acompañen a montones
 Mil pintadas banderas y escuadrones (vv. 57-64).

Finalmente, todavía en la primera jornada de la obra, Cipión responde a las preocupaciones de la justicia del asedio aseverando que

«cada cual se fabrica su destino, / no tiene allí fortuna alguna parte» (vv. 157-158). Dentro de los primeros 160 versos de la obra, Cervantes establece un líder maquiavélico en el general romano, exigiendo el amor y el temor de sus tropas, insistiendo en la superioridad del libre albedrío humano sobre los deseos de los dioses, y aparentemente negando el poder de la justicia. No le responde a Jugurta, su teniente, que le advierte del peligro de ignorar el papel y la fuerza de la justicia en su tratamiento de los numantinos.

En el primer acto de *Enrique V*, el rey inglés llama a los obispos de Ely y de Canterbury para que verifiquen, representando a la Iglesia e interpretando la voluntad de Dios, el derecho de Enrique a reclamar el trono de Francia y, en consecuencia, justifiquen una invasión. Como un rey justo, reconociendo los posibles castigos divinos a su alma y los riesgos morales de proceder con una empresa militar sin la aprobación de Dios, acepta con humildad la declaración de sus derechos.

Sin embargo, el control que lleva se enfrenta con desafíos y, como Cipión, necesita consolidar su autoridad. Al consultar a sus capitanes, les pide Enrique sus pensamientos sobre la invasión, y el duque de Cambridge, haciendo eco de la declaración del soldado romano en *La Numancia*, le asegura a su rey que: «Never was a monarch better feared and loved / Than your Majesty» [«Jamás monarca alguno fue tan temido y tan amado como su Majestad»] (II, ii, vv. 27-28).⁴ Sin embargo, el duque de Cambridge, junto con otros dos hombres presentes, ya ha conspirado contra su rey después de haber sido sobornado por los franceses. Sus declaraciones de fidelidad son transparentes a la audiencia también, porque el coro, que actúa como narrador, ya le ha informado de la traición. Enrique descubre su pecado y los traidores le piden merced, pero el rey, sin vacilar, ordena su ejecución. Como escribe Maquiavelo, «todo príncipe debe desear ser tenido por clemente y no por cruel. Sin embargo, debo advertir que él debe temer el hacer mal uso de su clemencia» (*El príncipe*. 36). Enrique enfatiza que no los ejecuta por razones personales, sino por una necesidad pragmática:

Touching our person, seek we no revenge,
But we our kingdom's safely must so tender,

⁴ Las citas de *Enrique V* se refieren a la versión original inglesa.

Whose ruin you have sought that to her laws

We do deliver you (II, ii, vv.183-186).

[Por lo que respecta a mí, no quiero venganza alguna, pero debo velar por la salvación de mi reino, cuya ruina han premeditado ustedes tres.]

La traición de Cambridge, Scroop y Grey entristece al rey, pero no puede permitir que su ejército lo vea como débil y vulnerable. A la vez, no puede ser cómplice de fomentar más la rebelión. Maquiavelo considera la cuestión de «si vale más ser temido que amado. Se responde que sería menester ser uno y otro juntamente; pero como es difícil serlo a un mismo tiempo, el partido más seguro es ser temido primero que amado, cuando se está en la necesidad de carecer de uno u otro de ambos beneficios» (*El príncipe*: 36). Con la ejecución, refuerza su autoridad y el respeto de sus tenientes, e instala temor en los mismos por haber castigado los crímenes de traidores.

En *La Numancia*, la crueldad de Cipión de asediar la ciudad enemiga y negarles auxilio, bloqueando el río Duero, nos presenta a la audiencia las graves consecuencias humanas del sitio. Los numantinos mueren de hambre, y los hombres de la ciudad deciden saltar los muros, atacar a los sitiadores y morir con honra en el campo de batalla en lugar de pudrirse lentamente. Pero este plan emocional y reaccionario de los hombres se encuentra con la lógica tranquilizante de las mujeres, que explican el resultado del propuesto ataque:

¿Queréis dejar, por ventura,
a la romana arrogancia
las vírgenes de Numancia
para mayor desventura?
¿Y a los libres hijos vuestros
queréis esclavos dejallos?
¿No será mejor ahogallos
con los propios brazos vuestros?
¿Queréis hartar el deseo
de la romana codicia,
y que triunfe su injusticia
de nuestro justo trofeo? (vv. 1310-1321).

El destino de los numantinos es perecer y, en lugar de luchar en contra del poder del destino, las numantinas, y después los numantinos, deciden terminar con sus propias vidas, haciendo la elección libre de morir y no vivir como esclavos. Siguiendo una senda maquiavélica, Cipión niega la fuerza del destino, contando con su habilidad para que se haga la fortuna; el resultado es que, con la destrucción completa de los numantinos, es imposible que Cipión reciba el triunfo oficial que desea. La autoaniquilación elimina la necesidad de Cervantes de presentar la crueldad de los romanos en el escenario, pero tenemos que creer que Cipión habría realizado las pesadillas de las numantinas para alcanzar su victoria.

En *Enrique V*, al principio del tercer acto, el ejército inglés asedia a la ciudad de Harfleur. El rey inglés les ofrece términos de paz, pero el gobernador tiene que rendirse completamente. Enrique entiende de nuevo que el enemigo tiene que temerle antes que obedecerle. Les ruega a los líderes de Harfleur que consideren las consecuencias de su resistencia continua:

Take pity of your town and of your people
 Whiles yet my soldiers are in my command,
 Whiles yet the cool and temperate wind of grace
 O'erblows the filthy and contagious clouds
 Of heady murder, spoil, and villainy.
 If not, why, in a moment look to see
 The blind and bloody soldier with foul hand
 Desire the locks of your shrill-shrieking daughters,
 Your fathers taken by the silver beards
 And their most reverend heads dashed to the walls,
 Your naked infants spitted upon pikes
 Whiles the mad mothers with their howls confused
 Do break the clouds (III, iii, vv. 28-40).

[Por lo tanto, hombres de Harfleur, tengan piedad de su ciudad y de sus vecinos ahora que todavía puedo contener a mis tropas; mientras, que el viento fresco y templado de la piedad aleje a las nubes impuras del saqueo, de la infamia y de la matanza. Si no, ¡ay de ustedes! Dentro de un momento verán al soldado ciego y sediento de sangre rodear con su torpe mano la cintura de sus hijas desesperadas, arrancar las barbas plateadas de sus padres y aplastar sus cabezas contra los muros. ¡Verán a sus hijos desnudos y ensartados en las picas, mientras que sus madres, enloquecidas, conmovieron los aires con sus lamentos!]

El ejemplo anterior de eliminar a los traidores representa un castigo aparentemente justo, pero estas amenazas se alejan de la imagen caritativa y benévola normalmente asociada con el rey joven. Enrique emplea un tono mucho más cruel que antes, pero por razones justificadas: «Cuando le sea indispensable derramar la sangre de alguno, no deberá hacerlo nunca sin que para ello haya una conducente justificación y un patente delito. Pero debe entonces, ante todas las cosas, no apoderarse de los bienes de la víctima; porque los hombres olvidan más pronto la muerte de un padre que la pérdida de su patrimonio» (*El príncipe*. 37). El gobernador de Harfleur se rinde a la merced de Enrique porque teme que las amenazas se realicen y se fía del juramento del rey.

En conclusión, los principios políticos de Maquiavelo promueven el pragmatismo por parte de un líder, y priorizan la razón de estado sobre una perspectiva generalmente aceptada de la justicia moral. En *El príncipe*, Maquiavelo utiliza eventos históricos como ejemplos de sus declaraciones, y aunque ni Cervantes ni Shakespeare se refieren a Maquiavelo específicamente, es evidente a través de los personajes de Cipión y Enrique V que ambos hombres habían leído por lo menos pasajes del escritor italiano. Pero las consecuencias de seguir lo maquiavélico difieren en los líderes.

Enrique V busca la justificación moral por su invasión de Francia, y aunque es el héroe del drama, necesita demostrar un lado cruel para mantener su autoridad, en parte creando su propio destino. Cipión también aplica los principios maquiavélicos en su intento de establecer un nuevo orden mundial. Cuenta con el miedo y el odio del enemigo para mantener su control, pero a diferencia del personaje de Shakespeare, el general romano nunca gana el respeto del enemigo. Niega las llamadas a considerar la justicia de sus acciones y niega el poder del destino. En la obra cervantina, el destino controla todo, y negarlo resulta en una pérdida moral; la implementación de la ideología maquiavélica en *La Numancia* resulta en una caída moral para Cipión y la memoria eterna de los numantinos. En *Enrique V*, esta misma implementación gana para el rey inglés la corona francesa, aunque es cuestionable si realmente los ingleses han vencido. Estas exploraciones de la representación de la historia relacionada con los principios maquiavélicos se nos presentan con comentarios sobre el liderazgo moral y las consecuencias de realizar una invasión y de incitar una guerra sin el apoyo de la justicia.

Bibliografía

- ARDILA, J. A. G. (ed.), *The Cervantean Heritage: the Reception and Influence of Cervantes in Britain*, Modern Humanities Research Association, Londres, 2009.
- BLEZNICK, Donald W., «Spanish Reactions to Machiavelli in the Sixteenth and Seventeenth Centuries», *Journal of the History of Ideas*, 19 (1958), pp. 542-550.
- CARNEGIE, David y Gary Taylor (ed.), *The Quest for Cardenio: Shakespeare, Fletcher, Cervantes and the Lost Play*, Oxford University Press, Oxford, 2012.
- CERVANTES, Miguel de, *La Numancia*, ed. R. Marrast, Cátedra, Madrid, 1995.
- CLEGG, Cyndia Susan, «Feared and Loved: *Henry V* and Machiavelli's Use of History», *Ben Jonson Journal*, 10 (2003), pp. 179-207.
- CRO, Stelio, «The Utopian in Cervantes and Shakespeare», en *The Cervantean Heritage: the Reception and Influence of Cervantes in Britain*, ed. J. A. G. Ardila, Modern Humanities Research Association, Londres, 2009, pp. 234-241.
- LUIS-MARTÍNEZ, Zenón y Luis Gómez Canseco (ed.), *Entre Cervantes y Shakespeare: Sendas del Renacimiento / Between Shakespeare and Cervantes: Trails along the Renaissance*, Juan de la Cuesta, Newark, DE, 2006.
- MAESTRO, Jesús G., «Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral», *Bulletin of Spanish Studies*, 81.4-5 (2004), pp. 599-611.
- MAQUIAVELO, Nicolás, *El príncipe*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1939. [Disponible en línea en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-principe--1/>]
- ROE, John, *Shakespeare and Machiavelli*, DS. Brewer, Cambridge, 2002.
- SHAKESPEARE, William, *La vida de Enrique V*, ed. M. Casillas de Alba, El Globo Rojo, México, 2011 [edición Kindle].
- *Henry V*, ed. B. A. Mowat y P. Werstine, Washington Square Press, Washington, DC, 1995.

Sancho loco, Sancho listo, Sancho justo: motivo inspirador en el teatro europeo

Agapita Jurado Santos
Università degli Studi di Firenze

La figura literaria de Sancho Panza es una de las que mayor recorrido ha tenido en la recepción artística del *Quijote*,¹ y el inicio de las reescrituras teatrales con Sancho en el título de una nueva obra lo marcó el país galo, que retomó el Sancho cervantino en varias comedias hasta llegar a la *opera buffon* de Poinset (1762), donde se presenta a Sancho solo, sin don Quijote, como protagonista único y suficiente para el desarrollo de una trama en la que ya no será necesaria la presencia del hidalgo. Las veintidós ediciones que se hicieron en pocos años de la obra de Poinset nos indican el éxito que la puesta en escena de un Sancho autónomo obtuvo más allá de nuestras fronteras.² En las primeras reescrituras se propone el episodio de Sancho gobernador de la isla Barataria con tres grandes núcleos temáticos: la privación de comida, la sabiduría o estulticia de Sancho en los juicios, y el asalto a la isla con la renuncia final del escudero al gobierno. En estas piezas,

¹ Como se muestra en Jurado (2015, y 2017b: XXVI, n. 48), Sancho Panza se propone, durante los siglos XVII y XVIII, como protagonista en el título de obras presentes en Francia (Bouscal 1642, Dancourt 1713, Thierry 1727, Poinset 1762), Holanda (van der Cruyssen 1681), Portugal (Da Silva 1733), Italia (Pasquini 1733, Riva 1772), Reino Unido (Ayres 1742, Pilon 1785), Rusia (Deržavin 1762, 1787), Alemania (Rasche 1774, Göchhausen 1787), y España (Delgado 1786, Gatell 1793-1798).

² Además Friedrich Eichholtz la tradujo al alemán en 1776 (Jurado 2015: 85-87); y también la ópera de Riva (1772) tiene notables contactos textuales con la de Poinset (Jurado 2017b: XXXII).

en general, se mezclan motivos folclóricos, la fuente cervantina y una serie de micro- y macrovariantes que irán transformando, en ocasiones radicalmente, la caracterización de Sancho, basada en un juego de contrastes: un Sancho astuto e ingenuo a la vez, o un Sancho loco a la par de su amo y un Sancho racional, consciente de sí mismo y de sus propios límites a pesar de su falta de cultura.

Nuestro trabajo se propone estudiar estas obras en su evolución diacrónica y transnacional, por lo que reflexionaremos sobre las transformaciones debidas a los nuevos horizontes de expectativas, pues los nuevos contextos permiten ejemplificar propiedades que antes no parecían pertinentes (Fabbri 2000);³ a partir de un enfoque de carácter intertextual (Jurado 2018: 12-15) que privilegia el estudio de las variantes, o sea, el resultado de las tendencias estilísticas y temáticas ligadas a la época, la geografía, los géneros y corrientes literarios o la personalidad del autor (Profeti 1990: 13). Respecto al grado de imitación, dadas las notables diferencias de reutilización del hipotexto, así como de la materia de expresión de las obras meta, en algunos casos nos han resultado inapropiadas las numerosas y detalladas clasificaciones existentes (en Fernández Ferreiro 2016: 105-114) y, si bien la que nos ha parecido más útil, por su grado de generalización, es la de Fernández Ferreiro (2016: 113-114), que distingue entre adaptaciones (más cercanas a la obra fuente) y recreaciones (reelaboraciones mucho más libres de episodios o personajes de la novela), el hecho de que en buena parte de nuestro corpus, además de una transmodalización, se produzca la transposición de una lengua a otra, nos ha impulsado a adoptar la categoría más amplia y dinámica de «traducción intersemiótica», entendiendo el término *traducción* como «ogni relazione di traduzione-trasformazione da un sistema semiótico a un altro» (Dusi 2000: 5),⁴ de modo que el objeto de partida sea reconocible en el de

³ «Quando cambia la cultura, e si trasforma la lingua, diventano improvvisamente esemplificabili altre proprietà che non lo erano prima. Perché è chiaro che sono i nuovi, mutati co-testi, che aiutano a formulare esemplificazioni di livello che prima non si potevano fare» (Fabbri 2000: 272).

⁴ «Si dà traduzione intersemiotica quando vi è la riproposta, in una o più semiotiche con diverse materie e sostanze dell'espressione, di una forma del contenuto intersoggettivamente riconosciuta come legata, a uno o più livelli di pertinenza, alla forma del contenuto di un testo di partenza» (Dusi 2000: 8).

llegada, aun cuando el de llegada igualmente construya su propia individualidad (Calabrese 2000: 109). Adoptamos asimismo la propuesta de Calabrese (2000: 102) de trabajar sobre textos y procesos específicos de cada obra, en vez de establecer *a priori* vínculos, difícilmente generalizables, entre los sistemas semióticos.⁵

En las primeras obras españolas relacionadas tradicionalmente por la crítica con el episodio de Sancho no se nombra al escudero; estas piezas tienen una clara relación con el folclore, como el *Entremés del Remediador* de Quiñones de Benavente, publicado en 1643 en *Entremeses nuevos de diversos autores*, al que siguió años más tarde el entremés *Lo que pasa en una venta* (1657):⁶ la trama central gira alrededor del juego dialéctico entre un ventero que dice tener de todo salvo lo que el huésped le va pidiendo, y es de origen folclórico, por lo que la crítica se ha preguntado si Cervantes pudo haberla tomado del folclore (Jurado 2003: 445-447).⁷ En ambos entremeses se presenta el motivo del hambre de una manera lúdica, reelaborando el mito de la tortura de Tántalo, con un juego de astucias y engaños entre dos personajes populares. El motivo reaparece en dos entremeses posteriores: el *Entremés del rey de los tiburones*, publicado en *Floresta de entremeses* (1680) y el *Entremés del visir de la Perdularia*, del que conservamos un manuscrito fechado por Cotarelo en el último tercio del siglo XVII. Lo que los acomuna es que al motivo del hambre se une el de la ascensión social, pues los protagonistas pasan de ser villanos a convertirse en *rey* y *visir* respectivamente, con una serie de engaños y trazas donde abundan los elementos carnalescos. A la risa se une la lección moral, con el

⁵ Como sostiene Dusi (2000: 19) si el estudio de las relaciones entre las formas de los planos de la expresión y del contenido lo ampliamos a la traducibilidad entre semióticas y a los procesos de la interpretación y de la traducción, «bisogna confrontarsi con i singoli testi, pensati nei loro passaggi trasformativi e non solo con sistemi già dati».

⁶ Según Menéndez y Pelayo (1903: VII), *Lo que pasa en una venta* «repite una gran parte del entremés *El Remediador*», y en él se cita textualmente a don Quijote, poniendo así los dos entremeses en relación con la novela.

⁷ Respecto al corpus que nos proponemos estudiar, estos entremeses, en particular los dos primeros, tienen un contacto menos directo con el hipotexto; por ello, más que hablar de traducción intersemiótica, podríamos pensar en una fuente de carácter folclórico común, a la que se suman alusiones a la novela cervantina probablemente con la función de aprovechar la fama del *Quijote*.

fracaso final y la vuelta a la aldea de estos personajes bajos demasiado crédulos, cuya función es la de desengañar a quienes intenten atentar contra la inmovilidad de los estados.

Porque si es cierto que en el teatro español se produjo un ennoblecimiento del labrador, en la mentalidad de la época la idea de que un campesino llegara a ser gobernador desafiaba «un prejuicio generalizado basado en autores clásicos como Platón acerca de la naturaleza irracional y monstruosa del vulgo» (Corteguera 2005: 138). Por ello, aunque en la corona de Castilla había labradores con todo tipo de encargos, muy diferentes eran los altos cargos de la monarquía, pues más allá de los límites del pueblo era impensable que un labrador llegara a ser gobernador (Corteguera 2005: 140). De ahí proceden en buena parte las críticas que autores como Sorel o Perrault dirigieron a la novela, a la inverosimilitud del carácter de Sancho, que Avellaneda corregiría presentando a un Sancho burdo, sin la astucia o la inteligencia del labrador cervantino (Jurado 2017b: XXI-XXII) y eliminando el episodio del gobierno, en una operación apreciada por su traductor, Lesage, y por el público francés del siglo XVIII,⁸ en la línea de un neoclasicismo en el que el respeto del decoro y de la verosimilitud del carácter se impondría también en la Península Ibérica,⁹ y esta visión llegará hasta Delgado que, en 1786, presenta a Sancho como alcalde de su pueblo.

1. Sancho loco

Hasta hoy desconocemos los antecedentes directos del gobierno de Sancho, aunque Cervantes reutiliza motivos carnalescos toma-

⁸ La traducción de Lesage, publicada en 1704, se reeditó en al menos once ocasiones a lo largo del siglo, y William August Yardley la tradujo a su vez al inglés en 1784 (Jurado 2015: 22-23).

⁹ Por ejemplo, Agustín Montiano y Luyando (1732), en el prólogo a la reedición del *Quijote* apócrifo, prefiere el Sancho de Avellaneda por su mayor verosimilitud: «En cuanto a Sancho, ¿quién negará que está en el de Avellaneda más propiamente imitada la rusticidad graciosa del aldeano? En el de Cervantes no me parece fácil de conciliar la suma simpleza que descubre algunas veces, con la delicada picardía que usa en otras, y la particular discreción que manifiesta en muchas» (Montero Reguera 2005: 28).

dos del folclore que quizás se hallaban también en la cultura popular francesa, pues muchos de ellos aparecen en *Le gouvernement de Sanche Pansa* (1642), donde Guérin de Bouscal reelabora el personaje literario de Sancho en una comedia que marcará el inicio de las traducciones intersemióticas basadas en el protagonismo del campesino gobernador. Guérin realiza un minucioso, y en ocasiones casi imperceptible, trabajo de adaptación a las normas del decoro y de la verosimilitud, eliminando los contrastes que presentaba el Sancho cervantino, y que habían dado lugar a las críticas de los neoclásicos sobre la falta de unidad en el carácter del rudo campesino. Como han observado Dalla Valle y Couderc,¹⁰ con Sancho asistimos a la representación de otro loco: Guérin propone un paralelismo entre dos locuras similares, reelaborando así uno de los resortes estructurales de la novela de Cervantes, el de la relación especular entre don Quijote y Sancho, que unas veces se presenta con las figuras de la oposición, y otras con las de la similitud o la igualdad, como da a entender el cura en la novela «parece que los forjaron a los dos en la misma turquesa» (II, 2: 641).¹¹ En efecto, ambos comparten la falsa percepción de sí mismos, que conduce a don Quijote a leer el mundo según un código inexistente, y a Sancho a creer en la posibilidad de obtener un gobierno a pesar de su procedencia humilde y su incultura.

La reescritura, o traducción, de Guérin no es tan servil como afirmaba Bardon (2010: 301, 309):¹² el dramaturgo francés presenta fragmentos traducidos literalmente de Cervantes, así como micro- o macrotransformaciones con las que transpone, en un diferente hori-

¹⁰ Según Dalla Valle (1996: 189) ambos se reducen a dos locos divertidos desprovistos de todo mensaje; y Couderc (2007: 27) considera que «tous deux ne sont que deux fous, dont la folie est différente mais comparable».

¹¹ En el *Quijote* cervantino abundan las expresiones que los igualan en el plano de la tontería y en el de la locura (Garribba 2015; Jurado 2017), y esta igualdad la observaba por ejemplo Casaldueiro (1966: 68): «Son de la misma índole, con una diferencia de la proporción», porque, como muestra Close (2007: 39), la locura de don Quijote se desarrolla de modo paralelo a la de Sancho, existe una similitud en los principios de construcción de ambos personajes.

¹² Guérin de Bouscal sigue fielmente la fuente, aunque, lógicamente, al reducir la extensa materia de la novela al género dramático, realiza cortes, enlaces, y algunas adiciones que «mériteraient d'être étudiés à fond et systématiquement» (Dalla Valle 1979: 438).

zonte de expectativas, un nuevo tipo literario de personaje cómico, el del labrador gobernador, que Cervantes había creado *ex novo*, sorprendiendo a los lectores europeos.¹³ La comedia retoma de la novela los rasgos del Sancho tonto y loco,¹⁴ para mostrarnos un tipo de locura o estulticia que, siguiendo a Erasmo, se inclina hacia lo deleitable. Como aclara el duque después de referirse a los dos tipos de locura postulados por Erasmo, existe una locura furiosa que produce calamidades, y según el duque «nos fous ne sont pas dans ce predicament» (v. 77); y otra que, provocando el alegre extravío de la razón, proporciona placer a los locos y a quienes asisten a su locura.¹⁵ Sancho, en la versión de Guérin, es el estulto ignorante, cuyos bajos instintos y la incapacidad de raciocinio lo conducen a dictar sentencias precipitadas e injustas, marcadas por la prisa de comer y sin rastro de la sabiduría erasmista. Sancho provoca la risa en el público francés justo por su incapacidad de estar a la altura de la situación, como por ejemplo en la escena de la privación de comida en Barataria, donde Guérin sigue muy de cerca el episodio cervantino (II, 47: 1004-1007): Guérin se deleita en la escena, dedicándole numerosos versos al inicio del cuarto acto (vv. 1199-1381) hasta que Sancho, harto de las numerosas negativas, despidió al doctor mostrando ese carácter colérico que leíamos en Cervantes, pero con una variante importante, pues si Cervantes concede al escudero, aun en pleno furor, la capacidad de raciocinio:

Pues, señor doctor Pedro Recio de Mal Agüero, natural de Tirteafuera (...) quíteseme luego delante: si no, voto al sol que tome un garrote y que a garrotazos, empezando por él, *no me ha de quedar médico en toda la ínsula, a lo menos de aquellos que yo entienda que son ignorantes, que a los médicos sabios, prudentes y discretos los pondré sobre mi cabeza*

¹³ Dalla Valle (1979: 454) considera que el arquetipo de Sanche sería el Marcoule de la literatura medieval europea, «le paysan astucieux», ancestro asimismo del Bertoldo de G. C. Croce.

¹⁴ «Son entrambos locos y tontos (...) la parodia del escudero parte de la simpleza que posee en común con don Quijote, y no de la creación de un Sancho-Quijote» (Urbina 1991: 170-171).

¹⁵ «[Los estultos] no solo se regalan sin cesar, juegan, cantan y ríen, sino que también a dondequiera que van llevan consigo el placer, la broma, el juego y la risa (...) para alegrar la tristeza de la vida humana» (Erasmo 2011: 105).

y los honraré como a personas divinas. Y vuelvo a decir que se me vaya Pedro Recio de aquí: si no, tomaré esta silla, donde estoy sentado y se la estrellaré en la cabeza, y pídanmelo en residencia, que yo me descargaré con decir que hice servicio a Dios en matar a un mal médico, verdugo de la república. Y denme de comer o, si no, tómense su gobierno, que oficio que no da de comer a su dueño no vale dos habas (II, 47: 1007; la cursiva y el subrayado son míos).

Guérin nos muestra a un Sancho que mezcla la impotencia y la rabia, lamentándose a la vez de una filosofía demasiado sutil para su capacidad de comprensión. El dramaturgo galo sustituye así una de las muestras de la sabiduría del escudero por una evidente incapacidad de comprensión debida a su incultura:

Donc Docteur que chez soy l'on nomme Pedro Rajo,
 Natif, à ce qu'on dit, de ce prochain village,
 Qu'on nomme Almadobar, (...)
 Sortez de ma présence, et faites vostre compte
 Que s'il faut qu'à la fin la rage me surmonte,
 Je vous rompray la teste avec les memes plats
 Dont vous avez formé ce fantasque repas.
Vostre Philosophie est un peut trop subtile [!]
 Qu'on me donne à manger, ou qu'on reprenne l'Isle
 Un mestier ne vaut rien s'il ne donne du pain,
 Quoy! je suis Gouverneur et je mourrois de faim! (...)
 Allez faire le sot avecque vos pareils (vv. 1359-1377; la cursiva es mía).

Guérin trabaja rebajando al labrador en las escenas en las que habría podido concederle una dignidad, un contraste, como hiciera Cervantes: dominado por el plano bajo del hambre y de la ambición, sin la astucia que lo rescate ante el auditorio, acabará recibiendo una merecida lección que le servirá para tomar conciencia de su estado y de la imposibilidad de una ascensión social. Importante lección con la que se da fin a la comedia, pues se cierra con las palabras desengañadas que Sancho dirige al pueblo: «Vous peuple ambitieux (...) Regardez mon Estat, prenez exemple à moy» (vv. 1725, 1728). Se podría decir que la variante aportada por Guérin es mínima, el Sancho tonto y loco también aparece en Cervantes y formará parte de su caracterización

en otras obras que lo retomarán posteriormente, pero la eliminación de su sabiduría lo convierte en un tipo, acercándolo al Marcoul de la tradición francesa, cuya astucia está más relacionada con la picaresca que con la capacidad de dictar leyes y de discernir entre lo que es justo y lo que no lo es.¹⁶ Se esfuma así el dinamismo y la capacidad de sorprender del Sancho cervantino, quizás porque la cultura francesa de la primera mitad del siglo xvii no podía admitir la complejidad del Sancho ambivalente que lecturas más cercanas a nuestra época han subrayado, valorizándola, en el escudero cervantino.

2. Sancho astuto: el experimento educativo

El nuevo tipo, el del *berger* gobernador, evolucionará en la comedia de Dancourt, *Sancho Pança, Gouverneur* (1713), que en parte «traduce» al de Guérin de Bouscal, como en el episodio donde el doctor Pedro Rezio exaspera hasta tal punto a Sancho, que el escudero reacciona casi con las mismas palabras que en Guérin, aunque con una diferencia significativa:

Oh bien, Docteur Pedro Rezio d'Aguerre (...)
 Sortez de ma presence, et faites vôtre compte
 Que s'il faut qu'à la fin la rage me surmonte,
 Je vous romprai la tête avec ces mêmes plats
 Desquels vous pretendez que je ne mange pas (...)
 Sortez d'ici, Medecin mal habile,
 Et ne m'échauffez pas davantage la bile.
 Un métier ne vaut rien, s'il ne donne du pain:
 Je serois Gouverneur, et je mourrois de faim! (pp. 81-82).

Dancourt elimina la adición con la que Guérin amplificaba la torpeza de Sancho, su *turpitude*, porque la lectura que Dancourt realiza del pastor gobernador tiene diferencias notables respecto a la de su

¹⁶ Por falta de espacio no puedo desarrollar un análisis de la reelaboración que Guérin de Bouscal hace de los juicios de Sancho, aunque es de notar que el dramaturgo francés no permitirá que el tosco labrador emita ni uno de ellos sin consultar antes al doctor, incapaz como es de tener su propio criterio.

predecesor. Cuando Dancourt publica su comedia setenta años más tarde, en 1713 y en plena guerra de secesión, las teorías cartesianas sobre la naturaleza han provocado notables transformaciones en el horizonte de expectativas; así, a la visión erasmista que consideraba la locura como una parte inmanente de la razón (Foucault 2010: 42-49), se sucede en el siglo XVIII la noción cartesiana de la duda como un recurso para reconocer la locura en cuanto error, y por lo tanto oponerla al pensamiento y a la razón (Foucault 2010: 51-53);¹⁷ tal vez por eso Dancourt no trata a Sancho como a un loco a la par de don Quijote, sino como a un campesino ignorante a quien poner a prueba mediante un método empírico, basado en la búsqueda de evidencias con las que responder a la pregunta, implícita, de si los juicios sensatos de Sancho en Barataria podrían ser «verosímiles». En este sentido se expresa el duque de Dancourt al explicarle a la duquesa el objetivo del engaño a Sancho sobre el gobierno:

Je veux avec exactitude
 Voir ce que l'instinct seul, sans art et sans étude,
 Dans un homme grossier, mais plein de verité,
 Peut produire de juste en sa simplicité. (I, 7, p.13).¹⁸

El duque desea poner a prueba la simplicidad de Sancho para indagar en la naturaleza humana, en el contraste entre naturaleza y cultura, con un método racional, científico, basado en el experimento y la demostración.¹⁹ La comedia se inserta así en la polémica de origen

¹⁷ Descartes consideraba que el hecho de dudar excluye la locura, porque la locura es, precisamente, la imposibilidad del pensamiento: si el sujeto duda, si puede pensar en si está o no está loco, confirma su ausencia de locura (Foucault 2010: 52).

¹⁸ Estas palabras me hicieron preguntarme en un primer momento si Dancourt se proponía reelaborar el mito del buen salvaje, pero he descartado esa lectura al comprobar que, desde los primeros versos, Sancho muestra su deseo de enriquecerse, alejándose así del ideal de vida sencilla y de la falta de malicia y ambición que connotaban el mito.

¹⁹ La importancia de la experiencia, y del experimento como el método más adecuado para alcanzar el verdadero conocimiento, aparece formulada en las *Regulae* de Descartes (Cassirer 1963: 516-519), aunque fue mérito de «Galileo e di Newton ricercare i principi matematici della natura per via dell'esperimento (...) la filosofia si libera da ogni residuo di ipotesi e postulati per risolversi tutta nel procedimento

renacentista entre el arte y la naturaleza;²⁰ aunque ya en la premisa, cuando el duque está concediendo el gobierno a Sancho, y este lo recibe «seulement / que pour voir ce que c'est qu'un bon gouvernement» (p. 4),²¹ el duque expresa la necesidad de la ciencia para «bien gouverner»,²² matizando de este modo la afirmación que Cervantes ponía en boca de don Quijote: «No es menester ni mucha habilidad ni muchas letras para ser uno gobernador, pues hay por ahí ciento que apenas saben leer y gobiernan como girifaltes» (II, 32: 900); o más adelante, tras haber dado los consejos para gobernar a Sancho: «Mereces ser gobernador de mil ínsulas: buen natural tienes, sin el cual no hay ciencia que valga» (II, 43: 979).

Dancourt retoma la variante introducida por Guérin de poner al doctor como consejero de Sancho, aunque dará al escudero una mayor autonomía en los cuatro juicios que afronta como gobernador. Es significativa la progresión entre los dos primeros juicios,²³ donde Sancho se muestra impaciente, colérico e injusto, y los dos últimos, en los cuales el gobernador no solo impartirá autónomamente sentencias justas, provocando la admiración del duque («quel Gouverneur jamais

empiristico (...) la spiegazione dei fenomeni deve limitarsi alla ricerca del loro comportamento empirico» (Lama 1958: XXIV-XXV).

²⁰ «Según apunta Riley, la sabiduría innata de Sancho forma parte de la polémica renacentista sobre el arte y la naturaleza, pues a pesar de su rudeza y analfabetismo, Sancho parece haber desafiado los supuestos teóricos de los manuales de príncipes, en los que se ensalzaba la educación del príncipe» (Chiong 2008: 150 n. 30).

²¹ Dancourt realiza aquí un cambio de focalización importante respecto a la novela, donde Sancho afirma que pugnará por ser gobernador «por el deseo que tengo de probar a qué sabe el ser gobernador» (II, 42: 968); de este modo el deseo subjetivo de Sancho se transforma en la búsqueda de una «verdad» de carácter generalizador, universal.

²² «Vous allez le sçavoir par vôtre experience: / Mais, pour bien gouverner, il faut à la science / Joindre le bon esprit, la droiture de cœur» (p. 4).

²³ En el primero el labrador de Miguelturra le pide arbitrariamente dinero para la boda de la hija, provocando la ira de Sancho; y en el segundo aparece una mujer denunciando un robo por parte de un hombre al que precedentemente ella había robado su dinero; ambos están tomados del *Quijote* cervantino, aunque en el segundo caso se omite la condición de prostituta de la protagonista. En estos dos juicios, a diferencia de la novela y siguiendo a Guérin, el doctor deberá intervenir para corregir los juicios precipitados e injustos de Sancho. Sin embargo, en los dos últimos Sancho decidirá autónomamente y con sabiduría, sin la necesidad de los consejos del doctor.

parut plus éclairé», III, 4, p. 62), sino que mostrará una profundidad de razonamiento que alcanza su clímax cuando, tras haber abolido la injusta ley del puente con el imposible enigma sobre la verdad y la mentira, declara una verdad universal, la inutilidad de las leyes:

Il ne faut point de loix qui ne soient necessaires,
Les plus heureux Etats sont ceux qui n'en on
Gueres (III, 6: 67).

Dancourt inserta a Sancho en una larga tradición filosófico-moral que Cervantes había presentado en boca de don Quijote con el discurso sobre la edad del oro y la utopía del hombre natural, simple y bueno («j'ai l'âme simple et bonne», afirma el Sancho de Dancourt, p. 48), concediendo al escudero una autoridad «original» respecto a las obras anteriores. Aunque el escudero tardará poco en mostrar su verdadera naturaleza, pues, como en el *Quijote* cervantino, el asalto a la isla y la incapacidad de Sancho de desempeñar la otra función del gobernador, la del arte militar, mostrarán el lado bajo del personaje, la picaresca del campesino, que Dancourt amplifica en el episodio del asalto final, cuando Sancho en un principio intenta rendirse al enemigo, y a continuación finge estar muerto para engañarlo, creando con este contraste una de las escenas más cómicas de la obra. Se resemantiza así el contraste del Sancho tonto y listo en otra pareja de opuestos: el Sancho natural e ingenuo frente al Sancho astuto y civilizado, capaz de aprender el código de los cortesanos y de reconocer la broma de la que amo y criado son víctimas: «Je comprends bien qu'ici l'on me prend pour un sot» (V, 11: 99), pasando al bando de los burladores en las escenas finales, cuando se hace creer a don Quijote que ha llegado Dulcinea desencantada y se va a celebrar la ansiada boda. Sancho se percata de la burla, y en un aparte muestra su conciencia de la *verdad*:

(Mon maître est fou, l'aventure est plaisante,
Tout coup vaille, il est bon, puisque tout aujourd'hui
On s'est moqué de moy, qu'on se moque de lui) (V, 17: 108-109).

El final de la comedia presenta otra variante de relieve, pues aunque se mantiene la lección moral y el escarmiento universalizador de

Sancho,²⁴ el duque lo recompensa por su *verité* y bondad de ánimo, nombrándolo gobernador de la cocina, el mejor de los reinos posibles, sin hambre, ni sentencias ni guerras. Y la comedia se cerrará en un clima de fiesta y alegría con el que se anuncia la boda de don Quijote y Dulcinea y se lanzan vivas al valeroso don Quijote, al escudero y a Dulcinea del Toboso. Dancourt concluye su experimento recuperando al Sancho listo cervantino, su ambigüedad: no nos hallamos ya ante un loco complementario de su amo, sino ante un personaje capaz de aprender rápidamente las reglas del juego; por eso en su papel de gobernador, tras varias experiencias erróneas, y gracias a los consejos y enseñanzas del doctor, conseguirá dar muestras de su ingenio. Se podrían entrever ecos del sensismo y de la importancia que el debate sobre la educación cobraría a lo largo del siglo XVIII en Francia, donde la teoría empírica del conocimiento desarrollada por Locke y retomada por Condillac y Helvétius constituyeron la premisa de un

nuovo umanesimo critico, che affida all'educazione il compito di plasmare *in vitro* una nuova umanità conforme ai modelli più ottimisti e utopici che l'uomo si fosse mai proposto (Bernardi 1978: 16).

La comedia muestra una visión de Sancho más cercana a la de la crítica de nuestro siglo, por ejemplo la de Patricia di Patre (2015: 375), quien considera que el labrador «posee paréntesis de verdadera genialidad política: gobierna con una claridad impresionante, dialoga, razona, convence», por lo que a la pregunta «¿qué será lo que lo vuelve sospechoso de estulticia?», responde que se debe a que su falta de cultura lo conduce a creer en la caballería andante, y que son justo los letrados y la gente culta, gente que sabe, la que lo lleva a eso, por lo que a pesar del empeño en escuchar y aprender del labrador, más que parecerse

al buen salvaje rousseauiano, este Émile a lo picaresco representa la sublimación del aprendizaje inducido, «intensivo». A sus dotes natura-

²⁴ «Heureux qui renfermé dans son humble bassesse, / n'a point l'ambition de vouloir être Grand (...) / Pourquoi diable vouloir tâter de l'Excellence? / Maudite ambition, que tu me fais de tort!» (pp. 93-94).

les —notorias, deslumbrantes—, Sancho unirá el fruto de la sucesiva educación manifestándose, por fin, como una persona *completa*. El gobierno baratarario —como término conclusivo de una evolución interna— evidencia sin más el filón del rústico iluminado, bosquejado por Rabelais (Di Patre 2015: 377).

El experimento del duque parece dar razón a quienes consideran la ciencia necesaria para bien gobernar, y aunque la experiencia y la repetición de los juicios dan la posibilidad a Sancho de aprender a afinar sus sentencias, sorprendiendo al auditorio, al escudero no se le da tiempo suficiente para aprender,²⁵ dejando así en el receptor la duda de si este Sancho astuto y listo habría podido elevarse, con una buena educación, de ese ámbito humilde al que estas obras parecen condenarlo.

3. Sancho justo y la fidelidad a su amo

Pasquini, en su melodrama *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*, con música de Caldara y representado en el carnaval de 1733 para la corte de Viena ante un público aristocrático, es seguramente uno de los escritores más creativos a la hora de «traducir» el personaje de Sancho. El libretista sienés inventa un complicado enredo en el que don Quijote va a la isla por orden del duque a ayudar a su escudero ante la inminente invasión de sus enemigos; en el camino, a don Quijote se le une Altisidora, disfrazada de varón para encontrarse con su amado en la fingida corte de Sancho, y por ello se verá acusado de haber sacado a una mujer de su casa. Ante la denuncia de Laurindo, su marido, es precisamente Sancho, en cuanto gobernador, el encargado de juzgar su caso. La trama contiene una serie de variantes que podríamos agrupar en dos líneas temáticas. La primera es la demostración del afecto de Sancho hacia don Quijote (vv. 444-695): el escudero,

²⁵ Como afirma el duque cuando le está concediendo el gobierno: «Je vois bien qu'il seroit difficile / de vous instruire en rien» (p. 4), lo que nos induce a preguntarnos si estos versos contienen una crítica a la rapidez con la que a Sancho se le concede el gobierno en la novela, tras los apresurados consejos de don Quijote; o si el duque considera difícil poder instruir a Sancho.

en un primer momento, intenta ir al encuentro de don Quijote, pero debe frenar su impulso debido al ceremonial (vv. 570-575), por lo que exclama: «Cerimonial diabolico. / Sia fatto in cento pezzi l'inventore» (vv. 576-577); y cuando por fin se halla ante su amo no escatima las muestras de afecto:

Signor, dall'allegrezza
 Coi piè non tocco terra. In questo pianto,
 Che per troppo contento
 Mi fa quasi venire una mancanza,
 Ancor ella conosca
 Il buono antico amor di Sancio Panza» (vv. 593-598).

Provocando la respuesta de don Quijote, quien da una interpretación de las emociones contrastadas de Sancho:

Or via, raffrena
 Questo giubilo tuo, che ormai si accosta
 Ad un vizioso estremo. *San.* E che si pensa?
 Il bene vien dal ben. Gira e rigira
 Il signor Don Chisciotte... *D.C.* Ti capisco.
 Tenerezza e dover pugnano a gara
 Nell'alma tua commossa» (vv. 603-609).

Aunque su afecto deberá afrontar una dura prueba, pues Sancho descubre que don Quijote tiene otro escudero, por lo que declara abiertamente sus celos (vv. 610-634), como en el episodio cervantino, cuando tras pedirle un salario a su amo, don Quijote mostraba su enfado y Sansón Carrasco se proponía para sustituir al impertinente escudero (II, 7: 681-685). En el melodrama esta escena supone una ampliación de las muestras de cariño de Sancho, y sirve para amplificar a su vez la siguiente línea temática, la de la integridad y búsqueda de la justicia por parte del nuevo gobernador que, en su papel de juez, y a pesar del amor hacia su señor, debe sentenciar la culpabilidad o la inocencia de don Quijote (vv. 720-1030).

El episodio, que ocupa varias escenas y se entrelaza con la segunda trama de amores cruzados, tiene la función de subrayar la integridad de Sancho como juez, pues este sigue escrupulosamente el ceremonial,

evitando mostrar confianza o favoritismos con el reo, por ejemplo, antes del juicio Sancho interrumpe la conversación con don Quijote, porque «quando parla il giudice col reo / fuor del giudizio, allor divien sospetto» (vv. 752-754). También cuando empieza el interrogatorio pone en primer lugar su imparcialidad, pidiéndole que declare nombre y origen:

San. Primieramente
 Vosignoria dirà come si chiama.
D.C. Sancio, non burli già? Se ancor nol sai
 Domandalo alla fama e lo saprai.
San. Per me lo so benissimo, ma adesso
 Che siedo in tribunale
 Ho da mostrar ch'io non lo so (vv. 927-933).

Sancho seguirá los pasos del protocolo en el interrogatorio, demostrando a su auditorio la inocencia de su amo gracias a las pruebas que este aporta.²⁶ Porque el aspecto en el que más se incide en el melodrama es el de un Sancho justo,²⁷ motivo que ocupa una situación privilegiada en los dos primeros actos y con el que se cerrará la obra, en un clima alegre, no privado de ironía, que contrasta con el fracaso de Sancho:

En honor del gran Sancho
 esplendor de la toga,
 Decoro dell'armi,
 S'incida in più marmi
 L'altissima istoria
 suo buon governo (vv. 1608-1613).

²⁶ Es decir, que Casaballo (Altisidora disfrazada de varón) era un hombre y como tal lo aceptó como escudero, pero los magos, sus enemigos, lo han transformado en mujer, por lo que cuando don Quijote lo cogió a su servicio para él se trataba de un varón.

²⁷ Por falta de espacio no puedo citar aquí las ocasiones en las que Sancho muestra su integridad como juez o critica los vicios de la justicia, aunque ya han sido señalados en Jurado (2017b: XXVIII n. 61 y 62; XXX n. 71 y 72) y en el amplio estudio y los comentarios al texto de Fabio Bertini (en Jurado 2017b: n. 15 y n. 117 a los versos 533-535; nn. 120 y 121 a los vv. 550-551; n. 170 a los vv. 885-893; n. 197 a los vv. 915-917).

Pasquini desarrolla con esta original trama dos de las líneas temáticas que más éxito tendrán en futuras recreaciones: la de un Sancho capaz de asombrar al público con la sensatez de sus sentencias y su sabiduría innata; y la de un Sancho crítico con el mal uso del poder y de una justicia que no debería manifestar diferencias entre personajes altos, como el público real que está asistiendo a la representación, y personajes humildes. En este sentido responde a don Álvaro y Laurindo, cuando protestan por haber encarcelado al noble Ramiro:

Sotto all'arbitrio la giustizia vendesi;
 E a vender la giustizia è solo usato
 Quel giudice che compra il giudicato.
 Io non ho speso niente
 E la legge, per me, non vo' che sia
 Tela di ragno da pigliarvi drento
 Quattro misere mosche. È cosa chiara:
 Castiga il grande, che il piccino imparà (vv. 885-892).

Sancho adquiere así una función satírica que ya se encontraba en el *Entremés de los invencibles hechos de don Quijote*, donde el escudero criticaba abiertamente los vicios de la nobleza;²⁸ y que en la comedia de Dancourt abarcará, además, el mal uso de la justicia (Bardon 2010: 663-664):

Mettons, tant bien que mal, beaucoup d'argent à part:
 C'est là des gouverneurs la meilleure maxime.
 Chez les grands c'est vertu, chez les petits c'est crime (I, V: 11).

En Pasquini hay una evidente intensificación del motivo, pues la crítica a los abusos de la justicia se convierte en un elemento central en la caracterización del escudero. Cabe preguntarse por qué el emperador Carlos VI, que por costumbre controlaba atentamente las obras que se representaban en la corte, aprobaría esta lectura de un campesino dando lecciones de buena política, ¿pura diversión carnavalesca?, ¿una

²⁸ En la ceremonia de armas, cuando el ventero pregunta a don Quijote a qué se obliga el noble caballero «que se tiene por tal», Sancho responde: «A no pagar jamás lo que debiere, / a gastar mal gastado el mayorazgo, / a jugar, a putear, a darse a vicios, / y no emplearse nunca en buenas obras» (Ávila 1978: vv. 287-291).

manera diplomática de mostrar a su corte los vicios de una nobleza a la que las monarquías autoritarias intentaban poner límites?

Como conclusión de este rápido recorrido sobre las potencialidades creativas del personaje de Sancho, quería señalar cómo en el ámbito francés se producirá más tarde una variante de relieve: Sancho aparece sin don Quijote, con suficiente potencia dramática como para mantener él solo la intriga, en *Sancho Pança dans son isle, Opera Bouffon en un acte*, música de M. Philidor y libreto de Poinset, representada en 1762 en el Théâtre de la Comedie Italienne, y en Fontainebleau ante sus majestades los reyes de Francia. Poinset crea un Sancho libertino, enamorado de una joven, y enfrentado a su mujer, la cual llega a la isla preocupada por casar a su hija con Lope Tocho, un joven del lugar, en contra de las ambiciones del marido, y acaba descubriendo este amor, insólito y adúltero, de Sancho. El amor triangular, típico de la comedia, se focaliza así en un personaje bajo, en Sancho, que muestra la misma capacidad que su señor, don Quijote, de adaptarse a los nuevos horizontes de expectativas, contribuyendo de una manera sustancial al éxito y la difusión de una novela que, gracias a la plasticidad de ambos personajes, ha conseguido atravesar cuatro siglos sin abandonar la escena europea.

Porque las historias de Sancho gobernador de los siglos XVII y XVIII proponen un modo lúdico de plantear en escena argumentos de viva actualidad, como la interrogación sobre el verdadero sentido de la justicia, la experimentación sobre las potencialidades de la educación, o el deseo de las clases inferiores de una ascensión social, en unos siglos en los que la sociedad estamental parecía inatacable. Seguramente los Sanchos sucesivos ofrecerán la visión de su época respecto a estos importantes argumentos, porque estamos ante temas universales que se van resemantizando en las distintas épocas históricas y culturales. De ahí, seguramente, la pervivencia de Sancho, su aspecto mítico, que la crítica ha dejado bastante en la sombra, deslumbrada por la luz del indiscutible triunfo de don Quijote en las tablas.

Bibliografía

ÁVILA, Francisco de, *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*, ed. L. García Lorenzo, *Anales Cervantinos*, XVII (1978), pp. 259-272.

- BARDON, Maurice, *El «Quijote» en Francia en los siglos XVII y XVIII*, trad. esp. J. L. Miralles, Univ. de Alicante, Alicante, 2010 [1931].
- BERNARDI, Walter, *Educazione e società in Francia dall'illuminismo alla rivoluzione*, Loescher, Torino, 1978.
- CALABRESE, Omar, «Due parole sul trasporre», *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 85-86-87, monográfico *Sulla traduzione intersemiotica*, ed. N. Dusi e S. Nergaard (2000), pp. 101-120.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del Quijote*, Ínsula, Madrid, 1966.
- CASSIRER, Ernst, *Storia della filosofia moderna*, vol. 1, Einaudi, Torino, 1963.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Instituto Cervantes / Crítica, Barcelona, 1998.
- CHIONG RIVERO, Ignacio, «Ínsula de buen gobierno: el palimpsesto guevariano en “Las Constituciones del gran gobernador Sancho Panza”», *Cervantes*, XXVIII, 1 (2008), pp. 135-165.
- CLOSE, Anthony J., «La construcción de los personajes de don Quijote y Sancho», en *Cervantes y el «Quijote»*. *Actas del Coloquio Internacional*, ed. E. Martínez Mata, Arco Libros, Madrid, 2007, pp. 39-53.
- CORTEGUERA, Luis, «Sancho Panza quiere una ínsula: Cervantes y la política de los labradores gobernantes», *Pedralbes*, XXV (2005), pp. 133-144.
- COUDERC, Christophe, «Don Quichotte et Sanche sur la scène française (XVII^e et XVIII^e siècles)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXXVII, 2 (2007), pp. 33-49.
- DALLA VALLE, Daniela, «Don Quichotte et Sancho dans la France de Louis XIII. La trilogie comique de Guérin de Bouscal», *Revue de littérature comparée*, LIII (1979), pp. 432-61.
- «Sancho Pança Gouverneur: de Cervantès à Guérin de Bouscal et à Dancourt», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, número temático *Écrivains et journalisme: Cervantès en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. *Benjamin Constant*, XLVIII (1996), pp. 185-203.
- DANCOURT, Florent Carton, *Sancho Pança Gouverneur*, Pierre Ribou, Paris, 1713.
- DI PATRE, Patricia, «Sancho elocuente, Sancho listo, Sancho sincero. Socialidad conturbadora en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, XLVII (2015), pp. 371-78.
- DUSI, Nicola, «Introducción», *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 85-86-87, monográfico *Sulla traduzione intersemiotica*, ed. N. Dusi e S. Nergaard (2000), pp. 3-54.
- ERASMO DE ROTTERDAM, *Elogio de la locura o encomio de la estulticia* [1511], ed. y trad. esp. P. Voltes, intr. J. A. Marina, Austral, Barcelona, 2011.

- FABBRI, Paolo, «Due parole sul trasporre», *Versus. Quaderni di studi semiotici*, n. 85-86-87, monográfico *Sulla traduzione intersemiotica*, ed. N. Dusi e S. Nergaard, 2000, pp. 271-284; en https://paolofabbri.it/parole_trasporre/.
- FERNÁNDEZ FERREIRO, María, *La influencia del «Quijote» en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*, Universidad de Alcalá / Instituto universitario de investigación Miguel de Cervantes, Alcalá de Henares, 2016.
- FOUCAULT, Michel, *Storia della follia nell'età classica*, trad. it. Franco Ferrucci, Bur, Milano, 2010.
- GARRIBBA, Aviva, «El léxico de la locura en la Segunda Parte de *Don Quijote de la Mancha*», *eHumanista / Cervantes*, IV (2015), pp. 109-122.
- GUÉRIN DE BOUSCAL, Guyon, *Le gouvernement de Sancho Pansa. Comédie*, ed. C. E. J. Caldicott, Droz / Minard-Champion, Genève / Paris, 1981.
- JURADO SANTOS, Agapita, «Del *Quijote* al teatro y del teatro al *Quijote*: recorridos intertextuales en el siglo XVII», en *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV centenario. Theatralia V*, ed. J. Maestro, Mirabel, Pontevedra, 2003, pp. 441-449.
- *Recorridos del «Quijote» por Europa (siglos XVII y XVIII). Hacia una bibliografía*, Reichenberger, Kassel, 2015.
- «Estructuras binarias en el *Quijote*: la locura especular de don Quijote y Sancho», en *Monstruosidad y locura. Represión, categorías y conceptualización de lo anómalo en la Edad Moderna*, *eHumanista*, XXXVI (2017), pp. 105-115.
- «Edición y traducción de las recreaciones quijotescas», en Giovanni Claudio Pasquini, *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*, ed. e intr. F. Bertini, coord. A. Jurado Santos y L. Riccò, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2017b, pp. IX-XXXIII.
- *El «Quijote» cabalga por Europa (siglo XVII)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2018.
- LAMA, ERNESTO, *L'illuminismo*, Giuntine / Sansoni, Firenze, 1958.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (ed.), *Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores (1657)*, Imprenta de Fortanet, Madrid, 1903.
- MONTERO REGUERA, José, *El «Quijote» durante cuatro siglos. Lectura y lectores*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2005.
- PROFETI, Maria Grazia, *La metamorfosi e il testo*, Franco Angeli, Milano, 1990.
- URBINA, Eduardo, *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, Anthropos, Barcelona, 1991.



Sobre *Er DeQu*, una experiencia teatral a partir del *Quijote*

Domingo Ortega Criado
Real Escuela Superior de Arte Dramático - Madrid

Antes de comenzar querría agradecer a María Fernández Ferreiro su interés hacia nuestro trabajo del Grupo de Teatro de la Universidad Carlos III de Madrid, y su insistencia y persistencia para persuadirme, perseguirme y, sobre todo, permitirme, haber participado en un foro al que nos convocó el pasado 26 de octubre de 2017 en el seminario que se celebró en la Universidad de Oviedo, para hablar de *El ingenioso hidalgo y caballero Don Quijote de la Mancha*.

O también podríamos decir de «ese ladrillo», a juicio de muchas personas, entre ellas muchos y muchas estudiantes, no solo de secundaria que se ven en el brete de pasar por eso de la «lectura obligatoria» del gran clásico de todos los tiempos, sino también de estudiantes en la educación superior, o de quien no ha estudiado y piensa que leerlo va a significar poco más que un esfuerzo comparable a remar en las galeras de los galeotes del famoso capítulo.

Y esto fue lo que me ocurrió en octubre de 2004. En ese principio de curso era yo el que se veía obligado, como director del grupo de teatro de la Universidad Carlos III de Madrid, a planificar un proyecto para aquel curso en ciernes. A un año de la conmemoración del cuarto centenario, ¿algo mejor que poner en escena el *Quijote* con esos estudiantes entusiastas?

Y me preparé la primera sesión para exponerles mi deseo con todas las ganas.

«Eso es un ladrillo», me topé como respuesta. «¿Te obligan a hacerlo?», «¿será un encargo del Vicerrectorado, no?» y otras lindezas de

este tipo pude escuchar. Incluso, como una flecha lacerante, pude oír «el *Quijote* está sobrevalorado por ser un clásico, pero es un aburrimiento». No me desanimó esa reacción. Al contrario, vi más claro que necesitaban leerlo, disfrutarlo, que no podía dejar de ofrecer a unas personas a las que tanto quería y tanto quiero, que a día de hoy son un apoyo fundamental de mi vida, mi visión de aquel personaje.

Yo adoro a Cervantes más que a don Quijote. Confieso que yo he sido de los que querían que encontraran sus huesos en las Trinitarias. Lo adoro, pero lo desconozco. Advierto desde ya mismo, para no llevar a engaño, que no soy ningún estudioso de su obra. Yo leí el *Quijote* por vez primera a los catorce años, un capítulo cada noche, metido en la cama, y no sé por qué, entonces volvía a estar junto a mi abuela, y ella, a través de esas páginas, todavía vivía, y yo continuaba entre las sábanas de su cama, durmiendo a su lado, en su alcoba de aquel pueblo burgalés. Y don Miguel, como mi abuela Paula hacía, me contaba historias y leyendas, aventuras un tanto reales, y un mucho ficticias, un poco imaginadas, pero vividas y vívidas. Me excitaban aquellos tomos de Alianza Editorial como objeto del deseo. Porque si hay una patria, esa es la imaginación.

Recuerdo que me dormía riéndome y feliz. Una noche mi madre vino a la habitación alarmada por las risas que me provocó la escena en la que don Quijote lanzaba el vómito del bálsamo de Fierabrás en la cara de Sancho. Ese capítulo me lo releí varias veces. No me lo podía creer. Que Cervantes escribiera una cosa así... ¿qué era eso? Pero, por favor, no creáis que lo hacía como un adolescente estudioso y sumido en los libros para ser más y más listo. Mejor sería imaginarme como un *friki* que, en lugar de historietas de héroes o tebeos de Mickey Mouse, había visto en las aventuras o desventuras de aquel flaco señor su héroe particular.

Volví a leerlo durante la carrera y, de pronto, diecisiete años después, unos atontados en la universidad me dicen que eso es un ladrillo. ¡Un ladrillo!

Desde ese punto, desde la idea de que era un ladrillo, comenzamos a trabajar. Si el *Quijote* era un ladrillo para ellos, en un ladrillo se iba a convertir en escena.

Busqué dos libros enormes, y encontré dos manuales franceses de optometría enormes, con miles de páginas cada uno. Con pintura dorada, en uno escribimos una D y en el otro una Q. Recuerdo que el

actor José Luis Gómez, en un curso que impartió, nos decía que a Stanislavski, el gran maestro ruso de la interpretación moderna, había que llamarle KSS, porque su nombre se había empobrecido con tantas malas críticas y aun peores halagos. Si iba a decir «Quijote» en los ensayos, iba a seguir encontrándome con un muro inaccesible. Había que volver a significar al personaje para poder regresar a su historia universal.

Y llegó el momento de hacer dramático lo narrativo. Podemos tener muchos recursos para llevarlo a la práctica, pero ¿el *Quijote*? ¿Se puede hacer? Quizá hoy tendría mucho miedo a perpetrar tal osadía.

Los primeros acercamientos al texto los hicimos de esta manera: dividimos la primera parte de 1605 en unas diez, y cada semana teníamos que llevar leídas sus páginas. La resistencia continuaba, pero la mía al desaliento era mayor. Especialmente esto ocurrió el primer día, pero yo ya intuía que empezaba a ser más bien que no querían dar su brazo a torcer, porque la lectura de esas primeras páginas ya estaba haciendo su efecto.

El grupo estaba compuesto por nueve personas, y después de cada lectura tenían que reunirse y plantear una improvisación acerca de lo leído. Las primeras improvisaciones fueron fracasos, como deben ser, especialmente porque pretendían llevar a la improvisación no a don Quijote, sino la imagen canónica que se ha proyectado de él.

Pero finalmente un día se produjo el encuentro con la dramática que contiene la novela, o que puede contener, y fue gracias a la escena de la venta. Me sorprendieron con que, hartos del «ladrillo» del *Quijote*, pretendieron reírse de la propuesta que yo les planteaba, y justo ahí encontramos la base que fundamentó el montaje. En esa improvisación, en la que tenían que recrear la escena de la venta, plantearon que un pobre Quijote llegaba a un prostíbulo de carretera y, entre escenas de cabaret y otros desenfrenos, en el desvarío apareció la esencia del hidalgo. Primero, porque se despegaban de esa imagen que habían adquirido de un libro que, por clásico, tenía que leerse casi como sagrado, y segundo, y más importante, porque desde esa primera lectura coetánea a ellos y a ellas empezaban a sentir el drama quijotesco.

La pequeña rebelión contra mí, el director que les imponía llevar a la escena el *Quijote*, la quisieron plasmar rompiendo los patrones y prejuicios que pesaban sobre la lectura de la novela de Cervantes. En muchas ocasiones, el director debe convertirse en un antagonista de

sus actores y actrices para alcanzar el conflicto de la obra, y ese fue el caso. Al empezar a quitarse de la cabeza el *Quijote* como ladrillo y descubrir el ladrillo que significa el *Quijote*, como construcción de nuestro imaginario, pudimos abrir una vía de diálogo que, de otra manera, hubiera sido un fracaso pedagógico (no olvidemos que estábamos en un marco de teatro universitario) y, por supuesto, también escénico.

A partir, pues, de esa primera improvisación, se sucedieron otras, con distintos contenidos, contextos, personajes, etc. Pero básicamente fuimos encontrando su esencia, que resumiría en estos puntos:

1. Que el Quijote era una persona marginal, por muchos monumentos que se le hayan hecho y que estén en nuestra mente. Esa empatía hacia el desahuciado social motivó muchísimo a los y las estudiantes. Se comprendió, se conoció y se reconoció en cada uno y en cada una de ellas. Reconocerse en el *Quijote* es de lo más hermoso que puede ocurrirte, o, al menos, ese es el punto de vista que he podido descubrir en quienes lo han podido así experimentar. Es la misma sensación de la adolescencia al leer *Le petit prince* de Saint Exupéry.

2. Que toda persona marginal necesita de un complementario, a veces amigo, a veces bufón, a veces conciencia, que se llamaría Sancho.

3. Que todos y todas podemos estar en el lado del Quijote o frente a él, metidos en la jaula o riéndonos de la persona a la que hemos enjaulado. Que somos capaces de lo mejor y también de lo peor cuando nos identificamos con unos ideales.

4. Que su lenguaje debía ser universal, y que debíamos alcanzar a conectar con el público a partir de estas ideas. A proyectar ese mismo recorrido que estábamos haciendo juntos y juntas, al lado de Sancho y Quijote, hacia nuestro reconocimiento en ellos.

Mientras hacíamos improvisaciones y otros ejercicios actorales, un día descubrí que si había un colectivo que podía encarnar esos cuatro puntos eran los gitanos. Ha sido y es una raza al mismo tiempo marginal y temida, divertida y trágica, víctima y victimario, cuya cultura está enraizada con la nuestra, es inseparable de la nuestra, aunque no se la reconozca lo suficiente, ni mucho menos.

Comenzamos, pues, a estudiarla, pero de manera un tanto irreverente. Quizá hoy, en un mundo tan políticamente correcto, no me atrevería a hacer aquello, por miedo a herir sensibilidades desde la

universidad hacia ningún colectivo desfavorecido. Pero nos lanzamos, y creo, con humildad, que obtuvimos unos buenos resultados.

Este estudio del mundo de los gitanos nos llevó a la creación de una serie de personajes de manera individual por parte de cada estudiante. Cada cual estudió una posibilidad, que fuimos modelando en una personalidad propia, en un carácter. Y recuerdo que un día, de pronto, apareció ante mí una familia. No estaba así previsto, pero identifiqué unas relaciones personales que bien podrían ser un microuniverso familiar.

Allí estaban:

1. *Er Manué*, el patriarca de la familia, que sostenía la autoridad del clan.

5. *La Abu*, su suegra, vieja pero enérgica, que unía moralmente a los miembros.

6. *Er Jezu*, el hijo mayor, que coqueteaba con las drogas, que buscaba de alguna manera subirse al tren social de la modernidad con una cazadora con el Naranjito, la mascota del Mundial de Fútbol que se celebró en España en 1982.

7. *La Lore*, su hermana menor, una emprendedora, que tenía su propio puesto de lencería en el mercadillo ambulante, y que soñaba con crear una marca personal y exitosa. Por eso era la única que tenía móvil, además, porque le reconocían su inteligencia.

8. *La Lole*, que con su hermano *Er Manué* había querido hacer un dúo musical, y parecía que no habían tenido mucho éxito. Ejercía de madre, no solo de sus hijos —y de los que iban a venir, porque estaba embarazada— sino que lo era de todos, incluido su marido.

9. Su marido, que era *Er Paco*, un borracho empedernido, gran cantante flamenco, que había actuado en los tablaos de medio mundo, entre otros con Manolo Caracol y Lola Flores, pero al que la bebida le había llevado por el mal camino.

10. *Er Primitivo*, o *Er Primi*, el padrino de todos los hijos de *Er Manué* y de *La Lole*, vamos, el padrino de la familia, un arrimado, un amigo, que sacaba de apuros y metía en otros tantos, que trapicheaba con una empresa de *casetes* y *cedeses*, pero que más bien parecía un tanto turbia.

11. *Er Pollita de California*. Mezcla de El Pollito de California y Tomás de Antequera, un «somosexual liviano» californiano, que había

encontrado acogida y una manera de comprensión en esa familia y que se sentía tan gitana como la que más.

12. *La Cuñá*. Hermana de la difunta de *Er Manué* e hija de *La Abu*. Recogida por su estado de salud mental, que había quedado tonta al suicidarse su novio en la mili sirviendo en Ceuta. No pudo soportar el dolor, y se le fue la cabeza. No hablaba, solo gemía, solo limpiaba. Le gustaba mucho limpiar.

Así que les senté en el escenario como para hacerse una foto, y después de susurrarles a cada uno un esbozo de su personaje, comenzaron a presentarse. Las relaciones fueron creciendo gracias a circunstancias dadas que latían en la etiología familiar, y con este material, volvimos a los dos tomos/ladrillos del *Quijote*. Surgió que, como para ellos, para esta familia gitana, eran ladrillos más que libros, los usaban porque su furgoneta, o «fragoneta», no tenía freno de mano, así que en las cuestas calzaban con ellos las ruedas. Y una noche en la que *Er Jezu* no podía dormir, *La Lore*, que era la única que sabía leer, comenzó a leerle esos libros que tenían inscritos en sus lomos la D. y la Q., es decir *Er DeQu*, que era un señor muy raro, muy raro, pero que, por alguna razón, les hacía reír y les hacía llorar, y les hacía sentir sus iguales.

Y como era una familia que llevaba el arte en sus venas, las lecturas se fueron convirtiendo en representaciones alrededor del fuego, y hoy, ante el público, las iban representando de pueblo en pueblo para sacarse unas perrillas.

Construyeron una armadura para *Er DeQu*, con latas y con tapas de sartenes, y como no tenían bacía, usaban el colador de los macarrones.

Del número de la cabra solo les quedaba la escalera, porque la cabra había muerto, y en cualquier caso, para eso tenían a *La Cuñá*, que podía sustituirla. Rocinante era una silla rota de un tablao flamenco, y el rucio de Sancho, la misma silla, pero pequeñita, que era en la que sentaban a los niños. Por último, llevaban un carro «afanao» en un *Carrefú*, que ahora, prescrito el delito, debo reconocer que robamos de verdad entre risas cómplices.

Y lo demás fue ensayar. Por parejas, debían proponer una de las escenas principales que seleccionamos, improvisábamos, marcábamos un texto, lo ensayábamos..., e íbamos fijando un texto definitivo.

Así, tras esta presentación de la familia, en esta especie de instantánea o de *tableau vivant*, don Quijote y Sancho Panza se iban reencarnando

gracias a distintas parejas, o mejor sería decir disparejas. *Er Pollita de California* iniciaba el viaje a lomos de Rocinante, acompañado de *Er Paco*, el borracho, pero en la escena de la venta *La Lole*, su mujer, tenía que sustituir a *Er Pollita* por miedo escénico. La escena de los molinos no era otra cosa más que una ensoñación de *Er Jezu*, producto de los «lacasitos» que solía ingerir, a pesar de que su hermana *La Lore* le advertía que no tomara drogas. Para continuar con la acción tras este susto casi mortal, el patriarca *Manué* y *La Abu* continuaban el viaje de don Quijote por esas tierras de España, y se encontraban con los galeotes, a quienes tenían que salvar de manos de la Guardia Civil, que «tienen, por eso no lloran, de plomo las calaveras», recordando a ese otro gitano de nombre Federico. Y para finalizar, la manera de regresar a su pueblo a don Quijote la representaban metiendo en la jaula-carro del «Carrefú» a la pobre *Cuñá*, vestida con la armadura, y dejándola a su suerte, abandonada en mitad del escenario. Pero cuando parecía que todo acababa, *Er Pollita de California* volvía para recogerla, y le decía un texto que a mí me emocionaba muchísimo: «Se han olvidao de nosotros, Cuñá. Es como *Los Olvidaos* de Buñuel. Tú no has visto esa penícula, ¿verdad? Claro, es que tú eres tonta. Pues yo te la voy a contá...». Y, con el carro a cuestas, el maricón y la subnormal, permítanme las palabras ofensivas, que a estas alturas espero que sean un reconocimiento de respeto, se perdían mientras él le relataba la película de Buñuel.

Se había representado el *Quijote* a través de un homosexual con un alcohólico, de una embarazada con su marido maltratador, de un drogadicto con su hermana, de un patriarca viudo con una vieja abuela, de una enferma mental abandonada. Todos ellos significaban, más que simbolizaban, un relato que nos pertenece desde la raíz.

Y así sentimos que fue recibido.

En las primeras ocasiones en la que lo representamos no esperábamos esas reacciones tan cómplices, tan entusiastas. Fueron en el Círculo de Bellas Artes, durante la muy famosa lectura ininterrumpida del *Quijote* con motivo de su celebración el 23 de abril. Allí llegó el presidente del Gobierno, el señor Rodríguez Zapatero, y allí les recibían estos gitanos, que contaban la historia de *Er DeQu*, que era su historia, porque les pertenecía. Allí los guardaespaldas de los miembros del Gobierno creían que estos personajes podían ser peligrosos, y los separaban de sus jefes. Allí una voluntaria que ayudaba en el acto, que era gitana, se lanzó a bailar con ellos, se rió y disfrutó de *Er DeQu*.

Y luego fuimos a los pueblos de Laciana, en León. En aquellos tiempos, la Universidad Carlos III de Madrid organizaba sus cursos de verano en Villablino, y dentro de las actividades culturales, el Aula de Teatro organizaba lo que llamamos Unitínere, un encuentro universitario itinerante por pueblos mineros pequeños, casi abandonados debido a la reconversión de la minería, en el que sus gentes nos recibían cada año para hacer y ver teatro. La obra funcionaba muy bien, y solo en una ocasión nos encontramos con alguien que nos criticó que hubiéramos transformado a *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* en aquella aberración, bajo su punto de vista.

Después continuamos representándola en distintos festivales, encuentros o jornadas. Obtuvimos varios premios, entre ellos el del Certamen Universitario de la Universidad Complutense de Madrid, que nos llevó a repetir la función ante los vicerrectores de ambas universidades en el paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras. Fue la última vez que se representó.

Pensamos que en 2015, con el centenario de la segunda parte del *Quijote*, podríamos volver a encontrarnos con esta familia. Los imaginábamos en la ínsula de Barataria, o a lomos de Clavileño, ante el retablo de Maese Pedro o arrastrando su cuerpo por las playas de Barcelona, derrotado por el Caballero de la Blanca Luna. Lamentablemente, el tiempo es inexorable. Aquellos estudiantes hoy son actores y actrices, o ejercen sus carreras brillantemente, aunque también debido a la crisis económica están repartidos por medio mundo. En 2010 yo ingresé en el cuerpo de funcionarios del Estado para ser profesor de interpretación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, dejé aquel hermoso trabajo en la Universidad Carlos III de Madrid, donde tanto aprendí y tanto disfruté, y además, empecé a padecer una enfermedad neuromuscular, diagnosticada pocos meses antes, que me impide hacer esfuerzos como dirigir un montaje.

Pero eso no importa. Lo que importa es que estoy seguro de que aquel ladrillo, hoy, no adorna las bibliotecas de las casas de quienes, un día, pudieron soñar que se subían a lomos de Rocinante, y compartían sus aventuras y desventuras.

A ellos y a ellas, para terminar, quiero dedicarles estas palabras, y quiero darles las gracias por todo lo que he aprendido con sus desafíos y su compañía, y por todo el amor que me han mostrado y me muestran aún hoy.