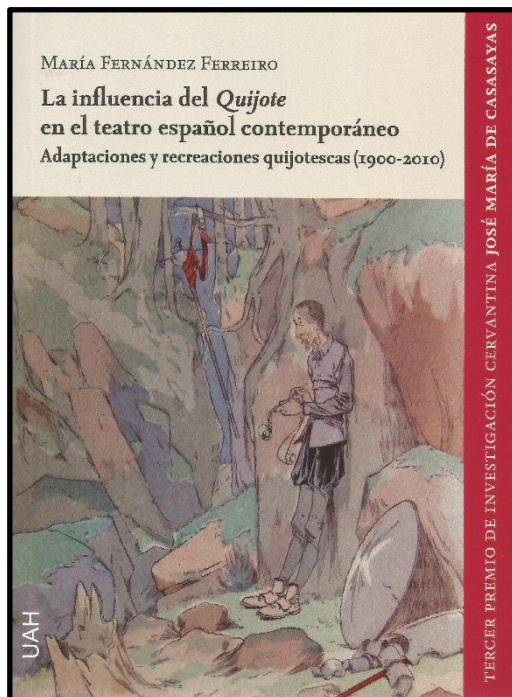


**FERNÁNDEZ FERREIRO, María, *La influencia del «Quijote» en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)***

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer  
Universidad de Valladolid  
[guillermo.gomez.sanchez-ferrer@uva.es](mailto:guillermo.gomez.sanchez-ferrer@uva.es)



FERNÁNDEZ FERREIRO, María, *La influencia del «Quijote» en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá (Biblioteca Premio Casasayas), 2016, 479 pp.

Siguiendo la estela de otros trabajos publicados recientemente a propósito de la fortuna escénica contemporánea de la literatura y el teatro del Siglo de Oro, ve ahora la luz un necesario volumen dedicado a la fortuna del *Quijote* en el teatro del siglo XX. Se suma así el nombre de María Fernández Ferreiro, doctora por la Universidad de Oviedo, al de otros investigadores que han dado relieve en los últimos años con sus publicaciones a la puesta en escena de los textos áureos como línea de investigación. Su monografía cuenta, además, con el aliciente de haberse atrevido a entrar de lleno en el

corpus teatral generado en España en torno al caballero cervantino, que suma –según sus cálculos– hasta 320 montajes entre 1900 y 2010. A pesar de que en la nómina de representaciones recogidas existen algunas de muy discutible raigambre quijotesca –en particular, el *Daaalí* de Els Joglars, incluido porque «la última frase del texto es el epitafio de la novela» (16)–, la selección es necesaria y oportuna para evitar enfrentarse a un objeto de estudio de dimensiones ingobernables.

El libro, galardonado con el tercer premio de investigación José María de Casasayas, es resultado de una tesis doctoral dirigida por el cervantista Emilio Martínez Mata en la que cobran gran importancia también los estudios sobre la recepción de la novela cervantina llevados a cabo particularmente por Close, Canavaggio, Montero Reguera, Jurado o Cuevas. En esa línea, el libro atiende a los montajes inspirados en el *Quijote* para responder a las siguientes preguntas: «qué es lo que motiva a los dramaturgos contemporáneos a revisar, por enésima vez, la novela cervantina en el escenario teatral» y «por qué el *Quijote* sigue estimulando la creación de nuevos acercamientos teatrales a la novela y cómo se realizan estos» (13).

Para llevar a cabo tan compleja labor, Fernández Ferreiro se apoya en un bagaje teórico construido sobre los cimientos de la Semiótica y la Estética de la Recepción, tal y como se pueden encontrar en los estudios de Kristeva, Kowzan, Genette, Warning, Acosta Gómez, Bobes Naves, Morales Ladrón... a los que acaso convendría haber añadido los trabajos más actuales de Erika Fischer-Lichte, Keir Elam, Marco de Marinis u Óscar Cornago. Con tales urdimbres se adentra la autora en los aspectos teatrales del *Quijote*, construyendo su trabajo en torno a los conceptos de influencia –al que subsume los de adaptación, recreación, imitación, derivación, reescritura...–, intertextualidad, transtextualidad, recepción, transcodificación y crítica recepcional empírica. A precisar los pormenores de cada uno de esos conceptos se dedica la primera parte de la monografía (19-32).

Por su parte, en la «Metodología» deja claros los límites del estudio (32-42), insistiendo en que «nuestro análisis no es cuantitativo sino



cualitativo, [...] la intención es ir más allá y analizar las interpretaciones, los cambios de sentido... de manera global en el texto *versionado*» (31). Se plantea, pues, la necesidad de estudiar el *Quijote*, a partir de la bibliografía existente sobre el tema y de manera unitaria, en su adaptación a los diferentes géneros teatrales, dentro de España y durante los siglos XX y XXI.

Los criterios que rigen el trabajo de Fernández Ferreiro, con todo, son quizá demasiado restrictivos. Su estudio se basa exclusivamente en los textos teatrales derivados de la novela cervantina. A pesar de la riqueza de las puestas en escena –incluso para estudios de carácter estrictamente textual–, dice Fernández Ferreiro que «consideramos necesario prescindir del análisis de los códigos y signos específicos del teatro para centrarnos en el texto, aunque sin olvidar que una obra teatral siempre está escrita para su representación» (41). Asimismo, es necesario tener en cuenta que su análisis –y, por tanto, también las conclusiones que alcanza– atiende solamente a «un número determinado de obras publicadas, de más fácil acceso –teniendo en cuenta, además, la usual correspondencia entre obras de mayor categoría literaria y la publicación de las mismas–» (42).

Con todo, la autora ofrece unas herramientas hermenéuticas eficaces para el estudio que se plantea llevar a cabo y una clara clasificación del teatro de temática quijotesca que, aunque en su estudio se aplica únicamente a la obra dramática de los siglos XX y XXI, podría servir igualmente para las recreaciones previas. En el capítulo cuarto plantea Fernández Ferreiro una «Categorización de las adaptaciones dramáticas» (105-114) que, «aunque en apariencia sencilla, resulte práctica y útil en el momento del comentario o estudio de las obras quijotescas» (112). La autora no olvida las otras tentativas que ya existen pero, tras sopesar las virtudes y los peligros de tales clasificaciones, propone diferenciar únicamente entre adaptaciones –parciales o globales–, «cuya principal motivación es el trasvase de la novela al drama» (113), y recreaciones, que «no pretenden llevar el *Quijote* a las tablas sino, más bien, inspirarse en él» (114).



Pertrechada con todos los instrumentos antedichos, Fernández Ferreiro emprende en el tercer capítulo un acercamiento histórico al tema dando cuenta de la relación de Cervantes (y del *Quijote*) con el teatro (43-64). Así, presenta el interés manifiesto del ingenio alcalaíno por el arte dramático (desde una perspectiva tanto teórica como práctica) en relación con la modernidad de la comedia nueva. Lo más interesante del apartado, no obstante, pasa por el estudio de la teatralidad de la prosa cervantina que emana de las técnicas narrativas utilizadas en el *Quijote*: los debates teóricos incluidos en la misma novela, la inclusión de espectáculos o de episodios de inspiración teatral (desde *Las cortes de la muerte* hasta el retablo de Maese Pedro, pasando por la ceremonia de investidura como caballero de don Quijote o las numerosas burlas que los duques preparan en su palacio para el protagonista) y el carácter dramático que le confiere a su novela el diálogo. Termina el capítulo con un interesante acercamiento a «Don Quijote actor» (62-64), en el que se hace eco de las hipótesis de Arboleda a la hora de entender la figura de Alonso Quijano «como un personaje plenamente consciente de sus actos que al llevar a cabo sus aventuras está realizando una representación» (62).

El resto del volumen se centra en el que se había marcado al comienzo como su principal objetivo: estudiar las adaptaciones teatrales del *Quijote*, comenzando por las anteriores al siglo XX. La autora divide el material recogido en esta sección según criterios geográficos y cronológicos. Da cuenta de «las adaptaciones del *Quijote* en el teatro extranjero» (68-93), sobre todo las versiones inglesas de los siglos XVII-XVIII, las piezas operísticas italianas y alemanas del XVIII-XX y los vodeviles franceses del XIX-XX. Este «breve recorrido por las adaptaciones quijotescas en el viejo continente» (93) abre las puertas a otro panorama similar de las adaptaciones del *Quijote* en España anteriores a 1900. Aunque no ofrece datos de representaciones que no se conocieran ya, este apartado presenta bien la transmigración del *Quijote* hacia los espectáculos teatrales, desde las fiestas y máscaras populares del primer cuarto del siglo XVII hasta los libretos para zarzuela de dramaturgos



como Ventura de la Vega, pasando por las recreaciones de Guillén de Castro, Ramón de la Cruz o Meléndez Valdés.

Finalmente, en el capítulo quinto –el más extenso del volumen– el trabajo entra de lleno en el estudio de «El *Quijote* en el teatro español de los siglos XX-XXI» (115-429). Se ofrece, en primer lugar, un breve panorama en el que se pondera la importancia que alcanzó la obra en la centuria pasada, tanto en espectáculos dramáticos como musicales. Destaca Fernández Ferreiro al respecto que, «en el siglo XX, los acercamientos a la obra de Cervantes se realizan de manera más imaginativa y distanciada que en épocas anteriores, tomando no solo elementos de la novela cervantina sino reflejando textos de otros autores que hacen referencia al *Quijote*» (121). Tales ideas se encuentran concretadas en el extenso catálogo de obras que se encuentra a continuación. El núcleo del capítulo lo componen precisamente las tablas con el «Corpus de obras quijotescas en el teatro española de los siglos XX-XXI» (129-221). En ellas se reseña muy brevemente cada pieza consignando la información básica: fecha, título, autor, género, clasificación (en función de su fidelidad al texto cervantino), argumento y notas (bibliográficas, sobre todo). Aunque las páginas centrales del libro, dedicadas a rendir cuentas de cada una de las obras estudiadas, aportan una herramienta de utilidad innegable para los investigadores, más interesante es el «Análisis y comentario del corpus» (222-416) que se encuentra a continuación, basado en 98 de los 320 textos incluidos en la nómina anterior.

En ese largo capítulo Fernández Ferreiro atiende a «las características más destacables de las obras teatrales quijotescas seleccionadas para su estudio» (222). Nos permitimos destacar a continuación algunas de las ideas más sugerentes de ese apartado sin que sigan necesariamente el mismo orden que en el libro.

Desde un punto de vista sociohistórico, merece la pena constatar con Fernández Ferreiro la importancia de las efemérides (224-226) como disparadero para las adaptaciones quijotescas. En torno a ellas surgieron obras que, en su mayoría, «son autoría de dramaturgos aficionados o, al menos, no



reconocidos en la industria teatral» (226), como parece lógico teniendo en cuenta la importancia que alcanzan en ese contexto las representaciones infantiles o escolares (227-229). Contrasta, sin embargo, ese dato con el hecho de que «la mayor parte de las adaptaciones quijotescas ha sido llevada a cabo por compañías teatrales profesionales» (226).

En este sentido, además, llama la atención lo equilibrada que se encuentra la balanza entre las adaptaciones del texto, hasta 159 de las obras estudiadas, y las recreaciones, otras 142 (231-244). De igual manera, señala Fernández Ferreiro que, entre los principales géneros (líricos y dramáticos) en los que se han revivido las andanzas del caballero cervantino, existe una abundancia de zarzuelas y comedias musicales, por un lado, y de comedias, teatro de objetos, teatro de texto y teatro infantil, por otro (244-247).

Formalmente, destaca también Fernández Ferreiro que, dado el conocimiento general de la novela cervantina, es muy frecuente en las adaptaciones «la explotación de ese conocimiento previo de la obra original [...] con la mención explícita de términos quijotescos en sus títulos» (230). De manera similar se puede hablar también de la reutilización de los personajes (274-336), a los que la autora atiende con mayor detenimiento para estudiar su interfiguralidad (*interfigurality*), llegando a la conclusión de que «la situación más frecuente» es la de «los *revenants* literarios» (275), en terminología de Wolfgang Müller.

De entre todas las particularidades estudiadas sobre los personajes quizá merezca la pena destacar dos. La primera es que, en las adaptaciones, el protagonista «se convierte en un antihéroe idealizado y los rasgos psicológicos que lo definen son ahora la gallardía, la valentía, la humildad, la sabiduría, la bondad, la consideración, el respeto...» (287). Tal es su transformación que llega a identificarse con un nuevo mesías (289-291) o con los ideales españoles, en abstracto, (293-294) en algunas versiones. La segunda, que los demás personajes –entre los que no falta la reiterada presencia de Cervantes (305-314)– pueden servir para dar la réplica al enloquecido caballero o pueden adquirir un relieve que no estaba más que



insinuado en la novela original. Basta con echar un vistazo a piezas como *En aquel lugar de la Mancha* de Jerónimo López Mozo y *Quijote. Femenino. Plural* de Ainhoa Amestoy, por citar apenas dos ejemplos estudiados por Fernández Ferreiro (278-286), para darse cuenta de que hasta los secundarios pueden ser los protagonistas de las nuevas adaptaciones.

Finalmente, desde una perspectiva ideológica, es justo señalar el peso que ha alcanzado el *Quijote* como alegoría moral, sobre todo en las adaptaciones para público infantil o juvenil, ensalzando los valores positivos de los personajes de la novela, convertidos así en modelos de conducta (247-254). Con todo, las «Intenciones de las recreaciones» (254-267) en el resto de casos parecen más fácilmente enmarcables en las categorías propuestas por María Fernanda de Abreu –recogidas oportunamente por Fernández Ferreiro–: crítica social y política, función ideológica o carácter abiertamente cómico y paródico (aunque el objeto parodiado no suele ser la novela cervantina).

En relación con el contenido de las piezas, Fernández Ferreiro cierra su monografía con tres apartados de especial interés: el primero, centrado en la importancia que tiene la «Metaficción y metateatralidad» (339-367) en las adaptaciones contemporáneas del *Quijote* (ámbito en el que tienen especial relevancia, además, las alusiones literarias o a la vida real, los elementos autorreferenciales y la presencia reiterada del autor-narrador); el segundo, dedicado a los «Mecanismos de adaptación del hipotexto» (370-416), ya sea por reducción de la materia general, ya por ampliación de personajes y episodios concretos o ya por un simple proceso de modernización lingüística; en el tercero, en fin, se dan unos «Breves apuntes sobre la puesta en escena» (403-416) y se profundiza en las propuestas escénicas que los propios autores plantean en los «textos adyacentes» (403) a sus obras.

Como se puede comprobar por todo lo dicho hasta aquí, el libro de Fernández Ferreiro aborda un tema de indudable interés, superando los acercamientos parciales, para ofrecer por primera vez un estudio de conjunto a *La influencia del «Quijote» en el teatro español contemporáneo*. Por ello, a pesar de los límites de su trabajo –en los que la autora promete profundizar–,





es de agradecer que exista un acercamiento de conjunto como este. Con esta monografía se da cuenta de un feliz encuentro: el de la novela de Cervantes con el teatro, en donde se conjugan «la relevancia cultural del *Quijote* en España con la facilidad de extraer materia dramática del texto cervantino» (419). María Fernández Ferreiro, en definitiva, ha preparado un trabajo en el que se constata cómo los autores de los siglos XX y XXI «actualizan la novela a través del filtro de la escritura de un dramaturgo contemporáneo, homenajean a la obra literaria española más reconocida y acercan al público, de un modo inmediato y presencial en el que los personajes se encarnan antes los ojos del espectador, al *Quijote*» (436).

