

Una aproximación a la recepción del *Quijote* en el teatro inglés contemporáneo*

MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO**

Resumen

La intención de este trabajo es comprobar la influencia del *Quijote* en el teatro inglés reciente a través del análisis de siete obras que adaptan la novela al escenario: *The travails of Sancho Panza. A play for the young*, de James Saunders (1970); *Don Quixote*, de Keith Dewhurst (1982); *Don Quixote. A Fantastic Tale In Two Acts*, de Jim Sperinck (1991); *Don Quixote*, de Colin Teevan y Pablo Ley (2007); *The New Adventures of Don Quixote*, de Ali Tariq (2014); *Don Quixote*, de James Fenton (2016); y *Wandering Through La Mancha. A Quixotic Tale*, de Aaron M. Kahn (2019). Se analizan las características comunes a todas ellas y se observa si se mantienen las líneas de interpretación del *Quijote* en el teatro inglés precedente, una recepción que comenzó con la primera adaptación conocida de la novela a la escena: *The Knight of the Burning Pestle* (1611), de Francis Beaumont, y el destacable *Cardenio* de Shakespeare. Se concluye que las obras analizadas son un ejemplo más de la larga relación entre la novela cervantina y el teatro inglés y que, aunque tienen varios elementos en común, presentan lecturas particulares del mito quijotesco.

Palabras clave: *Quijote*; Cervantes; recepción; adaptación teatral; teatro; Inglaterra.

Title: An Approach to the Reception of *Don Quixote* in Contemporary English Drama

Abstract

The intention of this paper is to examine the influence of *Don Quixote* on the recent English drama through the analysis of seven plays that adapt the novel for the stage: *The*

* Este trabajo se integra en el proyecto «Recreaciones teatrales del *Quijote* (RETEQ)» (Ref.: MCI-20-PID2019-111485GB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación, y ha sido subvencionado por el Campus de Excelencia Internacional en colaboración con el Banco de Santander, en el marco de las ayudas económicas de movilidad de excelencia para docentes e investigadores de la Universidad de Oviedo. Agradezco a Jonathan Thacker su acogida en la Universidad de Oxford.

** Universidad de Oviedo. fernandezmaria@uniovi.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6413-6404>

travails of Sancho Panza. A play for the young, by James Saunders (1970); *Don Quixote*, by Keith Dewhurst (1982); *Don Quixote. A Fantastic Tale In Two Acts*, by Jim Sperinck (1991); *Don Quixote*, by Colin Teevan and Pablo Ley (2007); *The New Adventures of Don Quixote*, by Ali Tariq (2014); *Don Quixote*, by James Fenton (2016); and *Wandering Through La Mancha. A Quixotic Tale*, by Aaron M. Kahn (2019). The characteristics common to all of them are analysed and it is observed whether the lines of interpretation of *Don Quixote* in the preceding English drama are maintained, a reception that began with the first known adaptation of the novel for the stage: *The Knight of the Burning Pestle* (1611), by Francis Beaumont, and Shakespeare's remarkable *Cardenio*. The conclusion is that the analysed plays are a further example of the long relationship between Cervantes' novel and the English drama and that, although they have several elements in common, they present particular readings of the quixotic myth.

Keywords: *Don Quixote*; Cervantes; Reception; Theatrical Adaptation; Drama; England.

Cómo citar este artículo / Citation

Fernández Ferreiro, María. 2023. «Una aproximación a la recepción del *Quijote* en el teatro inglés contemporáneo». *Anales Cervantinos* 55: 93-113. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2023.004>

BREVE HISTORIA DEL *QUIJOTE* EN EL TEATRO INGLÉS

La recepción del *Quijote* en el teatro da sus primeros pasos en Inglaterra¹. En el momento de la publicación del *Quijote*, el español es lengua de cultura en el país y todo literato que se precie ha leído clásicos españoles². Como afirma Ardila (2009, 4), «moreover, Spanish books used to reach England soon after their publication. Indeed, a copy of *Don Quixote*, donated by the Earl of Southampton, was catalogued at Oxford University Library on 30 August 1605». Son también conocidas las palabras que Fitzmaurice-Kelly

1. Puede verse una comparación entre los dos primeros siglos de recepción quijotesca teatral en España e Inglaterra, a través de algunos títulos representativos, en Martínez Mata (2021).

2. Un excelente estudio sobre la primera recepción de Cervantes en Inglaterra, especialmente del *Quijote*, es el de Barrio Marco (2007). En él, el autor intenta explicar el éxito temprano de la novela cervantina en la Inglaterra del XVII a partir de la comprensión del sentido del libro, el interés por la literatura española del XVI, la avidez del público por un género novelesco, la calidad de los traductores ingleses, la importancia de los colegios católicos de irlandeses, ingleses y escoceses en España como lugares de intercambio cultural entre las dos naciones y el amplio número de ingleses residentes en España, entre otros factores. Por su parte, la entrada «Reino Unido. *Don Quijote*» de la *Gran Enciclopedia Cervantina* (Pardo García 2020) presenta un panorama general perfectamente condensado en 45 páginas y es imprescindible. Asimismo, puede verse el trabajo, más actual, de Luis-Martínez (2021) para un repaso general sobre la historia de la recepción cervantina en Inglaterra desde 1605 hasta nuestros días (la última adaptación que menciona es la película *The Man Who Killed Don Quixote*, de Terry Gilliam, estrenada en 2018).

(1905, 29) pronunció en su discurso leído ante la British Academy en conmemoración del tercer centenario del *Quijote*:

I have shown that England was the first foreign country to mention *Don Quixote*, the first to translate the book, the first country in Europe to present it decently garbed in its native tongue, the first to indicate the birthplace of the author, the first to provide a biography of him, the first to publish a commentary on *Don Quixote*, and the first to issue a critical edition of the text. I have shown that during three centuries English literature teems with significant allusions to the creations of Cervantes' genius that the greatest English novelists are among his disciples, and that English poets, dramatists, scholars, critics, agreed upon nothing else, are unanimous and fervent in their admiration of him.

Aunque estas palabras son matizadas por Pardo García (2007, 133), quien afirma que «el entusiasmo por la obra de Cervantes y su difusión en el Reino Unido no fueron tan intensos y amplios como el aluvión de referencias, préstamos e imitaciones recogidos por Fitzmaurice-Kelly puede hacer pensar, o al menos no lo fueron desde el principio» y que la influencia cervantina fue un proceso gradual, en ese país encontramos la considerada como primera obra teatral basada en el *Quijote*: *The Knight of the Burning Pestle*, de Francis Beaumont³. Fue estrenada en 1611 en Londres y publicada en cuarto en 1613⁴. Además, las fechas de creación propuestas por los críticos van de 1607 a 1610, ya que el manuscrito de la traducción de Shelton (publicada en 1612: es la primera traducción completa del *Quijote*⁵) dataría de esa primera fecha: «Existen datos concluyentes que prueban que para 1607, ya se había realizado la traducción al inglés de la primera parte de la obra» (Cunchillos Jaime 1983, 63)⁶.

3. Aunque tres de las cuatro ediciones de *The Knight of Burning Pestle* del siglo XVII atribuyen su autoría a Francis Beaumont y John Fletcher, los críticos modernos se la adjudican solamente al primero basándose en análisis lingüísticos (Hattaway 1969). Dando por buena esta autoría única, analizan la obra estudios como los de Bliss (1987), Pardo García (1999) o Randall y Boswell (2009). Por otro lado, Sánchez Imizcoz (1995) señala que posiblemente fuera una colaboración con Fletcher, y Barrio Marco (2007) cita a ambos autores cuando menciona la obra en su repaso por las primeras referencias quijotescas en Inglaterra. Por último, la edición del texto más reciente, de 2022, a cargo de Todd Pettigrew, hace constar solo a Beaumont en la cubierta.

4. La obra fue representada por primera vez en España en el teatro María Guerrero en 2019 bajo la dirección de Declan Donnellan; véase García Garzón (2019) para una reseña sobre ella.

5. Para saber más sobre las traducciones del *Quijote* al inglés, pueden consultarse Forbes Gerhard (1982), Cunchillos Jaime (1983), Lo Ré (1990), y Borge (2011) específicamente sobre la de Shelton –seguramente la más estudiada de todas–; y, de modo más general, Rutherford (2007) y Thacker (2015), quienes hacen un repaso comentado por quince y dieciséis traducciones, respectivamente, entre los siglos XVII-XXI. También, aunque de forma más breve, Álvarez Calleja (2007). Por su parte, Thacker (2016) comenta las traducciones de Shelton y la de Phillips y subraya el interés que puede tener la segunda traducción del *Quijote*, a pesar de que los estudiosos nunca la han tenido demasiado en cuenta: «he brought to bear on *Don Quijote* an original mind, considerable experience and a literary understanding of Cervantes's endeavour—even if he was not interested in rendering all of the Spaniard's words, in taking up his causes, and word-for-word accuracy was not his touchstone» (2016, 120).

6. Sobre la sorprendente productividad de Shelton, Rutherford (2007, 483) comenta: «Afirma en su introducción a la primera parte que solo tardó cuarenta días en traducirla, lo cual es difícil de creer:

En la dedicatoria inicial de *The Knight of the Burning Pestle* (en su publicación de 1613), su editor desliga explícitamente la obra del *Quijote*, y, aunque los estudiosos se encuentren divididos entre quienes ven esta relación y quienes no (Randall y Boswell 2009, xxxiv; Thomas 2020, 826-827)⁷, podemos considerar que los paralelismos entre una y otra son lo bastante sólidos como para ratificar esta influencia (sobre todo entre el personaje de Ralph y don Quijote).

Según William Ward (1875, 181-182), la intención de Beaumont y Fletcher⁸ habría sido realizar una crítica de los dramas de corte romántico, de la misma forma que Cervantes ridiculizó los libros de caballerías. Por otro lado, para Sánchez Imizcoz (1995), la relación más obvia entre ambas obras es la sátira de la caballería andante, mientras que la diferencia más sobresaliente es que en la obra teatral es el criado el que tiene la imaginación desbordante y el caballero, la mente clara, al contrario que en la pareja Quijote-Sancho.

Por su parte, Pardo García (1999, 143-145) conjuga ambas interpretaciones señalando sendos objetos de parodia en las dos historias diferenciadas de la obra (que ocupa, cada una, un distinto nivel de la ficción): *The London Merchant*, la obra que representan los actores profesionales, y *The Knight of the Burning Pestle*, improvisada por la audiencia. La primera parodia las «Prodigal Sons plays», «a group of plays which exalt the values of thrift as opposed to prodigality [...] by means of a romantic or love plot» (Doebler en Pardo García 1999, 143), y satiriza los valores de la clase media, mientras que la segunda es una parodia de las novelas de caballerías. En esta misma línea también se encuentra la interpretación de Thomas (2020), quien señala una doble parodia en la obra de Beaumont: hacia la caballería y hacia la audiencia⁹.

yo tardé seis meses en terminar un primer borrador de la primera parte, trabajando unas cien horas a la semana, y después la revisé durante un par de años más. Lo que alega Shelton puede ser una emulación chistosa del traductor morisco del texto árabe compuesto por Cide Hamete Benengeli, que acabó su trabajo en poco más de mes y medio». Además, aunque la traducción estuviera hecha ya en 1607, esto tampoco asegura su distribución manuscrita, más aún teniendo en cuenta que entonces Shelton estaba desterrado de su Irlanda natal; para su edición, el manuscrito sería entregado a los editores londinenses por algún amigo del traductor (Lo Ré 1990, 542-543).

7. Aquellos estudiosos que rechazan la relación entre ambas obras parten de la afirmación del primer editor de *The Knight of Burning Pestle*, quien declara en su publicación de 1613 que el texto teatral es anterior a la novela cervantina (Beaumont 1613; Thomas 2020, 826).

8. William Ward consideraba que la obra era autoría de ambos; es más, afirmaba que, incluso, podría ser solo del segundo: «[it] may have been a joint composition of Beaumont and Fletcher, or the work of the latter only» (1875, 181).

9. Thomas (2020) afirma que, aunque no hay paralelismos lingüísticos entre ambas obras, sí se pueden observar dos episodios en los que las semejanzas son evidentes: uno, cuando los caballeros buscan alojamiento en sendas ventas que creen castillos; y dos, cuando Rafe batalla con el “gigante” Barbaroso. En este artículo, además, se plantea que el *Quijote* no solo sirviera de inspiración a Beaumont, sino que el cambio de interpretación que favoreció la obra cervantina en la Inglaterra del periodo posibilitó que una obra que había sido un fracaso en la escena fuera un éxito editorial después: «Unlike his source text, though, Beaumont’s play, perhaps going too far and overly reliant on Spanish literary tastes and character, did not enjoy the same recognition. However, just as he had given him a play, Cervantes would also be responsible for the success Beaumont craved, though six years later and in print form: an embrace of *Don Quixote*’s metanarrative meant a broadened horizon of expectations among the English literati that by 1613 would allow an appreciation of Beaumont’s experimental metadrama» (Thomas 2020, 845).

Por otro lado, la conocida historia de Cardenio fue materia de adaptación para Shakespeare en un texto que redactó en colaboración con John Fletcher y que fue representado en la corte inglesa el año de 1613, pero que no se conserva. Sin embargo, en el siglo XVIII Lewis Theobald presentó su obra *Double Falsehood, or The Distressed Lovers* como una adaptación del texto perdido de Shakespeare y, a partir de entonces, se cuestiona si la obra que adaptó se puede considerar un vestigio shakesperiano o no.

No hay espacio para detenerse aquí en la enrevesada historia del *Cardenio* perdido, pero vale la pena destacar que la mayoría de los estudios actuales dedicados a esta cuestión tienden a creer en las afirmaciones de Theobald sobre la veracidad de su adaptación shakesperiana e incluso hay análisis lingüísticos y estilísticos que parecen confirmar la mano, no solo de Shakespeare, sino también de Fletcher, tras el texto¹⁰.

La adaptación de Lewis Theobald fue estrenada el 13 de diciembre de 1727 en el Theatre Royal, Drury Lane de Londres, y publicada poco después, ya en enero de 1728. Fue presentada como un texto de Shakespeare refundido por Theobald y adapta la historia de Cardenio, de los capítulos 24 a 36 de la primera parte del *Quijote*. La adaptación de Shakespeare se haría a partir de la traducción de Shelton de 1612, que realmente es muy fiel al original en estos capítulos, y esta sería la pauta para Theobald. Sin embargo, en la obra existen ciertas variaciones y motivos que hacen pensar en una adaptación situada temporalmente entre Shakespeare y Theobald, en la época de la Restauración inglesa o incluso posterior¹¹, a los que hay que sumar las adaptaciones o modificaciones que el propio Theobald considerase oportunas.

Ampliando el marco temporal, también podemos ver que la novela de *El curioso impertinente* ya había sido objeto de atención por parte de los dramaturgos ingleses con anterioridad a la traducción de Shelton, además, de forma especialmente fecunda¹². *The Second Maiden's Tragedy* (1611), de autor desconocido aunque habitualmente atribuida a Thomas Middleton¹³, adapta fielmente la novela quijotesca en una de las dos partes de las que se compone, aunque con un final mucho más dramático, en el que mueren todos los personajes¹⁴. Asimismo, otras dos obras fueron escritas antes de la aparición de

10. Para profundizar en el tema, pueden consultarse Hammond (2010) y Álvarez Faedo (2019). La obra fue puesta en escena en 2011 por la Royal Shakespeare Company en versión de Gregory Doran y Antonio Álamo con el título *Cardenio. Shakespeare's lost play re-imagined* (más información en Fernández Ferreiro 2013).

11. Hammond (2010, 55) afirma: «Consideration of the character's names strengthens the view developing here that *Double Falsehood* is a palimpsest that contains elements dating back to c. 1611-12, elements dating to the mid-1660s, and elements first introduced in the mid-to-late 1720s». Véase todo su estudio (Hammond 2010) para un desarrollo de esta idea.

12. Véase Wolf Rosenbach (1902) para un desarrollo de estas primeras adaptaciones de la novela intercalada cervantina.

13. En su edición de la obra, Lancashire (1978) recoge cuatro posibles nombres: Massinger, Webster, Tourneur y Middleton e incluso hay teorías sobre que es el original *Cardenio* shakesperiano (Hamilton citado en Randall y Boswell 2009).

14. Véase Serrano González (2019-2020) para un análisis de la obra, así como de la historia intercalada original, desde una perspectiva de género.

la primera traducción inglesa: *The Coxcomb* (1608-1610, publicada en 1647), de Beaumont y Fletcher¹⁵ (o solo Fletcher, la cuestión de la autoría es siempre un tema polémico aquí), y *Amends for Ladies* (1611?), de Nathaniel Field. Langbaine (1973) señala otras dos obras inspiradas en *El curioso impertinente*: *City Night-Cap* (que obtuvo la licencia en 1624), de Robert Davenport; y *Gentleman of Venice* (1655), de James Shirley.

Pero la novela intercalada no es la única fuente de inspiración quijotesca y, así, se pueden señalar otras obras como *The Double Marriage* (1621), de Fletcher y Massinger; *The Pilgrim* (1621?, publicada en 1647), de Fletcher; *The Cruel Brother* (1630), de D'Avenant; *The Triumph of Peace* (1634), de Shirley; y *History of Donquixot, or, the Knight of the illfavoured face*, de Nathaniel Brook (mencionado como lista para imprimir en 1658 y 1661, pero de la que no se tiene constancia de su representación o publicación). De hecho, en una fecha tan temprana como 1607, dos obras inglesas ya habían mencionado la quijotesca aventura de los molinos: *The Miseries of Inforst [Enforced] Marriage*, de George Wilkins, y *Your Five Gallants*, de Thomas Middleton; también hay sendas menciones al *Quijote* en el *Epicoene* de 1609 y en *The Alchemist* de 1610, de Ben Jonson. Esto demuestra que, si bien los dramaturgos del XVII no tenían por qué haber leído la obra cervantina, al menos sí la conocían de oídas (Wolf Rosenbach 1902, 182-183).

A finales del siglo, en la época de la Restauración (1660-1700), se producen en Inglaterra más adaptaciones quijotescas (Portillo García 2007): por ejemplo, tres versiones, de nuevo, de *El curioso impertinente* –*The Amorous Prince, or, The Curious Husband* (1671) de Aphra Behn, *The Disappointment* (1684) de Sotheby, y la comedia en verso *The Married Beau or the Curious Impertinent* (1694) de John Crowne¹⁶– y, más relevante, la trilogía *The Comical History of Don Quixote* (estrenada en Londres entre 1694 y 1696) de Thomas D'Urfey, con música de Henry Purcell, John Eccles y otros¹⁷.

Portillo García (2007) estudia esta última obra de D'Urfey, coligiendo una explicación acerca de las motivaciones del autor para realizar la adaptación quijotesca que, de hecho, puede aplicarse a un análisis general de las recreaciones de la novela:

Parece que [D'Urfey] se interesó por el *Quijote* porque esa obra podía representar una serie de indiscutibles ventajas. De una parte, era una novela ampliamente conocida del público lector; de otra, su estructura episódica y las disparatadas excentricidades de don Quijote permitían convertir parte del material narrativo en mascaradas, bailes y números musicales;

15. La traducción al español ha sido publicada recientemente con el título de *El necio* en la colección «El *Quijote* y sus interpretaciones» del Grupo de Estudios Cervantinos (GREC) de la Universidad de Oviedo.

16. Figueroa Dorrego (2018) analiza los cambios sufridos por la historia intercalada en las obras de Behn y Crowne y explica el paso de la tragedia cervantina a tragicomedia, en el primer caso, y a comedia, en el segundo.

17. La primera parte de esta obra ha sido recientemente publicada en la colección *Recreaciones quijotescas en Europa*, en su versión en inglés y traducción al español por Aaron M. Kahn y Vicente Chacón Carmona (D'Urfey 2019).

finalmente, la complejidad del relato cervantino le brindaba la oportunidad de intercalar episodios y personajes nuevos, algunos con evidente intencionalidad satírica, otros de un humor un tanto grueso, para satisfacer el gusto del público habitual de aquellos teatros (Portillo García 2007, 97-98).

En otras palabras: 1) adaptando el *Quijote*, el dramaturgo siempre partía de un conocimiento común con su público; 2) la obra se amoldaba bien a los recursos y procedimientos escenográficos; y 3) la obra original se usaba como *tabula rasa* para introducir elementos al gusto teatral de la época.

En el periodo victoriano, que comienza en 1837 con el acceso al trono de la reina Victoria, «la recepción del *Quijote* en la literatura inglesa ha recorrido ya todo el camino disponible, el espectro completo de las lecturas posibles» (Pardo García 2007, 155). Desde entonces hasta los años treinta del siglo XX, según Pardo García, se puede hablar de la *edad dorada* de la influencia del *Quijote* en el Reino Unido que, tras haber pasado por el teatro y la sátira, «se convierte en el paradigma de la novela moderna que seguirá siendo hasta el siglo XX» (2007, 157); pero este es un proceso de recepción creativa en un género literario que ya excede la intención de estas páginas.

HUELLAS DEL *QUIJOTE* EN EL ÚLTIMO TEATRO INGLÉS

Las obras objeto de este trabajo son las siguientes: *The travails of Sancho Panza. A play for the young*, de James Saunders (estrenada en el National Theatre de Londres, como producción navideña, en 1969, y publicada en 1970¹⁸); *Don Quixote*, de Keith Dewhurst (estrenada en el Olivier Theatre del Royal National Theatre de Londres en 1982)¹⁹; *Don Quixote. A Fantastic Tale In Two Acts*, de Jim Sperinck (publicada en 1991); *Don Quixote*, de Colin Teevan y Pablo Ley²⁰ (estrenada en el West Yorkshire Playhouse de Leeds en 2007); *The New Adventures of Don Quixote*, de Ali Tariq (estrenada en Essen, Alemania, en 2013); *Don Quixote*, de James Fenton²¹ (estrenada en el cuarto centenario de la muerte de Cervantes, en 2016, en el Swan Theatre de Stratford-upon-

18. En la página web del autor consta como publicada en 1969. Accesible en: <<http://www.jamessaunders.org/jssancho.htm>>, fecha de acceso: 8 de febrero de 2023.

19. Una crítica sobre su estreno destaca la complejidad de traspasar el *Quijote* a la escena («[it] is like trying to turn a bulging cabin trunk into a neat overnight bag»), aunque termine señalando que es en los momentos de intimidad entre la pareja protagonista cuando la obra consigue transmitir el «generous humanist temper of Cervantes» (Billington, Michael. 24 de junio de 1982. «A Don on wheels». *Arts Guardian*: 10).

20. Véase Díaz Sande (2007) para una entrevista con los autores (y el director) sobre el proceso de creación de esta obra.

21. Para un análisis sobre esta obra mucho más detallado del que aquí se va a presentar, consúltese Algaba Granero (2019). También puede verse en Fernández (2012) una reseña sobre la representación teatral. Por último, en la web <<https://www.rsc.org.uk/don-quixote/>> (fecha de acceso: 8 de febrero de 2023) se recoge la ficha artística y técnica de la obra (Londres, temporada 2018-19), así como fotografías del espectáculo, de los ensayos y del tráiler.

Avon); y *Wandering Through La Mancha. A Quixotic Tale*, de Aaron M. Kahn²² (estrenada en el Community Centre de Bourne End en 2019).

Estas siete obras se han seleccionado por sus características similares: primero, todas son obras contemporáneas: la más antigua data de 1969-1970 y la más actual, de 2019²³. Segundo, casi todas fueron estrenadas en Inglaterra (la excepción es la obra de Ali Tariq, estrenada en Alemania, como ya se ha señalado). Tercero, tienen títulos que marcan explícitamente su relación con la novela cervantina: cinco de ellas nombran directamente al protagonista, «Don Quixote», una emplea el adjetivo «Quixotic» y otra menciona al escudero, Sancho Panza²⁴. Curiosamente, esta obra cuyo título hace referencia a Sancho Panza no se centra en este personaje, como se podría pensar²⁵, aunque el escudero sí es el personaje más desarrollado de la obra, y de ahí, quizás, su título²⁶.

En relación con los autores, James Saunders (Islington, Londres, 1925 - Eastleach, Gloucestershire, 2004) fue un dramaturgo inglés, considerado uno de los exponentes del teatro del absurdo británico; Keith Dewhurst (Oldham, 1931) también es dramaturgo, además de guionista de televisión;

22. Esta última obra fue uno de los resultados del proyecto Q.THEATRE, cofinanciado por el programa Europa Creativa de la Unión Europea y coordinado por la Universidad de Oviedo, ejecutado entre 2017 y 2019 y cuyo objetivo fue el de estudiar, a la vez que fomentar, las recreaciones del *Quijote* en el teatro europeo. Aaron M. Kahn era miembro investigador del equipo del proyecto. El texto ha sido publicado en el volumen *Quijotes en escena. Recreaciones teatrales de la novela cervantina* (2019), que recoge siete obras auspiciadas por el proyecto de Italia, Francia, España y Reino Unido, y su traducción al español ha sido publicada en la mencionada colección *El 'Quijote' y sus interpretaciones* con el título *Por los caminos de la Mancha: un cuento quijotesco* (2021).

23. Siguiendo la estela de otros autores como Nagy, Rouyer y Rubin (2001), en este trabajo se considera “teatro contemporáneo” el producido desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta hoy en día (1945-2021). Las que aquí se comentan son todas las obras inglesas publicadas que he podido localizar en este marco temporal en la Bodleian Library de la Universidad de Oxford, así como en la British Library, con la excepción de *Wandering Through La Mancha. A Quixotic Tale*, publicada en un volumen recopilatorio con obras de otros países que no se encuentra en las bibliotecas de depósito legal mencionadas. Cabe señalar aquí también *The Curious Lives of Shakespeare & Cervantes*, de Asa Palomera (publicada en 2016), que, aunque sí hace alguna breve referencia al *Quijote*, no es una adaptación quijotesca, sino cervantina, y por ello no se incluye en este análisis.

24. Sobre este título, *The travails of Sancho Panza*, su autor comenta: «There’s a nice pun in ‘travails’ and ‘travels’, don’t you think?» (Trilling, Ossia. 20 de diciembre de 1969. «Tilting at windmills». *The Guardian*: 6).

25. En este sentido, Ardila (2005, 553) divide las obras inglesas centradas en Sancho en: «(1) Personajes de inspiración sanchopancesca, que de ordinario acompañan a personajes inspirados en don Quijote, 2) Sancho como coadyuvante de don Quijote en adaptaciones británicas del *Quijote*, y 3) Sancho en adaptaciones del gobierno insular».

26. Es más complicado, por otra parte, encontrar una explicación para el subtítulo: «A play for the young». No parece que sea esta una obra teatral especialmente dedicada a los jóvenes, aunque sí pueda ser adecuada para ellos y don Quijote se presente como un modelo de conducta. Por otro lado, puede que se justifique por su contexto de redacción, ya que Saunders era miembro de un comité en el Arts Council’s Young People’s Theatre, lo que el autor rememora en una conversación con un periodista de *The Guardian* (Trilling, Ossia. 20 de diciembre de 1969. «Tilting at windmills». *The Guardian*: 6). También en *The Guardian* se publicó en su día una reseña no muy positiva sobre la representación de la pieza; entre otras cosas, el crítico juzga del siguiente modo su humor: «the book is not funny enough or when it tries to be funny seems to be in a style of humor which is not quite right either for children or adults» (Hope-Wallace, Philip. 19 de diciembre de 1969. «The Travails of Sancho Panza». *The Guardian*: 6).

y de Jim Sperinck las notas biográficas son escasas y apenas hay información, más allá de su autoría en pantomimas basadas en *Cenicienta*, los *Cuentos de Canterbury* o las *Mil y una noches* en la editorial Jasper Publishing. Por su parte, Colin Teevan (Dublín, 1986) es dramaturgo, traductor y académico, profesor de Dramaturgia en Birkbeck, University of London, y Pablo Ley (Barcelona, 1961) también es dramaturgo y profesor de Dramaturgia en la Escuela Superior de Arte Dramático Eòlia de Barcelona y en el Institut del Teatre. Ali Tariq (Lahore, Pakistán, 1943) es historiador, director de cine y colaborador en medios periodísticos; aunque es de origen pakistaní, se formó académicamente en la Universidad de Oxford y reside en Reino Unido. James Fenton (Lincoln, 1949) ha trabajado como periodista político, crítico de teatro y literatura, corresponsal de guerra y columnista; ha publicado varios poemarios y otros textos operísticos, teatrales y ensayísticos. Por último, Aaron M. Kahn (Cincinnati, Estados Unidos, 1976) también hizo su doctorado en Oxford y es profesor en la Universidad de Sussex, especialista en el Siglo de Oro español.

En relación con su fidelidad al texto cervantino²⁷, casi todas las obras representan en escena una cantidad no desdeñable de episodios quijotescos, desde la primera salida, el encuentro con el mozo Andrés, los episodios de la venta de Maritornes, los episodios de los duques, etc. A excepción de la obra de Tariq, en todas ellas hay mención al reconocido episodio de los molinos (en la adaptación de Kahn sucede fuera de escena, pero luego es narrado por los personajes). Asimismo, se retoman también algunas de las novelas intercaladas –o, más bien, sus personajes–, siempre que sus protagonistas tengan alguna conexión con la trama principal. Así, en tres de ellas encontramos a Marcela (Teevan-Ley, Fenton y Kahn), dos de ellas recuperan a Cardenio (Teevan-Ley y Kahn) y Teevan-Ley también retoman incluso la historia del cautivo. En este sentido, Pablo Ley comenta sobre su adaptación: «Se trataba de hacer un *Quijote* de verdad desde el principio al final. No recortar y no saltarse episodios y esto supone adaptar 700 páginas apretaditas pero fantásticas»²⁸ (Díaz Sande 2007).

27. Las características y elementos que se comentan en las páginas siguientes están recogidos de manera esquemática en la tabla 1.

28. No comparte el adjetivo positivo la crítica Lyn Gardner (Gardner, Lyn. 29 de septiembre de 2007. «Don Quixote». *The Guardian*. Accesible en: <<https://www.theguardian.com/stage/2007/sep/29/theatre.miguelcervantes>>, fecha de acceso: 8 de febrero de 2023), quien en una reseña de la representación bastante demoledora («a theatrical misadventure of such epic proportions that the only charitable explanation is that everyone at West Yorkshire Playhouse is suffering some collective delusion») afirma que: «The problem is that the adaptors, Pablo Ley and Colin Teevan, fail to get away from the episodic nature of Cervantes' book, and the story is incoherently told». Mucho más positiva, por el contrario, fue la crítica redactada por Cecily Boys (2007): «This is certainly not a production for the faint-hearted, nor will it appeal to those who like only the well-made play, but it cleverly combines questions about that which we call madness, classical literature and a parody of some modern behaviour».

CARACTERÍSTICA O ELEMENTO	TÍTULO Y AUTORÍA						
	<i>The travails of Sancho Panza. A play for the young</i> (Saunders)	<i>Don Quixote</i> (Kewhurst)	<i>Don Quixote. A Fantastic Tale In Two Acts</i> (Sperinck)	<i>Don Quixote</i> (Teevan-Ley)	<i>The New Adventures of Don Quixote</i> (Tariq)	<i>Don Quixote</i> (Fenton)	<i>Wandering through La Mancha. A Quixotic Tale</i> (Kahn)
Fidelidad al texto	x	x (basada en la traducción de Shelton)	x	x		x	x (con añadidos)
Elipsis	x	x	x	x		x	x
Don Quijote y Sancho Panza	x	x	x	x	x	x	x
Dulcinea	x	x (Aldonza)	x	x	x (aparece en carne y hueso)	x	x
Cide Hamete como personaje				x			
Episodios quijotescos	x	x	x	x		x	x
Episodio de los molinos	x	x	x	x		x	x
Novelas intercaladas				x		x	x
El hidalgo no fallece	x		x	x			x
Metaficción			x	x			x
Narradores			x	x	x		x
Ruptura de la cuarta pared			x	x		x (Sancho)	x
Intercambios ágiles de voces entre personajes	x	x	x	x	x	x (Sancho)	x (Narradores)
Aspectos destacables distintivos en relación con la novela (y entre sí)	Burra	Música	Lectura dramática/ Música	Miguel de Cervantes como personaje	Rocinante y mula: animales intelectuales	Música	Adición de personajes

Tabla 1. Elementos semejantes y diferentes más destacables en las obras teatrales quijotescas contemporáneas estudiadas.

La obra que menos escenas originales retoma es la de Kahn y, aun así, en ella hay espacio para la salida del caballero andante, el entierro de Grisóstomo, el robo de la bacía/yelmo, los galeotes, Cardenio y sus acompañantes, el encuentro con el canónigo (aquí de Alcalá de Henares, no de Toledo) y el regreso a la aldea (aunque don Quijote no lo hace enjaulado). Sin embargo, también incluye a dos nuevos personajes alegóricos (Ambition y Opportunity), da más espacio a los personajes femeninos (empezando por Esperanza, la sobrina del hidalgo) y modifica considerablemente el texto original para hacerlo más dinámico y actual (con referencia explícita al movimiento “Me Too” incorporada al discurso de Marcela).

Mucho más excepcional, no obstante, es la recreación de Ali Tariq: en ella no se retoma ningún episodio quijotesco, sino que la pareja protagonista es insertada en la Alemania contemporánea en nuevas tramas y aventuras (como explícita su título) que se suceden a modo de caleidoscopio, con el fin de hacer una crítica, bastante explícita, de la sociedad capitalista, las guerras, la discriminación de personas por su etnia, origen u orientación sexual, así como para rechazar el extremismo religioso. El director de la representación describe el teatro de Tariq, de hecho, como un puzle de imágenes (xiv-xv). Los personajes son, además, plenamente conscientes de esta traslación: «SANCHO. [...] We are travellers across time» (106) y el propio texto se permite plantear su alejamiento del modelo de manera explícita en la escena 9, en la que entra el Ángel de la Historia (Angel of History) solicitando que se detenga la representación y el caballo y el asno reconocen ser los autores de la obra que se está poniendo en escena:

ANGEL OF HISTORY. And the director and author?

Roci and Mule walk to her and bow.

You are the director and author. I should have guessed!

ROCINANTE/MULE. Yes, you should have. [...]

ANGEL OF HISTORY. What you are doing is not Cervantes!

ROCINANTE. How could it be? But he would have liked it. [...]

MULE. Excuse me, Angel of History, our times are different but the structure is very loyal to the great master of Alcalá. Scenes big and scenes small and candlelight to read the writing on the wall (60-61).

Por el contrario, en relación con su fidelidad, la obra de Keith Dewhurst es la más destacable: el diálogo de los personajes se basa en la traducción de Shelton y es casi literal en muchas ocasiones. Aunque esto no impide que haya algunas inserciones originales, como una referencia pictórica a Velázquez o una recreación escénica de los cuadros españoles que posiblemente más se relacionen con los desastres de la guerra: «The wedding disappears. A group of people occupy the stage: gunshot and they freeze. It is Goya’s famous execution painting. The stage fills with people. They are running and screaming. They freeze when Aldonza Lorenzo is centre stage. It is Guernica» (66).

En un punto intermedio encontramos la adaptación de Saunders, en la que, aunque se cambian considerablemente los diálogos del texto original cervan-

tino, se mantienen varias de sus escenas, así como los caracteres de sus personajes en rasgos generales. Destacan, en este sentido, dos personajes: Sancho Panza y el estudiante, quienes compadecen al hidalgo y transmiten al lector/espectador una visión enormemente positiva de este. También está en un punto medio de fidelidad la obra de Fenton, que representa muchos episodios quijotescos en escenas muy breves, aunque en esta adaptación lo más destacable es su carácter musical. Además, los títulos de las escenas, que ya se recogen al inicio del libro, son descriptivos de lo que sucede en ellas, de modo semejante a la novela cervantina, pero de un modo más esquemático: «1. At the Barber's»; «2. Sancho Panza Sets the Scene»; «3. Don Quixote Arms Himself»; «11. The Adventure of the Windmills»; «19. The Homecoming», etc. Por otro lado, la lectura del *Quijote* que se plasma en esta obra es eminentemente cómica. En la web de la Royal Shakespeare Company²⁹, se resume el texto de Fenton de la siguiente forma:

Taking up a lance and sword, Don Quixote sets out on a *hilarious* journey across medieval Spain, defending the helpless and vanquishing the wicked. Hopelessly unprepared and increasingly losing his grip on reality, with each calamitous adventure the two hapless heroes experience, the romantic ideal of Quixote's books seems further away than ever (la cursiva es nuestra).

Jim Sperinck, por su parte, explica en la introducción a su texto que este es un acercamiento breve para aquellas personas que no quieren leerse la novela. Sin embargo, es esta obra, *Don Quixote. A Fantastic Tale in two acts*, la más innovadora en cuanto a puesta en escena se refiere, pues no plantea una obra escénica “al uso”, sino una lectura dramática con tres personajes lectores que irán intercambiando sus personalidades a lo largo de la adaptación. A pesar de ello, en su planteamiento es la obra más tópica, pues reduce el interés de la novela al contraste entre los miembros de la pareja protagonista y a las cómicas situaciones que protagonizan, algo que se señala ya en su introducción: «This simply staged version will introduce you to the two opposing types that exist now, as they have always existed; the ‘gentleman’ whose learning has removed him from reality, and the shrewd peasant, whose simplicity is forever exploited» (iii). En este sentido, en la contracubierta también se puede leer:

Jim Sperinck has adapted, as a dramatic reading for three voices, one of the world's best sellers and most popular novels for nearly four centuries. Don Quixote and his squire, Sancho Panza, ride again in all the well-known and *hilarious* adventures, including the ‘tilting at windmills’ episode, in this easily staged version (la cursiva es nuestra).

Este juego de voces, sin embargo, se puede observar, en cierto modo, en las siete obras, puesto que en ellas se emplean los cambios ágiles de voz (y,

29. *Don Quixote*. Accesible en: <<https://www.rsc.org.uk/don-quixote/>>. Fecha de acceso: 1 de marzo de 2023.

por ende, de personaje) para aportar dinamismo a la escena y, por tanto, que la representación sea más amena. Como muestra, dos ejemplos; el primero de ellos, extraído de la obra de Teevan-Ley: «CARDENIO. [...] The priest entered. / DON QUIXOTE. Will you, Lady Luscinda, take Don Fernando as your lawful husband? / CARDENIO. I listened with eager ears and throbbing heart for Luscinda's answer. / LUSCINDA. I do» (30). Nótese también aquí la caracterización de don Quijote como el cura de la boda, cuando, en la novela, existe este personaje diferenciado; no es tan relevante conservar todos los personajes originales del texto cervantino como mantener sus acciones para ayudar a proseguir la historia.

El segundo ejemplo es de la obra de Sperink:

QUIXOTE. Ah, where am I? Ah, yes, I remember. I have been granted refuge at a great castle. There is a lady too, I remember. She helped to bandage my wounds.

NARRATOR. This part, at least, was true, for the barmaid had helped to bandage him.

QUIXOTE. Yes, a lady, she was the daughter of the warden of the castle.

NARRATOR. That part is not true.

QUIXOTE. She was overwhelmed by my nobility, I remember, and has fallen madly in love with me.

NARRATOR. That part certainly isn't true (21).

El recurso del intercambio ágil de voces en esta última cita produce la comicidad por el contraste entre los pensamientos del hidalgo y la realidad objetiva que explicita el narrador. También un poco antes la acotación apunta a esta estrategia, en esta ocasión, para generar mayor tensión: «The two narrators, in this section, should speed up and follow each other quickly, to raise the tension» (22).

En cuanto a los personajes quijotescos, todas las obras están protagonizadas por el hidalgo y su escudero y en todas aparece, de una forma u otra, Dulcinea. En relación con el hidalgo, todas las obras lo caracterizan como un hombre ciertamente enloquecido, pero honrado y comprometido; es decir, presentan una visión benevolente. En cuanto al personaje femenino, en la obra de Dewhurst no figura Dulcinea, pero sí lo hace Aldonza: en la primera escena, Aldonza Lorenzo pasa por delante de don Quijote y este pregunta quién es, lo que el barbero y el cura interpretan como un signo de cordura. También en el texto de Fenton Aldonza cruza la escena, pero aquí, a diferencia del caso anterior, don Quijote decide personificar en ella a su amada Dulcinea del Toboso. Por su parte, en la *dramatis personae* de la adaptación de Teevan-Ley aparecen cuatro Dulcineas, aunque estos son los dos personajes de las labradoras con las que se encuentran don Quijote y Sancho Panza (*Quijote* II, 10), uno de los personajes que encuentra el hidalgo en la cueva de Montesinos (en la novela también dice haber visto ahí a Dulcinea; *Quijote* II, 23) y uno de los miembros de la comitiva de Merlín en el palacio de los duques (*Quijote* II, 35); es decir, son personajes que remiten a las creaciones ficticiales del

propio hidalgo. En la escena 18 de la adaptación de Fenton, por su parte, el barbero se disfraza de Dulcinea (y no Dorotea de princesa Micomicona; *Quijote* I, 29)³⁰ para hacer volver al hidalgo a casa. No obstante, la representación más original de Dulcinea es la que plantea Tariq; en *The New Adventures of Don Quixote*, Dulcinea se encarna en el personaje de la Mujer Soldado (Soldier-Woman) y mantiene relaciones sexuales con el hidalgo.

Por otro lado, los narradores son personajes especialmente interesantes. Si en la novela original Cervantes jugaba con la ficción autorial, en sus adaptaciones teatrales es frecuente que aparezcan estos personajes a medio camino entre el espacio ficcional de la escena y el espacio real de las butacas. En relación con su funcionalidad en la obra:

Pueden introducir escenas, explicar fragmentos, dinamizar episodios o servir de conexión entre la pieza y el público. Asimismo, el recurso al personaje narrador facilita la condensación argumental de la novela en el nuevo molde del teatro, algo fundamental en las adaptaciones dramáticas de *Don Quijote* (Fernández Ferreiro 2019, 153).

Uno de los tres personajes principales en la lectura dramatizada de *Don Quixote. A Fantastic Tale In Two Acts* es un narrador; encontramos nada menos que tres narradores en *Wandering Through La Mancha*; y, aunque no se denomina como “narrador”, en el *Don Quixote* de Teevan-Ley cumple esa función el personaje de Cide Hamete Benengeli. Asimismo, en la obra de Fenton el personaje de Sancho Panza adquiere en ocasiones este carácter narratorio, como veremos más adelante.

En relación con la modificación de otros elementos originales quijotescos, en *Don Quixote* de Sperinck el hidalgo no fallece: regresa a la aldea, sin más. Tampoco lo hace en la adaptación de Kahn, en la que don Quijote y Sancho Panza aprovechan un despiste del cura, el barbero y la sobrina para volver a salir a vivir aventuras (aunque no sabemos cuáles, porque la obra acaba aquí). La obra de Saunders termina con el hidalgo encamado, pero no se explicita que muera. En la obra de Tariq tampoco queda del todo claro si al final don Quijote muere, pero en el epílogo de la pieza es alcanzado por los proyectiles lanzados por un dron estadounidense en la costa somalí.

Por último, Teevan-Ley proponen en su texto a Cide Hamete como un personaje ficcional —como ya se ha mencionado previamente—, además especialmente relevante (él es el Caballero de la Blanca Luna que vencerá a don Quijote en Barcelona), e introducen a Miguel de Cervantes como protagonista de la narración de la historia del cautivo:

THE CAPTIVE. [...] The only one that fared at all well was a Spanish soldier named Miguel de Cervantes. Many times he tried to escape, but his master

30. En la adaptación de Teevan-Ley, quien se disfraza de Micomicona es el cura (aunque esté Dorotea en escena). Recordemos que en el texto original, inicialmente, también era el cura quien se iba a disfrazar, pero lo considera indecoroso y termina haciéndolo Dorotea.

never laid a finger on him, and only that time does not allow, I could tell you now some of the things Cervantes did, that would astonish you much more than the narration of my own tale (20).

Siguiendo con este juego de realidades, en la representación de la obra de Fenton, Sancho interacciona con la audiencia: algo que no está en el guion teatral pero que introdujo el director, Angus Jackson (Kahn 2019). Es más, Sancho se convierte, en ocasiones, en figura narrativa a lo largo de la obra, «presentando por tanto un poder escénico superior al resto de personajes» (Alga Granero 2019, 262).

La ruptura de la cuarta pared también está presente en *Wandering Through La Mancha*, por ejemplo, cuando el Narrador 3 hace un breve repaso por la vida de Miguel de Cervantes que no le deja muy bien parado y, que, por ende, tampoco hace quedar bien a la propia obra que se está representando, así que aconseja al público, con poco éxito, que se vaya: «I strongly suggest that you stop listening at once and leave this theatre, lest you be corrupted by further lies! (*Waits a few moments*). No one leaving, I see. Suit yourselves!» (227). Finalmente, ya hemos visto más arriba hasta qué punto llega la metaficción en la recreación de Tariq, en la que los propios personajes del caballo y el asno se presentan como autores de la obra que está teniendo lugar.

Por último, las obras teatrales analizadas recurren a la elipsis, la sinopsis o la reducción para plasmar la novela cervantina en escena³¹, a veces incluso de forma explícita, como en la obra de Sperinck: «To cut a long story short, our hero was nursed and attended by his housekeeper, and his two friends [...] until he had recovered from his ordeal» (9). Pero la reducción corre el peligro de quedarse en lo superficial o tópico, y eso es precisamente lo que pasa muchas veces en las adaptaciones que buscan poner en escena el *Quijote* sin explotar todas las posibilidades simbólicas de la novela, que, por otra parte, también pueden pecar de resultar demasiado extrañas al sentido original de la obra³². Dejando de lado, además, que el sentido original de la novela podría ser cuestión de debate y su recepción crítica se ha ido modificando a lo largo de la historia. El valor del *Quijote* reside, precisamente, en que se le ha ido encontrando un sentido coherente con la sociedad de todas las épocas y naciones; de ahí la importancia de los estudios de recepción, que analizan estas percepciones.

De este modo, los siete textos estudiados tienen aspectos distintivos particulares. Por ejemplo, en las obras de Dewhurst y Fenton destaca la importancia de la música, así como en la de Sperinck. En la obra de Saunders, el rucio de Sancho Panza es una burra, a la que su amo se dirige con el pronom-

31. Esto no es un recurso exclusivo de ellas, por supuesto: todas las obras que adaptan el *Quijote* a la escena tienen que reducir su contenido, de una forma u otra.

32. Aunque, en mi opinión, las obras que introducen mayores modificaciones con respecto al original siempre son más interesantes para los receptores de dicha adaptación, como sucede aquí con la recreación de Ali Tariq.

bre «she»³³, una modificación que se queda corta en comparación con la representación de los animales en la recreación de Tariq. En esta, Rocinante y Mula (Mule) no solo hablan –como sucede en ocasiones en otras adaptaciones teatrales quijotescas, especialmente las dirigidas al público infantil–, sino que son dos animales intelectuales que leen y debaten a autores como Montaigne, Marx o Spinoza. Asimismo, son conscientes de su existencia ficcional (además de ser los creadores de la propia obra representada, como se comentó más arriba):

MULE. Who created us?

ROCINANTE. What kind of dumb question is that? The great master Cervantes, of course. Who else?

MULE. God.

ROCINANTE. Listen, you obstinate fool. We're animals. We don't have to believe in God. That's meant for the superior species.

MULE. Why did Cervantes create us?

ROCINANTE. Because he was a genius. I think he made me a bit like himself. But those who ride us were not so lucky (41-42).

CONCLUSIONES

En definitiva, hay un continuo interés por el *Quijote* en Inglaterra y este se ha venido mostrando de manera explícita en menciones, adaptaciones y recreaciones teatrales desde el siglo XVII hasta la actualidad. Al inicio de este trabajo veíamos que el primer intento de adaptación global del *Quijote* en el teatro inglés fue el de Thomas D'Urfey y su obra en tres partes *The Comical History of Don Quixote* (1694-1696). La recopilación de episodios también es algo que aparece en estas adaptaciones contemporáneas (con la excepción de la obra de Tariq), y la representación de los personajes y sus acciones es el punto de partida para la interpretación propia de cada uno de sus autores. Asimismo, el episodio de los molinos de viento ya había aparecido en el teatro británico en una fecha tan temprana como 1607 y comprobábamos el éxito de la historia intercalada de *El curioso impertinente* en varias adaptaciones escénicas. Con el paso del tiempo, el interés se va enfocando más hacia la figura del hidalgo: todas las obras contemporáneas presentan como protagonistas a don Quijote y Sancho Panza. Asimismo, pierden importancia las historias paralelas: ninguna de las siete adaptaciones recoge la historia de *El curioso impertinente*, porque no tiene ninguna conexión con la trama principal. Sí se recogen, por el contrario, varias novelas intercaladas cuyos pro-

33. La burra, no obstante, mantiene el nombre más habitual dado al asno en las traducciones inglesas, heredado de Shelton: "Dapple". También se llama así en la adaptación de Dewhurst y en la de Fenton. Para una comparación de la traducción del término "rucio" en distintas traducciones inglesas, véase Rutherford (2007, 490-491), quien en la suya propia apuesta por "the dun".

tagonistas interactúan o tienen alguna conexión con dicha trama en los textos de Teevan-Ley, Fenton y Kahn.

En cambio, sí sigue teniendo gran relevancia el episodio de los molinos: en todas las obras comentadas –a excepción de la de Tariq– aparece, de forma más o menos extensa. De igual modo, otro de los componentes más identificativos de la novela, el personaje de Dulcinea, figura también en todos los casos. Es un personaje ausente (es decir, mencionado pero que no aparece en carne y hueso como tal Dulcinea), como en el hipotexto, en todas las adaptaciones, excepto la de Tariq, en la que sí se personifica como tal.

Por otro lado, se mantienen en la actualidad tres características comunes a las adaptaciones teatrales quijotescas previas: el dramaturgo parte de un conocimiento común con su público sobre el *Quijote* (más o menos preciso), los elementos que se retoman se amoldan bien a los recursos y procedimientos escenográficos y en la obra resultante se introducen elementos al gusto teatral de la época, véase el contraste entre la pareja protagonista, la presencia del personaje femenino (Dulcinea), o la utilización de recursos metaficticiales (en cinco de las siete adaptaciones). En relación con esto último, cuatro de las siete obras estudiadas recurren al personaje del narrador para dinamizar, abreviar o explicar las escenas, desde una posición intermedia entre el escenario y las butacas.

Si bien se suele destacar el papel del *Quijote* en la fundación de la novela inglesa, aquí se ha comprobado que también tiene relevancia en el teatro. No obstante, la recepción tiene, en ambos géneros, formatos diferentes, y las obras quijotescas teatrales inglesas actuales se centran más en el mito de don Quijote –sus personajes (principalmente, el hidalgo y su escudero) y las acciones de estos– que en las características estructurales de la novela cervantina. Las siete obras aquí comentadas cumplen esta afirmación y, aunque varias de ellas retoman elementos estructurales como la metaficción (ya comentamos, por ejemplo, el papel de los narradores), su objetivo es representar a la pareja protagonista cervantina en la escena y, a partir de ella, plasmar una visión personal y particular del mito quijotesco, filtrada por la recepción de la novela en un país y una lengua diferentes a los originales.

Casi todas las obras destacan por su fidelidad al texto y representan en escena una cantidad no desdeñable de episodios quijotescos. Sin embargo, las lecturas sobre el *Quijote* que se reflejan en las siete obras analizadas son diversas. Sperinck –como veíamos más arriba– reduce la novela al contraste entre los miembros de la pareja protagonista. En la adaptación de Saunders, la interpretación de la novela destaca a don Quijote como un personaje admirable por su nobleza y sus buenas acciones, aunque no esté totalmente en sus cabales, una visión que es transmitida al espectador a través de los ojos de Sancho y el estudiante. Por su parte, ya hemos visto que la obra de Dewhurst es notablemente similar al hipotexto, lo mismo que sucede con la de Saunders, Teevan-Ley y la de Fenton (a pesar de su carácter destacadamente musical). En estas tres obras, así como en la de Sperinck, el objetivo más relevante es el entretenimiento del público; mantienen considerablemente la comicidad del original y tampoco hay una voluntad de plantear una reflexión mucho más profunda sobre el *Quijote*.

En este sentido, las obras más recientes son las más sugestivas. En su texto de 2019, Aaron M. Kahn retoma el texto quijotesco desde una perspectiva de género y aprovecha para dar mucho más protagonismo en la historia a los personajes femeninos. Por su parte, en 2014, Ali Tariq coloca a la pareja cervantina en la Alemania actual para hacer una crítica de distintos aspectos de la sociedad. Es interesante subrayar aquí que el mayor alejamiento del modelo es, precisamente, la estrategia que permite a Tariq plantear temas más concretos en su propuesta creativa; al presentar nuevas situaciones, distintas a los episodios de la novela, el dramaturgo tiene una mayor libertad de expresión y puede reflejar sus argumentos como considere.

Finalmente, si hemos localizado siete obras inglesas publicadas desde 1945 hasta la actualidad, la cifra para un periodo similar en España (hasta 2010) es de 64³⁴ (Fernández Ferreiro 2016, 223). Sin embargo, el dato tampoco es de extrañar y se explica fácilmente porque el origen del mito quijotesco y, por ende, su mayor repercusión, está en España. Aunque la cantidad de adaptaciones no tenga comparación con la recepción española, en este trabajo se ha comprobado la continuidad de la recepción quijotesca en el teatro inglés contemporáneo³⁵. Asimismo, las obras comentadas permiten observar ciertas tendencias en la interpretación del *Quijote* (una voluntad de dar a conocer la obra –sus personajes y los episodios de la novela–, el entretenimiento como objetivo y una plasmación benévola del hidalgo), pero también encontramos en ellas interpretaciones únicas (la más notable, la obra de Tariq) que nos hablan de la libertad creativa de los adaptadores y del papel que puede tener la pareja cervantina como personajes reconocibles y funcionales más allá de su contexto originario.

FUENTES

[Beaumont, Francis]. 1613. *The Knight of the Burning Pestle*. Londres: Walter Burre.
Beaumont, Francis. 2022. *The Knight of the Burning Pestle*, edición de Todd Pettigrew.
Peterborough, Ontario: Broadview Press.

34. En el mismo periodo, por añadir otro país a la comparación, en Italia se publicaron en libro 11 recreaciones quijotescas (Di Carlo, Stefania, *Il cavaliere ideale: riscritture teatrali del don Chisciotte in tre dittature del Novecento*, tesis inédita presentada en la Università degli Studi di Torino en febrero de 2022), un número similar al que contemplamos aquí. Si hablamos de representaciones, no obstante, las cifras aumentan; Marigno (2012) recoge 59 recreaciones teatrales quijotescas en Francia entre 2000 y 2011, y Di Carlo (en la tesis mencionada), 78 en Italia entre 1916 y 2016. Por su parte, en España, se pusieron en escena al menos 130 adaptaciones o recreaciones de la novela cervantina solo entre 2000 y 2010 (Fernández Ferreiro 2016). No conozco datos sobre representaciones en suelo inglés.

35. Señala Pardo García –quien califica la obra de James Saunders como una «reescritura de textos canónicos desde otros puntos de vista» (el de Sancho Panza en este caso) (2020, 10959) y también menciona en su adenda de 2016 al texto original de su entrada en la *Gran Enciclopedia Cervantina* las adaptaciones de Teevan-Ley, Fenton, Dewhurst y Sperinck– que parece haber una «costumbre de producir una adaptación teatral del *Quijote* al menos una vez por década» desde los años ochenta (2020, 10960). Podemos confirmar no solo esta tendencia, sino afirmar que la década de 2010 fue especialmente fructífera.

- Cervantes, Miguel de. 1998. *Don Quijote de la Mancha*, dirección de Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes - Crítica. Centro Virtual Cervantes. Accesible en: <<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>>.
- Dewhurst, Keith. 1982. *Don Quixote*. Ambergate (Derbyshire): Amber Lane Press.
- Fenton, James. 2016. *Don Quixote. A play with song adapted from the novel by Miguel de Cervantes*. Londres: Faber & Faber.
- Kahn, Aaron M. 2019. *Wandering through La Mancha: a Quixotic Tale*. En *Quijotes en escena. Reescrituras teatrales de la novela cervantina*, editado por Guillermo Carrascón, María Fernández Ferreiro, Emilio Martínez Mata e Iole Scamuzzi, 197-239. Florencia: Società Editrice Fiorentina.
- Saunders, James. 1970. *The travails of Sancho Panza. A play for the young*. Londres: Heinemann Educational Books Ltd.
- Sperinck, Jim. 1991. *Don Quixote. A Fantastic Tale In Two Acts. Adapted by Jim Sperinck from the book by Cervantes*. Herts: Jasper Publishing.
- Tariq, Ali. 2014. *The New Adventures of Don Quixote*. Calcuta (India): Seagull Books.
- Teevan, Colin y Pablo Ley. 2007. *Don Quixote*. Londres: Oberon Books.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Algaba Granero, Aroa. 2019. «*Don Quixote*, de la Royal Shakespeare Company: aproximación a tres personajes entre dos culturas». *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 20: 251-273.
- Álvarez Calleja, María Antonia. 2007. «La serie de traducciones de *El Quijote* y su influencia en el desarrollo de la literatura inglesa». En *La huella de Cervantes y del 'Quijote' en la cultura anglosajona*, editado por José Manuel Barrio Marco y María José Crespo Allué, 499-504. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- Álvarez Faedo, María José. 2019. «Reinventando a Cardenio en la escena inglesa: de William Shakespeare a Gregory Doran». En *Recreaciones teatrales del 'Quijote'. Perspectivas teóricas, lingüísticas y culturales*, editado por Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro y Emmanuel Marigno, 135-150. Madrid: Visor Libros.
- Ardila, J. A. G. 2005. «Sancho Panza en Inglaterra: *Sancho at Court* de James Ayres y *Barataria* de Frederick Pilon». *Bulletin of Hispanic Studies* 82: 551-569.
- Ardila, J. A. G. 2009. *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Londres: Modern Humanities Research Association - Maney Publishing.
- Barrio Marco, José Manuel. 2007. «La proyección artística y literaria de Cervantes y *Don Quijote* en la Inglaterra del siglo XVII: los cauces de recepción en el contexto político y cultural de la época». En *La huella de Cervantes y del 'Quijote' en la cultura anglosajona*, editado por José Manuel Barrio Marco y María José Crespo Allué, 19-72. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- Beaumont, Francis y John Fletcher. 2023. *El necio (The Coxcomb)*, editado por Francisco J. Borge. Oviedo: Luna de Abajo.
- Bliss, Lee. 1987. «*Don Quixote* in England: The Case for *The Knight of the Burning Pestle*». *Viator: Medieval and Renaissance Studies* 18: 361-380.
- Borge, Francisco J. 2011. «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*, editado por Christoph Strosetzki, 181-190. Alcalá de Henares: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos.

- Boys, Cecily. [2007]. «*Don Quixote*». *British Theatre Guide* [portal de internet]. Accesible en: <<https://www.britishtheatreguide.info/reviews/WYPdonquixote-rev>>. Fecha de acceso: 14 de febrero de 2023.
- Cunchillos Jaime, Carmelo. 1983. «La primera traducción inglesa del *Quijote* de Thomas Shelton (1612-1620)». *Cuadernos de investigación filológica* 9: 63-89.
- D'Urfey, Thomas. 2019. *The Comical History of Don Quixote. Part I*, edición de Luca Baratta. Florencia: Società Editrice Fiorentina.
- Díaz Sande, José Ramón. 2007. «*Don Quixote*. Dos en la carretera». *Madrid Teatro* [portal de internet]. Accesible en: <<http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/2007/entrevista259.htm>>. Fecha de acceso: 14 de febrero de 2023.
- Fernández, Esther. 2012. «De Sierra Morena a Stratford: la trayectoria de Cardenio hacia los escenarios de la Royal Shakespeare Company». *Bulletin of the Comediantes* 64(1): 161-165.
- Fernández Ferreiro, María. 2013. «La recreación del *Quijote* en la obra de Antonio Álamo y otros antecedentes shakesperianos». En '*Festina lente*'. *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, editado por Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacuz, 177-191. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra - Publicaciones Digitales del GRISO. Accesible en: <<https://hdl.handle.net/10171/29465>>. Fecha de acceso: 5 de octubre de 2023.
- Fernández Ferreiro, María. 2016. *La influencia del 'Quijote' en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones - Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes.
- Fernández Ferreiro, María. 2019. «*Don Quijote* en el teatro español: el personaje del autor-narrador en las adaptaciones contemporáneas». *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America* 39(2): 139-155.
- Figuroa Dorrego, Jorge. 2018. «Genre Shifting in Restoration Adaptations of Cervantes's *El curioso impertinente*». *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies* 40, I: 59-75.
- Fitzmaurice-Kelly, James. [1905]. *Cervantes in England*. Londres: British Academy, by Henry Frowde - Oxford University Press Warehouse.
- Forbes Gerhard, Sandra. 1982. '*Don Quixote*' and the Shelton Translation. *A stylistic Analysis*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- García Garzón, Juan Ignacio. 2019. «Un *Quijote* de tiempos de Shakespeare». *Revista de Occidente* 457: 140-144.
- Hammond, Brean. 2010. «Introduction». En *Double Falsehood or The Distressed Lovers*, William Shakespeare y John Fletcher, adaptación de Lewis Theobald; edición de Brean Hammond, 1-160. Londres: Arden Shakespeare.
- Hattaway, Michael. 1969. «Introduction». En *The Knight of the Burning Pestle*, Francis Beaumont, edición de Michael Hattaway, ix-xix. Londres: Ernest Benn Limited.
- Lancashire, Anne, ed. 1978. *The Second Maiden's Tragedy*. Manchester: Manchester University Press - The Johns Hopkins University Press.
- Langbaine, Gerard. 1973. *Momus triumphans or, the Plagiaries of the English stage and The lives and Characters of the English Dramatick Poets*. Nueva York - Londres: Garland Publishing. Facsímil de las ediciones de 1688 y 1712.
- Lo Ré, Anthony. 1990. «Las primeras ediciones inglesas de *Don Quijote*, 1612-1620». En *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 541-551. Barcelona: Anthropos.
- Luis-Martínez, Zenón. 2021. «Windmills of Reality, Giants of the Imagination: Cervantes in British Literature». En *The Oxford Handbook of Cervantes*, editado por Aaron M. Kahn, 546-571. Oxford: Oxford University Press.

- Marigno, Emmanuel. 2012. «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* 44: 97-120. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2012.005>
- Martínez Mata, Emilio. 2021. «Las recreaciones teatrales en el examen de la recepción del *Quijote*». En *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, editado por Adrián J. Sáez, 59-78. Venecia: Edizioni Ca' Foscari.
- Nagy, Peter, Philippe Rouyer y Don Rubin. 2001. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Europe*. Londres: Routledge.
- Pardo García, Pedro Javier. 1999. «Parody, Satire and Quixotism in Beaumont's *The Knight of the Burning Pestle*». *Sederi: journal of the Spanish Society for English Renaissance Studies* X: 141-152.
- Pardo García, Pedro Javier. 2007. «El Siglo de Oro del *Quijote* en la literatura inglesa, 1740-1840». En *La huella de Cervantes y del 'Quijote' en la cultura anglosajona*, editado por José Manuel Barrio Marco y María José Crespo Allué, 133-158. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- Pardo García, Pedro Javier. 2020. «Reino Unido. *Don Quijote*». En *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. XI, dirección de Carlos Alvar, 10917-10962. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá - Instituto Universitario de Investigación «Miguel de Cervantes».
- Portillo García, Rafael. 2007. «El *Quijote* en el teatro de la Restauración inglesa (1660-1714): el caso de Thomas D'Urfey». En *La huella de Cervantes y del 'Quijote' en la cultura anglosajona*, editado por José Manuel Barrio Marco y María José Crespo Allué, 93-101. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- Randall, Dale B. J. y Jackson C. Boswell. 2009. *Cervantes in Seventeenth-century England. The Tapestry Turned*. Nueva York: Oxford University Press.
- Rutherford, John. 2007. «Brevisima historia de las traducciones inglesas de *Don Quijote*». En *La huella de Cervantes y del 'Quijote' en la cultura anglosajona*, editado por José Manuel Barrio Marco y María José Crespo Allué, 481-498. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- Sánchez Imizcoz, Ruth. 1995. «La influencia de *Don Quijote* en *El caballero del pistadero ardiente*». *Cervantes* 15(2): 75-82. <https://doi.org/10.3138/cervantes.15.2.075>
- Serrano González, Raquel. 2019-2020. «*The Curious Impertinent* and *The Second Maiden's Tragedy*: (self)subversive discourses on gender and power». *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 45(2): 117-135.
- Thacker, Jonathan. 2015. «*Don Quixote* in English Translation». En *Approaches to Teaching Cervantes's Don Quixote*, 2.^a ed., editado por James A. Parr y Lisa Vollendorf, 32-47. Nueva York: Modern Language Association of America.
- Thacker, Jonathan. 2016. «The First English Versions of Cervantes's *Don Quijote*». In *Other Words. The Journal for Literary Translators* 47: 115-120.
- Thomas, Alex. 2020. «The English *Quixote*: Cervantes and *The Knight of the Burning Pestle*». *Studies in Philology* 117(4): 826-845.
- William Ward, Adolphus. 1875. *A history of English dramatic literature to the death of Queen Anne*. Londres: MacMillan and Co, 2 vols.
- Wolf Rosenbach, Abraham S. 1902. «*The Curious-Impertinent* in English Dramatic Literature before Shelton's Translation of *Don Quixote*». *Modern Language Notes* 17(6): 179-184.

Recibido: 1 de septiembre de 2022

Aceptado: 23 de enero de 2023

