

## Introducción

### Hacia una poética de la teatralidad cervantina

Esther Fernández

(Rice University)

Adrienne L. Martín

(University of California, Davis)

Hacer teatro es un juego, pero un juego serio, tan serio que parece otra realidad.

*Carlos Arturo Arboleda*

La calidad teatral de la literatura cervantina, desde sus comedias y entremeses por supuesto, a sus obras en prosa y hasta poesía, es incuestionable y ha sido reconocida a través de la historia literaria del maestro. El mismo Alonso Fernández de Avellaneda fue sin duda el primero en constatar por escrito la naturaleza teatral de la prosa de Cervantes, y no para alabarla sino para censurarla. Como dice el aun desconocido autor en el prólogo a su segunda parte apócrifa del *Quijote* (1614), “Conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas” (53). Concebido como un insulto más de la novela y de su autor, lo que para Avellaneda es un defecto prosístico que merece reproche, es uno de los principales rasgos identitarios y estimulantes de toda la obra cervantina: su inherente dramatismo. Con criterios flexibles y modernos, un abundante número de críticos literarios ha explorado el significado de esa característica en obras clave: desde las *Novelas ejemplares* a *Persiles y Sigismunda*, y sobre todo en el *Quijote*. Señalan, por ejemplo, entre otros rasgos axiomáticos, su preferencia por el diálogo (Close 1981), mascaradas y disfraz (Olid Guerrero 2016), y role play y la presencia de actores y espectadores (McKendrick 2002), como también la ironía dramática que fundamenta su prosa.

Por otra parte, un gran número de obras cervantinas no teatrales ha sido llevado a las tablas u otros medios con mayor o menor éxito: *El coloquio de los perros*, la primera entre otras novelas ejemplares, multitud de veces en años recientes; *Viaje del Parnaso* (sobre todo el espectacular montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) que abrió el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro de 2005); y por supuesto *Don Quijote*. A partir de las celebraciones en torno del cuarto centenario de esta, hemos presenciado una profusión de escenificaciones internacionales basadas en la novela, como afirma Antonio Tordera en el *Babelia* del 24 de junio de 2005 respecto a la gran oferta quijotesca en el Festival de Almagro de ese año: “Porque ésa es la cuestión medular: que la teatralidad o la dramaticidad que constituye la esencia del arte escénico está en Cervantes en el conjunto de su escritura, en toda su obra” (citado en Urzáiz, 470).

Por contraste, la recepción de la producción dramática de Cervantes ha tenido menor fortuna, a pesar de la conocida insistencia del autor en el Prólogo a sus *Ochos comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* sobre las (supuestas) veinte o treinta comedias de su primera época, que se estrenaron, sostiene, “sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas” (Cervantes 1987, 10). Dejando aparte la ironía de este aserto, empecemos con el estudio fundacional y vigente de Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturgue. Un théâtre à naitre* (1977), que establece los parámetros de un teatro coherente y experimental que no se conforma a modelos rígidos, creando así un

punto y aparte en la crítica teatral cervantina. Consecuentemente, en el nuevo milenio un creciente número de cervantistas ha publicado ediciones críticas modernas, como las de Alfredo Baras Escolá de los *Entremeses* (2012) y de Luis Gómez Canseco de las *Comedias y tragedias* (2015), que facilitan la actualización de la investigación. También abundan estudios monográficos e individuales, además de colecciones que renuevan el conocimiento de la dramaturgia cervantina. Para mencionar solo algunos de los más recientes, y sin ninguna intención de exhaustividad, vale señalar los estudios y compilaciones de Héctor Brioso Santos (2007), Ignacio García Aguilar, Luis Gómez Canseco y Adrián Sáez (2016), y Jesús González Maestro (2017).

Por la visión somera anterior, es más que evidente que hay un prolongado interés a través de Europa y América no solo en el teatro cervantino, sino en la representación escénica en general y también en la esencia dramática que caracteriza su quehacer. Por otra parte, no es raro encontrarse hoy en día con profesionales de la escena que opinan que la palabra “teatralidad” es uno de esos vocablos excesivamente abusados, tanto por la academia como por los propios profesionales del teatro. Y la cuestión es que la teatralidad puede ser todo y nada a la vez. Esta tesitura es lo que motiva este número monográfico de *eHumanista/Cervantes* dedicado a la teatralidad y cómo se manifiesta en una variedad de obras y géneros cervantinos, desde las “oficiales” teatrales a las que no se dirigen, por lo menos originalmente, a las tablas.

Además, en vez de concebir esa falta de especificidad hermenéutica inicial como contrariedad, creemos más productivo verla como riqueza, amplitud de miras y posibilidades exegéticas, que como críticos de Cervantes nos puede llevar por nuevos y reveladores senderos. Por esto desde un principio no impusimos limitación alguna a nuestros autores sobre cómo debían concebir la teatralidad en la obra de Cervantes y les dejamos plena libertad para encajar el término, interpretarlo y moldearlo a su manera y en los géneros artísticos – en sentido amplio – que más les interesaban. Es grata la sorpresa de ver cómo se han ido formando unidades temáticas que han dado lugar a lo que podríamos llamar una poética de la teatralidad cervantina. Tanto la obra de Cervantes en general, sus entes de ficción, como la propia imagen del escritor – como se ha podido constatar en los actos de vandalismo de su estatua ocurridos en junio de 2020 en un parque californiano – tienen un potencial fundamentalmente histriónico y eso es, en parte, lo que las mantiene vivas y vigentes.

## **Parte I: Potenciar la teatralidad: historia, elementos, tópicos y lecturas**

La primera parte del volumen se dedica a la naturaleza del teatro cervantino, su lugar en la historia de la farándula en España, sus intérpretes y los elementos que lo distinguen. Aquí los ocho autores se centran mayormente en una “teatralidad textual,” o sea, un dramatismo que se consigue a través de la palabra escrita y no tanto de la acción. Jean Canavaggio abre la colección con una exploración de la incompreensión o indiferencia que ha sufrido el teatro cervantino desde sus inicios. Se centra en los comentarios de Prosper Mérimée, precursor del hispanismo francés, cuyas observaciones reflejan la recepción poco entusiasta que recibió el teatro cervantino en la Francia del siglo XIX. Mérimée enjuicia las tramas de sus comedias como mal concebidas y faltas de invención, sus versos desiguales y sus entremeses vulgares, reflexiones que sorprenden en un lector entusiasta del *Quijote* y las *Novelas ejemplares*. Luis Gómez Canseco, por su parte, sostiene que la religión está en el origen mismo del conflicto que da ocasión al drama en una serie de comedias de cautivos. Las preguntas que formula son, ¿cuáles son las razones de los

cautivos por renegar, vivir su fe en secreto o ejercerlo, y qué parte juega la responsabilidad individual en el ejercicio del libre albedrío en circunstancias hostiles?

El siguiente grupo de estudios examina el otro sector, quizás más popular, de las obras teatrales de Cervantes: sus entremeses. Vicente Pérez de León reflexiona sobre el significado del término “entremesar” en el Barroco, expresión que se utilizaba para reflejar la práctica de teatralizar una pieza literaria mediante episodios cómico-burlescos breves. Cervantes, experto en la comicidad ejemplar no ofensiva, crea entremeses y literatura “entremesada” que divierten a su público, trascienden los límites de lo que se consideraba un género menor, y perduran. Charles Patterson retoma consideraciones de la postura crítica que mantenía Cervantes ante la comedia nueva, especificando las estrategias que utiliza en sus entremeses para parodiar las convenciones musicales que caracterizaban la industria teatral dominada por Lope de Vega. Alejandra Juno Rodríguez Villar aplica al *Retablo de las maravillas* una perspectiva dramático-cognitiva que entreteje varios mecanismos y teorías del humor para especular sobre las reacciones emocionales que provocaría en los espectadores el no ver el fingido retablo.

Para redondear esta primera parte, se retoma el tema recurrente del dramatismo inherente en *Don Quijote de la Mancha*, que desde su publicación se ha calificado como novela altamente teatral. Y esta teatralidad, como han indicado recientemente Jorge Latorre y Oleksandr Pronkevich, entre muchos otros, “is inseparably linked to issues of power” (147). Y donde la cuestión del poder es más evidente es en los montajes en el palacio de los nobles aragoneses en la segunda parte de la novela, explorados en detalle por J. Ignacio Díez y Fernando Rodríguez Mansilla. Díez saca a relucir el personaje de Altisidora como consumada y desenvuelta artista de la corte que protagoniza un entremés de falsos amores, rebosante de comicidad y burla, ante el amplio público en el palacio de los duques que goza del burlesco espectáculo. Rodríguez Mansilla estudia la participación de los felinos en el episodio del espanto cencerril y gatuno en el palacio ducal. Este momento de teatralidad animal provee una reflexión metateatral sobre los límites de la burla como mecanismo de entretenimiento responsable. Carlos Mata Induráin cierra la primera parte del volumen con un análisis de otros dos momentos de excepcional dramatismo en el *Quijote* de 1615: las Cortes de la Muerte y el retablo de Maese Pedro. Los dos episodios compaginan burla y violencia al resaltar la cuestión fundamental que plantea la novela entre realidad y apariencia.

Entre otras muchas determinaciones, lo que revelan estas lecturas es que dentro de la libertad y riqueza semánticas de “teatralidad,” si hay una connotación de la cual este concepto no puede escapar es al sentido de cambio. Teatralidad implica proceso, fluidez e improvisación en diálogo con la creación del exceso, y del artificio.

## **Parte II. Regenerar la teatralidad: presentismo, experimentación e innovación**

En la segunda parte de este volumen los autores se centran en una “teatralidad visual,” es decir, en cómo la obra de Cervantes adquiere una textura explícitamente teatral, precisamente por su innato poder visual. Se trata, pues, de adentrarnos en el análisis de un proceso artístico e interpretativo sobre el cual, sostenemos, queda aún mucho por examinar desde el campo del cervantismo y del teatro en general.

Los nueve estudios reunidos en esta parte llevan al lector/investigador por senderos inusitados en donde Cervantes y su obra adquieren nuevos significados que sorprenden por su originalidad y, algunos de ellos, por su riesgo artístico. Los dos primeros ensayos a cargo de

Rebeca Rubio y Erin A. Cowling demuestran cómo la teatralidad rebasa los límites del escenario y conecta con asuntos sociales de nuestro presente, pero también con decisiones artísticas experimentales recientes. Rubio argumenta cómo los aspectos teatrales que se destilan de la puesta en escena de la adaptación de *El coloquio de los perros* (2013) dirigido por Alejandro González-Puche y del montaje de *Pedro de Urdemalas* (2016) bajo la dirección de Denis Rafter abren un espacio de reflexión sobre la representación de la negritud en relación con el teatro clásico en Latinoamérica y en España. Cowling explora cómo la compañía mexicana Efe Tres Teatro, con su montaje *El Merolico* (2017) basado en los entremeses de Cervantes, lleva hasta sus últimas consecuencias una innovadora teatralidad que además enlaza con una serie de mensajes que conectan con la realidad social actual de una manera arriesgadamente única.

Los dos artículos que siguen a este primer núcleo temático se centran en la adaptación dramática y fílmica de la *La gitanilla* y de *La española inglesa*, respectivamente. A diferencia de *El coloquio de los perros*, cuya estructura dialogada convierte el relato en una obra innatamente teatral, estas dos novelas ejemplares son mucho más “bizantinas” en su concepción y por lo tanto mucho más difíciles de adaptar a la escena. José Montero Reguera y María Álvarez Villar examinan cómo en la década de 1920, el escritor y periodista Diego de San José consigue trasladar *La gitanilla* al género chico. Fue un *tour de force* artístico debido a la complejidad estructural de la obra y la hondura psicológica del trazado de sus protagonistas. Por su parte Moisés R. Castillo evalúa la película televisiva basada en *La española inglesa* (2015) y dirigida por Marco A. Castillo. El crítico se enfoca en cómo se transfiere a la pequeña pantalla la problemática de la tolerancia que Cervantes presenta, se podría decir que, de manera utópica, en este relato ejemplar.

Los tres artículos que siguen vuelven al *Quijote*, ahora en sus refundiciones dramáticas a lo largo de la historia. Si la teatralidad de *La española inglesa* recaía parcialmente en ese retrato exageradamente benévolo del enemigo, creemos poder afirmar que en el *Quijote* cada capítulo y personaje está empapado de esa esencia dramática de la que hemos venido hablando a lo largo de esta introducción. La propia novela se puede interpretar como una *performance* del acto de crear y de escribir. El artículo de Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro abre esta sección con un panorama general de las adaptaciones europeas teatrales basadas en la obra maestra cervantina, desde el siglo XVII hasta nuestros días. Son también de interés, tal como ambos investigadores mencionan, los proyectos colaborativos iniciados en los últimos años con el objetivo de recuperar las versiones escénicas que, desde la publicación de la novela, no han parado de surgir. Este ininterrumpido afán por llevar el *Quijote* al medio escénico es casi un empeño obsesivo por parte de los creadores de convertir en tridimensional esa humanidad que atraviesa la obra de principio a fin.

A esta exposición panorámica se suman dos estudios prácticos, muy únicos en la manera en que manejan y experimentan con la teatralidad cervantina en dos proyectos que definieron sus respectivas carreras como académicos y profesores de literatura áurea. Jared S. White describe de primera mano su experiencia interpretando al personaje de Hombre/Don Quijote en una puesta en escena basada en el auto sacramental de *Las cortes de la muerte* de Lope de Vega y en *Don Quijote*. Por una parte, White relata en su artículo un proyecto de gran riqueza pedagógica llevado a cabo a lo largo de ocho años (2002-2010) en la Universidad de Brigham Young (Utah) que dio pie a la realización de esta obra. Por otra parte, esta apócrifa asociación de las obras de Lope y Cervantes viene a demostrar, una vez más, cómo la novela cervantina parece estar hecha para moldearse a la escena desde distintas perspectivas, resultando en nuevos productos culturales que no paran de expandir su riqueza original.

El segundo estudio viene de la mano de otro de los ex-participantes de este proyecto que Brigham Young llevó a cabo en relación con el teatro clásico. Jason Yancey, con más de veinte años de experiencia como titiritero y creador de títeres, explica cómo concibió su espectáculo *¡Quijóteres!* La obra es una adaptación de treinta minutos de la novela al teatro de marionetas, capaz de conectar con un público infantil y adulto a la vez. Yancey ejerció en este montaje como adaptador, creador de títeres y director, sumándose a una tradición artística – la adaptación del *Quijote* al lenguaje de los títeres – que desde el siglo XVIII ha tomado arraigo en distintos países. Si la novela de Cervantes ha logrado forjarse su propia trayectoria dentro del mundo de las marionetas es, una vez más, por su inherente teatralidad y por un poder visual que dialoga a la perfección con la artificialidad exagerada que piden los títeres para vivir en escena.

Los dos artículos que cierran este octavo monográfico de *eHumanista/Cervantes* se acoplan a argumentar el poder visual de la novela cervantina que además de haberse adaptado en múltiples ocasiones al medio cinematográfico – y no con mucho éxito – también se ha refundido a la estética de las tiras cómicas y de la animación televisiva. El artículo de Glenda Y. Nieto-Cuebas analiza cómo el artista británico Rob Davis ha adaptado las dos partes del *Quijote* a su novela gráfica, *The Complete Don Quixote* (2013). Nieto-Cuebas se enfoca en estudiar la manera en que Davis traduce a una estética visual e incluso sonora, el entramado de aventuras que ocurren en Sierra Morena. La maestría de esta “traducción artística” reside, como ya hemos mencionado en relación con otros artículos de esta colección, en dar cuerpo a la profundidad humana de los personajes originales que, en el trabajo de Davis, saltan, literalmente, de la página al adquirir voz, movimiento, color y textura propia ante el lector.

Esta estética “animada” del *Quijote* tiene sus orígenes en una serie de ediciones ilustradas de la novela, de comics y de dibujos animados que han dado la vuelta al mundo. Quien creciera en la España de los ochenta, no olvidará la serie retransmitida por Televisión Española de *Don Quijote de la Mancha* (1979) con Fernando Fernán-Gómez y Antonio Ferrandis interpretando las voces de los protagonistas. El artículo de Ted L.L. Bergman sale, sin embargo, de las fronteras españolas para examinar la serie japonesa de dibujos animados, producida en los años ochenta, *Zukkoke Knight: Don De La Mancha*. Bergman interpreta estos dibujos como una “traducción cultural” del icónico personaje. No obstante, y como el crítico argumenta a lo largo de su artículo, esta serie no solo “tradujo” a *Don Quijote* al mundo infantil japonés sino que desde Japón se exportó de vuelta a distintos países hispanos, iniciando así un proceso de negociación cultural que, dada su complejidad, no siempre fue bien entendido.

Con esta gama de escenarios alternativos y de experimentos dramáticos de la novela cerramos esta colección de ensayos que, en su conjunto, esperamos contribuyan a ampliar la definición de teatralidad en la obra de Cervantes, convirtiendo este concepto en un fenómeno literario y artístico de dimensiones históricas y transculturales. Si colaborar en este proyecto nos ha enseñado algo como editoras es que Cervantes no es solo una fuente literaria interminable, sino también un escenario infinito en donde las distintas corrientes culturales y artísticas encuentran un espacio de ensayos para recrearse y seguir manteniendo viva la obra del escritor en un continuo proceso regenerador.

No podemos cerrar esta introducción sin antes agradecer profundamente a nuestros colaboradores, que respondieron con entusiasmo a nuestra invitación al tema propuesto. Hemos vivido, juntos pero separados, un año lleno de desafíos profesionales de todo tipo, desde reclusiones en casa y acceso restringido a bibliotecas y documentación, a clases en línea y aprendizaje de nuevos sistemas de docencia. En el más atroz de los casos hemos sufrido enfermedades o pérdidas personales y familiares a raíz de la pandemia del Coronavirus.

Reconocemos y celebramos a nuestros colegas por su entrega y dedicación a Cervantes a lo largo de 2020, y a Cervantes por este sugestivo y divertido vuelo por su imaginación teatral.

**Obras citadas**

- Arboleda, Carlos Arturo. *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.
- Brioso Santos, Héctor, Coord. *Cervantes y el mundo del teatro*. Kassel: Edition Reichenberger, 2007.
- Canavaggio, Jean. *Cervantès dramaturgue. Un théâtre à naître*. Paris: Presses Universitaires, 1977.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Comedias y tragedias*. Coord. Luis Gómez Canseco. 2 tomos. Madrid, Real Academia Española, 2015.
- . *Entremeses*. Ed. Alfredo Baras Escolá. Madrid: Real Academia Española, 2012.
- . *Teatro completo*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Barcelona: Planeta, 1987.
- Close, Anthony. "Characterization and Dialogue in Cervantes's 'Comedias en Prosa.'" *Modern Language Review* 76.2 (1981): 338-56.
- Fernández de Avellaneda, Alonso. Ed. F. García Salinero. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*. Madrid: Castalia, 1972.
- García Aguilar, Ignacio, Luis Gómez Canseco y Adrián J. Sáez. *El teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid: Visor, 2016.
- González Maestro, Jesús, ed. *Cervantes en escena. Nuevas interpretaciones del teatro cervantino*. Anuario de Estudios Cervantinos 13. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017.
- Latorre, Jorge and Oleksandr Pronkevich. "Don Quixote and the Cold War: Differences and Cultural Bridges." *Cervantes* 38.1 (2018).
- McKendrick, Merveena. "Writings for the Stage." *The Cambridge Companion to Cervantes*. Ed. Anthony J. Cascardi. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 131-59.
- Olid Guerrero, Eduardo. *Del teatro a la novela: El ritual del disfraz en las Novelas ejemplares de Cervantes*. Alcalá de Henares: Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes & Universidad de Alcalá, 2016.