

VNIVERSIDAD DE SALAMANCA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA



VNIVERSIDAD
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



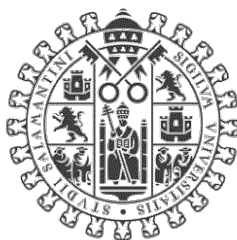
CERVANTES EN LAS TABLAS DEL SIGLO
XXI



AROA ALGABA GRANERO

Tesis doctoral dirigida por
Javier San José Lera

2021



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



CERVANTES EN LAS TABLAS DEL SIGLO XXI



AROA ALGABA GRANERO

Tesis doctoral dirigida por
Javier San José Lera

La autora de la tesis

VºBº El director de tesis

Fdo. Aroa Algaba Granero

Fdo. Javier San José Lera

*A mi madre, por su resistencia cervantina ante cautiverios y otros azotes de la vida.
Y a mi padre, que habría leído con ilusión quijotesca estas páginas. In memoriam.*

Esta tesis ha contado con una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (referencia FPU15/04832) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, actual Ministerio de Universidades, desde octubre de 2016 hasta marzo de 2021, por las prórrogas concedidas por el COVID-19. Agradezco la concesión de este contrato predoctoral, que me ha permitido desarrollar mi labor docente e investigadora durante estos años.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	8
RESUMEN.....	11
ABSTRACT	14
 CAPÍTULO 1. TERMINOLOGÍA Y OTRAS CUESTIONES METODOLÓGICAS PARA EL ESTUDIO DE PUESTAS EN ESCENA CERVANTINAS	 17
1.1.HACIA UNA CLASIFICACIÓN TERMINOLÓGICA DEL CORPUS ESCÉNICO CERVANTINO: PANORAMA TERMINOLÓGICO Y SELECCIÓN DE CATEGORÍAS	 17
1.2.PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO: JUSTIFICACIÓN DE LA TESIS, OBJETIVOS Y FUENTES	 27
1.3.TEXTO DRAMÁTICO Y PUESTA EN ESCENA.....	31
 CAPÍTULO 2. <i>ENTREMESES</i>	 34
2.1.REESCRITURAS Y REINVENCIÓNES DE LOS ENTREMESES CERVANTINOS EN EL SIGLO XXI. PANORAMA GENERAL	 34
2.2.REESCRITURAS	38
2.2.1. RITO POPULAR, SIMBOLOGÍA ESCÉNICA Y FIESTA EN LOS <i>ENTREMESES</i> Y <i>DOS</i> <i>NUEVOS ENTREMESES</i> , « <i>NUNCA REPRESENTADOS</i> »: EL SELLO DE LA ABADÍA	 38
<i>Cuestiones de producción y recepción</i>	38
<i>Entremeses, de José Luis Gómez</i>	39
<i>Dos nuevos entremeses, «nunca representados», de Ernesto Arias</i>	41
<i>Gestualidad del cuerpo poético</i>	41
<i>El contexto ritual: simbolismo del árbol y el pozo</i>	48
<i>Canciones, refranes y otros textos (de origen popular o de Cervantes)</i>	56
<i>Conclusiones</i>	63
2.2.2. CONTINUIDAD DE LA BARRACA Y EL TEATRO DEL PUEBLO EN EL TEATRO UNIVERSITARIO DEL SIGLO XXI: EL CASO DE LOS <i>ENTREMESES</i> DEL AULA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD CARLOS III	 63
<i>Cuestiones de producción y recepción: educación en el teatro y huellas de la Barraca y</i> <i>el Teatro del Pueblo</i>	 63
<i>Intervenciones en el texto e inserción de canciones populares</i>	69
<i>Metateatralidad: una nueva dimensión del recurso cervantino</i>	74
<i>Cuestiones sobre la puesta en escena. Gestualidad y Commedia dell'arte</i>	76
<i>Conclusiones</i>	80
2.3.REINVENCIÓNES	81
2.3.1. <i>EL VIEJO CELOSO A TRAVÉS DE LA MÁSCARA. LA VERSIÓN DE VENEZIAINSCENA</i> <i>EN COPRODUCCIÓN CON REYMALA</i>	 81

<i>Cuestiones de producción y recepción</i>	81
<i>Commedia dell'arte y entremés</i>	81
<i>Algunas consideraciones sobre la estructura</i>	83
<i>Personajes y tipos de la Commedia dell'Arte</i>	84
<i>Frente a la honra, la jocosidad</i>	87
<i>Metateatro</i>	89
<i>Conclusiones</i>	90
2.3.2. EL JUEGO DE LA DEMOCRACIA EN FORMA DE ENTREMÉS CERVANTINO: <i>LAS ALCALDAS</i> , DE TEATRO KUMATO (2016)	91
<i>Cuestiones de producción y actualización</i>	91
<i>Personajes y lenguaje: entre Cervantes y Gómez-Comino</i>	93
<i>Reality game: un concurso de poder</i>	102
<i>Conclusiones</i>	104
2.3.3. EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS CERVANTINAS, UNA PUESTA EN ESCENA DE MORFEO TEATRO (2016)	105
<i>Contexto de producción y recepción: estilo y éxito de Morfeo Teatro</i>	105
<i>Escenografía simbólica: referentes pictóricos en conexión con la obra cervantina</i> ..	107
<i>Cervantes como personaje y el universo de la obra cervantina</i>	115
<i>Conclusiones</i>	122
2.3.4. UN RETABLO DIGITAL DEL SIGLO XXI: <i>WONDERS</i> , DE TEATRO INVERSO	123
<i>Un retablo de formas de hacer teatro: teatro posdramático, performance, teatro ritual, teatro foro</i>	125
<i>Las maravillas cervantinas: selección y actualidad de textos en la versión</i>	132
<i>Conclusiones</i>	138
2.3.5. CONCLUSIONES FINALES	138
 CAPÍTULO 3. <i>COMEDIAS Y TRAGEDIAS</i>	142
3.1. REESCRITURAS	146
3.1.1. <i>PEDRO DE URDEMALAS</i> , DE LA JOVEN COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO (2016): METATEATRALIDAD Y PUESTA EN ESCENA ENTRE DOS ÉPOCAS	146
<i>Cuestiones de producción y recepción</i>	146
<i>Metateatralidad: homenaje a Cervantes, a Shakespeare y al rol del actor</i>	148
<i>Una puesta en escena entre dos épocas</i>	155
<i>Conclusiones</i>	159
3.1.2. <i>LA CONQUISTA DE JERUSALÉN</i> , ATRIBUIDA A MIGUEL DE CERVANTES, EN LAS TABLAS DEL SIGLO XXI: LA VERSIÓN DE ANTIQUA ESCENA	159
<i>Contexto y crítica académica de la comedia atribuida a Cervantes</i>	159
<i>Cuestiones de producción y recepción</i>	160

<i>Entre moros y cristianos: construcción espacial y escenográfica</i>	161
<i>Caracterización simbólica de los personajes</i>	165
<i>Bélico y sagrado: creación de una atmósfera</i>	168
<i>Conclusiones</i>	170
3.2.REINVENCIONES	171
NUMANCIAS DEL SIGLO XXI: SENTIDO IDEOLÓGICO, PERSONAJES Y PUESTA EN ESCENA...	171
3.2.1. PRESENTACIÓN DE LA <i>NUMANCIA</i> DE CERVANTES: LECTURA POLÍTICA EN EL SIGLO DE ORO Y BREVE INTRODUCCIÓN A LAS REINVENCIONES ESCÉNICAS DEL SIGLO XXI	171
3.2.2. CUESTIONES DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE <i>NUMANCIA</i> , DE KULL D'SAC (2005)	172
<i>Numancia, de Kull d'Sac (2005): teatro Nôh y sentido universal de las guerras</i>	173
3.2.3. CUESTIONES DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE <i>NUMANCIA</i> , DE LA JOVEN COMPAÑÍA DE TEATRO DE PARLA (2011)	177
<i>Numancia, de la Joven Compañía de Teatro de Parla (2011): protesta, cuerpo y rock</i>	178
3.2.4. CUESTIONES DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE <i>EL CERCO DE NUMANCIA</i> , DE VERBO PRODUCCIONES (2015).....	181
<i>El cerco de Numancia, de Verbo Producciones (2015): coro grecolatino, mensaje actual y escenografía simbólica</i>	182
3.2.5. CUESTIONES DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE <i>NUMANCIA</i> , DEL TEATRO ESPAÑOL (2016)	185
<i>Numancia, del Teatro Español (2016): emigración, 15M, ritualidad y puesta en escena global</i>	187
3.2.6. CUESTIONES DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE <i>NWMAN CIA</i> , DE ARDIL ESCENA (2016)	190
<i>Nwman Cia, de Ardil Escena: testimonio y memoria histórica del núcleo obrero del 34</i>	191
3.2.7. CUESTIONES DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE <i>INQUILINO (NUMANCIA 9, 2º A)</i> , DE 2019	201
<i>Inquilino (Numancia 9, 2º A): la casa como cerco. Mercado inmobiliario, memoria e indignación en una puesta en escena posdramática</i>	202
3.2.8. CONCLUSIONES DE LAS PUESTAS EN ESCENA DE <i>NUMANCIA</i>	205
3.3.CONCLUSIONES	FINALES
.....	207
CAPÍTULO 4: <i>EL QUIJOTE</i>	210
4.1. REESCRITURAS Y REINVENCIONES DE <i>EL QUIJOTE</i> . PANORAMA GENERAL	210
4.2. REESCRITURAS	217
4.2.1. <i>EL QUIJOTE</i> Y LOS TÍTERES EN <i>AVENTURAS DE DON QUIJOTE</i> , DE CÍA. EL RETABLO (1996/2015).....	217

<i>Cuestiones de producción y recepción</i>	217
<i>Técnicas de títeres y juego de narradores: entre el Siglo de Oro y la innovación escénica</i>	218
<i>Puesta en escena infantil y selección de episodios quijotescos</i>	221
<i>Conclusiones</i>	222
4.2.2. <i>DON QUIXOTE, DE LA ROYAL SHAKESPEARE COMPANY: UNA APROXIMACIÓN A TRES PERSONAJES ENTRE ESPAÑA Y REINO UNIDO</i>	222
<i>Cuestiones de producción y recepción</i>	222
<i>Relevancia de las canciones en la puesta en escena y construcción de los personajes de Don Quijote, Sancho Panza y el Castrador de Puercos</i>	225
<i>Conclusiones</i>	232
4.3. REINVENCIONES	233
4.3.1. <i>DIMENSIÓN CARNAVALESCA, COMPROMETIDA Y CIRCENSE EN ¡QUIJOTE! (1990/2004), DE TEATRO NÚCLEO</i>	233
<i>Cuestiones de producción y recepción</i>	233
<i>Carnaval, circo y mezcla de culturas</i>	235
<i>Conclusiones</i>	239
4.3.2. <i>KIJOTE KATHAKALI: UNA MIRADA A EL QUIJOTE DESDE LA TRADICIÓN INDIA</i> ..	240
<i>Cuestiones de producción y recepción</i>	240
<i>Claves del teatro Kathakali</i>	243
<i>Análisis de escenas en relación con El Quijote</i>	244
1. <i>Salida de don Quijote</i>	244
2. <i>Batalla de los molinos</i>	244
3. <i>Encuentro amoroso-paródico con Dulcinea</i>	246
4. <i>Batalla de los leones</i>	247
<i>Relaciones especulares</i>	247
<i>Muerte ritual</i>	249
<i>Conclusiones</i>	250
4.3.3. <i>NAVEGANDO SIN PAPELES: DON QUIJOTE EN LA PATERA (2016), DE TEATRO CLÁSICO DE SEVILLA</i>	250
<i>Cuestiones de producción y recepción</i>	250
<i>Inmigración, trata y drama de las pateras: la visión del Otro</i>	253
<i>La basura entre las olas: educación en el cuidado del medio ambiente</i>	259
<i>Don Quijote en la patera en diálogo con Cervantes: el Otro y la libertad. Personajes y lenguaje</i>	261
<i>Una escenografía entre dos siglos</i>	266
<i>Conclusiones</i>	268
4.3.4. <i>EL QUIJOTE Y LOS TÍTERES EN LAS VERDADERAS AVENTURAS DE DON QUIJOTE DE LA MANCHA (2017), DE SORTIE DE SECOURS, PUPULUS MORDICUS Y GATARO</i>	268

<i>Cuestiones de producción y recepción</i>	268
<i>Técnicas de títeres y juego de narradores: entre el Siglo de Oro y la innovación escénica</i>	270
<i>Complejidad formal y de contenido y selección de episodios quijotesco</i>	274
<i>Conclusiones</i>	274
4.3.5. ALDONZA REIVINDICA SU PROPIA VOZ: <i>LA NOVIA DE DON QUIJOTE</i> (2017), DE EME2	275
<i>Cuestiones de producción y recepción</i>	275
<i>El personaje de Aldonza-Dulcinea: desde El Quijote hasta La novia de don Quijote</i>	276
<i>El espacio quijotesco de la venta-mesón y el simbolismo de las cargas a la espalda</i>	281
<i>Estrategias y recursos del monólogo dramático y humorístico</i>	283
<i>Conclusiones</i>	287
4.4. CONCLUSIONES FINALES	288
 CAPÍTULO 5. <i>NOVELAS EJEMPLARES</i>	291
5.1. REESCRITURAS Y REINVENCIONES DE LAS <i>NOVELAS EJEMPLARES</i> . PANORAMA GENERAL	291
5.2. REINVENCIONES	297
<i>EL COLOQUIO DE LOS PERROS Y EL CASAMIENTO ENGAÑOSO: MARGINADOS SOCIALES, COMEDIANTES Y APROXIMACIONES DESDE STANISLAVSKI Y LA SÁTIRA</i>	297
5.2.1. INTRODUCCIÓN.....	297
PERROS MARGINADOS SOCIALES	299
5.2.2. CUESTIONES DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE <i>PALABRA DE PERRO</i> (2010), DE POCAPENA PRODUCCIONES Y TEATRO DE CÁMARA CERVANTES	299
<i>El inmigrante como animal en Palabra de perro</i>	301
<i>Conclusiones</i>	303
5.2.3. CUESTIONES DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE <i>EL COLOQUIO DE LOS PERROS</i> (2011), DE MORFEO TEATRO.....	304
<i>Cipión y Berganza de Morfeo Teatro a la luz de la pobreza del Siglo de Oro</i>	304
<i>Conclusiones</i>	306
5.2.4. CUESTIONES DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE <i>PERRA VIDA</i> (2016), DE ÁNGEL VERDE PRODUCCIONES	307
<i>Perra vida: El casamiento engañoso cervantino entre el western y la road movie</i>	308
<i>Marginación y aporofobia en Perra vida</i>	312
<i>Conclusiones</i>	313
PERROS COMEDIANTES	314
5.2.5. CUESTIONES DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE <i>EL COLOQUIO DE LOS PERROS Y EL CASAMIENTO ENGAÑOSO</i> (1999/2004), DE LA SALA ÍTACA Y SOLO Y CÍA.....	314

5.2.6.	CUESTIONES DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE <i>EL COLOQUIO DE LOS PERROS</i> (2012), DE [IN]CONSTANTES TEATRO.....	315
	<i>Composición de las adaptaciones y precariedad en el mundo actoral</i>	315
	<i>Espacio gestual y espacio vacío: clown, Commedia dell'arte, arena y camerino</i>	319
	<i>Conclusiones</i>	320
5.2.7.	<i>EL COLOQUIO DE LOS PERROS</i> DEL LABORATORIO ESCÉNICO UNIVALLE (2013): ENTRE STANISLAVSKI Y LA TANGENCIALIDAD ESTÉTICA.....	321
	<i>Cuestiones de producción y recepción de El coloquio de los perros, de Laboratorio Escénico Univalle</i>	321
	<i>El coloquio de los perros, del Laboratorio Escénico Univalle: Stanislavski y la mirada experimental cervantina</i>	322
	<i>Tangencialidad estética</i>	326
	<i>Conclusiones</i>	327
5.2.8.	<i>EL COLOQUIO DE LOS PERROS</i> , DE ELs JOGLARS Y LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO (2013): UNA PUESTA EN ESCENA SATÍRICA	328
	<i>Cuestiones de producción y recepción de El coloquio de los perros, de Els Joglars y la CNTC</i>	328
	<i>Sátira y deshumanización en El coloquio de los perros de Els Joglars y la CNTC</i>	329
	<i>Conclusiones</i>	335
5.2.9.	CONCLUSIONES DE LAS PUESTAS EN ESCENA DE <i>EL COLOQUIO DE LOS PERROS</i> Y/O <i>EL CASAMIENTO ENGAÑOSO</i>	335
5.2.10.	ENTRE LA PICARESCA CONTEMPORÁNEA Y LA INTERTEXTUALIDAD: <i>RINCONETE Y CORTADILLO</i> , DE PRODUCCIONES SEXPEARE.....	336
	<i>Cuestiones de producción y recepción</i>	336
	<i>¿Picaresca cervantina en el siglo XXI?</i>	337
	<i>Cervantes traspasa siglos: intertextualidades de Rinconete y Cortadillo con Beckett y Sanchis Sinisterra</i>	343
	<i>Conclusiones</i>	346
5.2.11.	<i>CERVANTINA</i> , DE RON LALÁ EN COPRODUCCIÓN CON LA CNTC: FOLÍA DESDE EL HUMOR Y LA MÚSICA	347
	<i>Cuestiones de producción y recepción</i>	347
	<i>El tratamiento del humor</i>	349
	<i>Estructura y funcionalidad de los momentos musicales</i>	353
	<i>Conclusiones</i>	357
5.3.	CONCLUSIONES	FINALES
		358
CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES & CONCLUSIONS.....		361
6.1.	CONCLUSIONES	361
6.2.	CONCLUSIONS	374

APÉNDICES	386
1.FICHAS DE LAS PUESTAS EN ESCENA ANALIZADAS (MATERIALES PARA UNA BASE DE DATOS DE PROPUESTAS ESCÉNICAS CERVANTINAS)	386
1.1. <i>ENTREMESES</i>	386
1.2. <i>COMEDIAS Y TRAGEDIAS</i>	435
1.3. <i>EL QUIJOTE</i>	489
1.4. <i>NOVELAS EJEMPLARES</i>	544
2. ÍNDICE DE ESPECTÁCULOS CITADOS NO VISTOS	621
2.1. <i>ENTREMESES</i>	621
2.2. <i>COMEDIAS Y TRAGEDIAS</i>	621
2.3. <i>EL QUIJOTE</i>	622
2.4. <i>NOVELAS EJEMPLARES</i>	622
3. ENTREVISTAS CON CREADORES TEATRALES	624
3.1. <i>ENTREMESES</i>	624
3.2. <i>COMEDIAS Y TRAGEDIAS</i>	642
3.3. <i>EL QUIJOTE</i>	665
3.4. <i>NOVELAS EJEMPLARES</i>	682
BIBLIOGRAFÍA	700
BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA	700
TEXTOS DE ADAPTACIONES	700
GRABACIONES DE PUESTAS EN ESCENA	701
ENTREVISTAS Y OTRAS FUENTES PRIMARIAS	703
EDICIONES	706
BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA	707
CRÍTICAS TEATRALES	707
OTRAS FUENTES SECUNDARIAS	724

AGRADECIMIENTOS:

Cervantes en las tablas del siglo XXI ha supuesto para mí un proceso de aprendizaje teatral y de vida. En estos cinco años he compartido con Cervantes alegrías y tristezas, he sido espectadora de la legua y he tallado extensas notas al pie (tarareando la canción de *En un lugar del Quijote* dedicada a este recurso académico), entre otras muchas labores y lecciones. Y todo ello ha sido posible gracias a las personas con las que he tenido la fortuna de compartir mi camino.

Gracias infinitas a Javier, por la confianza, la comprensión y la paciencia, especialmente en la etapa final de este trayecto. Gracias por armonizar este retablo llamado «tesis doctoral» y por enseñarme el rigor, mimo y cercanía necesarios para la hermosa tarea de la docencia. También doy las gracias a todo el profesorado del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, por acogerme y apoyarme. Especialmente, a Emilio de Miguel, por sembrar la curiosidad por las carteleras teatrales, por sus apreciados consejos y por inspirar maneras de leer. A Alejandro García-Reidy, por dejarme seguir su senda de manuscritos y, junto a Javier Burguillo, por contar conmigo para lopescos y agradables recitales en Alba de Tormes. A Lina Rodríguez Cacho y a Emilia Velasco por el apoyo en actividades bohemias y teatrales. A Mariángeles Pérez López por la amabilidad y los libros regalados, a María Jesús Framiñán de Miguel y a Manuel Ambrosio Sánchez Sánchez por su ayuda prestada con gestiones del departamento y a Paqui Noguerol por avisarnos de la convocatoria de la FPU y por sus consejos en las sesiones de seguimiento como coordinadora de doctorado.

Igualmente, me gustaría recordar al profesor Jean Canavaggio, catedrático emérito de la Universidad de Paris Ouest Nanterre, de cuya sabiduría cervantina pude disfrutar gracias a un seminario de doctorado impartido en Salamanca en 2016 y con el que pude dialogar de forma enriquecedora en mi estancia Erasmus + en la capital francesa. Y al profesor Germán Vega García-Luengos, de la Universidad de Valladolid, por motivar, con sus Jornadas de Teatro Clásico de Olmedo, mi voluntad de investigar las puestas en escena contemporáneas de Cervantes.

También quería hacer mención a la Defensora del Universitario, Elena Llamas Pombo, por la atención y amabilidad por facilitar los trámites con el vicerrectorado.

Una parte importante de la tesis la he podido desarrollar gracias a dos estancias de investigación financiadas por las ayudas de la FPU destinadas a este fin en la Faculty of Medieval and Modern Languages en Oxford y en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música en Madrid. Agradezco al profesor Jonathan Thacker su amable acogida y su guía para mi investigación ante una taza de té inglés y un hermoso paisaje otoñal de *Colleges* oxfornienses. Y a todos los que me acompañaron en esos meses de aprendizaje de una forma u otra: a Enrique del Rey, Anjana, Marystella, Jorge, Isa, Jacob, la familia de Shreeja, Silvia y a Eva.

En el CDAEM también tuve la suerte de ser recibida como en un cálido patio de butacas, a pesar de que mi labor consistió en estudiar puestas en escena a través de grabaciones. La acogida del director Javier de Dios y el trato humano y siempre diligente de Berta Muñoz, Pedro Ocaña Triguero, María Serrano Rubio y Ana Isabel Villajos Heras convirtió ese rincón del Retiro al que se accede laberínticamente en un ambiente sereno y agradable para investigar.

Un aspecto que he disfrutado especialmente de la tesis ha sido la posibilidad de contactar con creadores teatrales (adaptadores, directores de escena, actores, escenógrafos, diseñadoras de vestuario) y aprender mucho de ellos y su concepción de la obra cervantina. Siguiendo un orden alfabético de apellidos en la cita de los artistas, agradezco, por la cesión de materiales inéditos y/ o por las entrevistas realizadas, a Sergio Adillo, Ainhoa Amestoy, Ernesto Arias, David Boceta, Antonio Campos, Manuel Canseco, Mercedes Castro, Inma Chacón, Alberto Conejero, Noelia Díaz, José Luis Esteban, María Folguera, Mónica de la

Fuente, Raúl Gago, Paco Gámez, Luis Miguel García, María Gómez-Comino, Alejandro González Puche, Angus Jackson, Kathleen Jeffs, Jorge de Juan, Mario Marcol, José Ramón de Moya, Laura Mundo, Víctor Navarro, Francisco Negro, John O'Neill, Asa Palomera, María José Peña, Denis Rafter, Fernando Ramos, Florián Recio, Pierre Robitaille, Paula Rodríguez, Laura Rubio Galletero, Jaime Santos, Philippe Soldevila, Daniel Tapia Alberto, Álvaro Tato, Emilio del Valle, Adela Velasco, Pablo Vergne, Mar Zubieta y Alfonso Zurro.

Quiero reconocer también la ayuda puntual de académicos que han respondido a mis consultas o me han enviado amablemente materiales de sus trabajos enriqueciendo el mío: Fausta Antonucci, María Fernández Ferreiro, Ivana Krpan, Teresa López-Pellisa, César Oliva, José Antonio Pérez Bowie, Pepe Rey y Jared White.

Gracias, igualmente, a los alumnos de 3º de Filología Hispánica de tres promociones, con los que tanto aprendí y con los que tuve la suerte de compartir mucho teatro.

También quiero mostrar mi gratitud a mis compañeros de la Sala de Investigadores Predoctorales, por el apoyo tanto en temas burocráticos —especialmente en este último año tan difícil— como en momentos de encuentro y conversación en Caballerizas antes de la pandemia.

Y tal como Cervantes presenta grandes amistades en su obra, no quiero dejar de nombrar a mis amigos, que me han acompañado en la travesía. A Ele, por su sensatez y cariño de «segunda madre». A Álvaro, por los *gifs* irónicos, los «ladridos» y por recordarme que había vida más allá de la tesis. A Carmen, por escucharme siempre, a pesar de las guardias y las distancias. A Vicen, por transmitirme serenidad y buen humor. A Javi, por la afición compartida por el francés y el ejemplo de tesón. A Fati, por las conversaciones y la entereza. A Carlos, por los reencuentros.

A María, por ser mi pareja de escena hasta en formato virtual, por tender un puente manchego-extremeño-salmantino a la luz de la cultura y los mensajes de ánimo. A Cris, con la que también compartí escenario y acabé trabando amistad, por su nombre de personaje cervantino, su carisma de entremés y su empatía.

A Blanca, por la complicidad, las consultas de traducción y las fotografías de paisajes. A Sara, por el gusto teatral compartido, por su entusiasmo y cariño a pesar de la distancia. A Lucía, por su espíritu divertido y su acento gallego. A Saamy, que me recibió en París con el mismo entusiasmo con el que hizo su Erasmus en Salamanca y me invitó a riquísimos *crêpes*. A Jorge, que se metió a teatrero por casualidad y me enseñó Cáceres con detalle.

A mis queridos alcaravanes, por convertirse en hogar artístico y ancla. Especialmente a Juanjo y a Marta Arias, siempre atentos y cercanos en nuestros «coloquios».

A Clara, por los largos audios en francés de consejos tras su tesis y por su bondad. A Yuka, por resolverme el significado de aquel *kanji* que dibujé en mi estancia del CDAEM y por perdonarme no acudir a su boda en Japón por razones docentes.

A Maribel y Víctor, por su sabiduría filológica, su amabilidad y su paciencia.

A Leopoldo y Antonio, por su diligencia en la resolución de dudas, ya filológicas, en el primer caso, ya burocráticas, en el segundo.

A Cecilia, por las cestas de manjares y la constante atención.

A David González-Iglesias González por revisar con detalle mi traducción al inglés del resumen y conclusiones de esta tesis.

A David, por el helado de pistacho, incluso en era pandémica.

A A&C, por no dejarme perder la ilusión infantil.

A Miguel, que me visitó en mis estancias fuera y me acompañó a algún congreso, que acabó aprendiendo qué eran las didascalias, que está leyendo con gozo *El Quijote*, que versionó canciones de Ron Lalá para combatir mis resoplidos de doctoranda. Gracias por apretar mi mano cuando más lo necesitaba.

A mi padre, entusiasmado eterno del bolígrafo y la libreta, con quien empecé a leer, que se fue en medio de este periplo y a quien le hubiese gustado tanto acompañarme como a mí que lo hiciera. Y, finalmente, todo agradecimiento se muestra pequeño para mi madre, maestra y directora de escena de niños ilusionados por convertirse en Quiterias y Camachos, por ser escudo y presencia constante en este camino, por recorrer teatros a mi lado, por luchar contra gigantes, por dar siempre impulso al cuerpo y a la palabra.

RESUMEN

No le llegó a Cervantes la fama en las tablas de su época, a pesar de su pasión por el teatro. En un acto casi de justicia poética, en el siglo XXI y, en especial, gracias a efemérides como la conmemoración del IV Centenario de su muerte en 2016, año en que se inició esta tesis doctoral, los creadores teatrales de estas dos últimas décadas han tomado los hipotextos cervantinos como punto de partida para indagar en los conflictos sociales, políticos e ideológicos de nuestro tiempo, ligados a corrientes escénicas e innovaciones estéticas.

En esta investigación nos proponemos exponer algunas tendencias de las puestas en escena cervantinas, tanto narrativas como teatrales (*Entremeses, Comedias y Tragedias, El Quijote* y las *Novelas ejemplares*), ofreciendo un panorama global de las líneas temáticas y escénicas que más han interesado a autores de adaptaciones y versiones o directores de escena. Para ello hemos analizado en profundidad treinta y una producciones dramáticas llevadas a las tablas en el siglo XXI, trazando previamente panoramas generales de cada bloque de textos fuente que se basan en el centenar de puestas en escena cervantinas visitadas y estudiadas (en sus textos dramáticos y en sus componentes dramáticos apreciados al pie del escenario o mediante grabaciones).

El estudio de las puestas en escena cervantinas en el siglo XX ya ha sido abordado en distintos trabajos, varios de los cuales se enfocan en núcleos fuertes de interés como los *Entremeses* de la Barraca o del Teatro del Pueblo, en las distintas lecturas ideológicas de las puestas en escena de la *Numancia* o en las propuestas escénicas cervantinas de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Respecto a *El Quijote*, el texto de Cervantes que más se ha llevado a las tablas, existe un catálogo y estudio exhaustivo dedicado a textos dramáticos de los siglos XX y XXI inspirados en la novela (Fernández Ferreiro, 2016a). Además, se han dedicado algunos monográficos de revistas teatrales a la recepción escénica de Cervantes en los siglos XX y XXI y ha aumentado el número de artículos que analizan puestas en escena cervantinas concretas del siglo XXI, lo que demuestra el interés creciente por enfoques escénicos de los clásicos. No obstante, no existía ningún trabajo que se dedicara a estudiar de forma panorámica y, al mismo tiempo, detallada (con análisis en profundidad sobre distintas puestas en escena concretas), la vida escénica de Cervantes en las dos primeras décadas del siglo XXI, un momento histórico de convulsión y cambios políticos, sociales y estéticos.

La tesis se estructura en un capítulo introductorio, cuatro capítulos dedicados a los análisis de puestas en escena cervantinas contemporáneas, unas conclusiones finales y los apéndices de fichas de montajes analizados y entrevistas con creadores teatrales que han llevado las obras cervantinas a escena.

En el «Capítulo 1» se expone la variedad terminológica existente respecto a las «adaptaciones», «versiones», «reescrituras», «reinvenciones», «recreaciones», «versiones libres», etc., basadas en textos clásicos, sobre las cuales no existe consenso denominador. Planteamos diferenciar entre «reescrituras» y «reinvenciones» en el estudio de las puestas en escena, atendiendo a si se producen cambios heterodiegéticos (espacio-temporales, de trama, de personajes) y/u homodiegéticos (de expansión del universo de ficción); paradigma que se aplicará en todos los capítulos, aunque en el de *Novelas ejemplares* solo se estudiarán en profundidad reinvenciones, por el especial interés social y estético de estas.

Asimismo, se indicará la metodología de estudio que tendremos en cuenta en el análisis de espectáculos: la teoría de los vectores, de Pavis, que valora no solo los aspectos semióticos, sino también sociales u antropológicos del teatro. Dependiendo de qué signos teatrales resulten de mayor interés para el comentario de cada puesta en escena, se insistirá más en la kinésica y proxémica de los actores, la escenografía, la música, el vestuario, el maquillaje o la iluminación. También se establecerán comparaciones con tendencias escénicas actuales, problemáticas sociales y políticas o referentes pictóricos o literarios y se estudiarán los

contextos de producción y recepción. Frente a una postura «textocéntrica» o «escenocéntrica», pretendemos conciliar el estudio del texto dramático y la puesta en escena en los análisis, concediendo un valor especial a la representación escénica; por ello no hemos querido analizar ninguna adaptación de la que no hayamos podido visualizar su puesta en escena.

En el «Capítulo 2», centrado en los *Entremeses* cervantinos, se propone un panorama general de estas piezas breves en las tablas del siglo XXI y se estudian en profundidad siete puestas en escena, tres reescrituras (de la Abadía y Centro de Estudios de la Abadía y de la Universidad Carlos III) y cuatro reinvisiones (de Veneziainscena y Reymala, Morfeo Teatro, Teatro Kumato y Teatro Inverso). Destacan especialmente los enfoques de *Commedia dell'arte* y técnicas de bufón, conectadas desde sus orígenes con el entremés, por lo que se estudia con especial detenimiento la gestualidad. Por otro lado, las lecturas críticas respecto a la política y las técnicas escénicas posdramáticas sobresalen en este apartado.

En el «Capítulo 3», dedicado a las *Comedias y Tragedias* de Cervantes, se parte, nuevamente, de una visión general de su vida escénica en el siglo XXI teniendo en cuenta que muchas de las *Comedias* no han suscitado el interés de los creadores teatrales. Debido a la primacía de los montajes de la *Numancia*, sus lecturas ideológicas y su variedad de aproximaciones escénicas, se ha dedicado un bloque a cinco reinvisiones (de las compañías Kull d' Sac, Joven Compañía de Teatro de Parla, Verbo Producciones, Teatro Español y Ardil Escena) y una creación dramatúrgica inspirada en la obra teatral cervantina (producción del Centro Dramático Nacional). La atemporalidad del conflicto bélico y el peso emocional de la tragedia da lugar a que siga vigente el texto dramático cervantino. También se han analizado las reescrituras de *Pedro de Urdemalas*, de la JCNTC y *La conquista de Jerusalén*, atribuida a Cervantes, de Antiqua Escena, por la relevante lectura metateatral de la primera y el interés escenográfico y musical de la segunda, estreno mundial de esta pieza.

El «Capítulo 4» se enfoca en puestas en escena de *El Quijote*, dos reescrituras (de la compañía El Retablo y la Royal Shakespeare Company) y cinco reinvisiones (de Teatro Núcleo, Margi Teatro en coproducción con la Casa de la India, Sortie de Secours, Pupulus Mordicus y Gataro, Teatro Clásico de Sevilla y Eme2 Producciones). Considerando los estudios previos sobre puestas en escena de *El Quijote*, nos inclinamos por propuestas escénicas internacionales, de diferentes continentes, con enfoques multiculturales que reflejan el carácter universal del mito quijotesco y por algunas españolas que presentan perspectivas peculiares (teatro para la infancia, títeres, inmigración, ecología, monólogos cómicos o feminismo).

Finalmente, el último bloque de análisis de espectáculos es el del «Capítulo 5», que se centra en las puestas en escena de las *Novelas ejemplares*. Como ocurría con las *Comedias y Tragedias* y la *Numancia*, en este capítulo *El coloquio de los perros* y/o *El casamiento engañoso* son los hipotextos cervantinos que más han interesado a los creadores del siglo XXI, pues la crítica social y la naturaleza animal de los protagonistas como sustento de la sátira incentivan las relecturas contemporáneas. Siete reinvisiones constituyen el núcleo de estudio: tres en las que los protagonistas son marginados sociales, inmigrantes o personas sin hogar (de las compañías Pocapena Producciones y Teatro de Cámara Cervantes, Morfeo Teatro y Ángel Verde Producciones), dos en las cuales se considera a los actores precarios como símbolo de «vidas perras» (de las compañías de Sala Ítaca e [In]constantes Teatro) y dos con otros enfoques (*El coloquio de los perros*, del Laboratorio Escénico Univalle se enlaza con los principios del director y teórico teatral Stanislavski y el de Els Joglars en coproducción con la CNTC reinventa la sátira clásica criticando las formas de hipocresía social). También se analizan *Rinconete y Cortadillo*, de SeXpeare, por su indagación sobre la picaresca, su denuncia de la corrupción y su manera de vincular a Cervantes con Beckett o Sanchis Sinisterra y *Cervantina*, de Ron Lalá y la CNTC, que enlaza con destreza varios textos de Cervantes, entre ellos cuatro novelas, extrayendo su parte más teatral a través del humor y la música.

A través de las fichas de los apéndices, inspiradas en los modelos de otros estudios previos de puestas en escena de obras clásicas (Mascarell, 2014, Bastianes, 2015, Fernández Ferreiroa, 2016 y Adillo, 2017), deseamos acercar al lector al contexto del montaje y proponer la posible conversión de los materiales en una futura base de datos en otras investigaciones, como ya se ha hecho con *El Quijote* gracias al proyecto *Q Theatre: Theatrical Recreations of Don Quixote in Europe*, dirigido por Emilio Martínez Mata. Por otro lado, las entrevistas con los creadores teatrales (autores de versiones y adaptaciones, directores de escena, actores, escenógrafos, diseñadoras de vestuario) pretenden dar voz a la opinión de los profesionales del teatro y su perspectiva y motivaciones para llevar a escena a Cervantes.

En definitiva, esta tesis doctoral traza un recorrido por las puestas en escena cervantinas del siglo XXI, indagando en la teatralidad del autor alcalaíno y las tendencias teatrales contemporáneas. Cervantes se sube a las tablas como habría deseado en su época y permanece vigente por su reflexión crítica sobre el ser humano, el arte y el mundo que nos rodea.

ABSTRACT

Cervantes did not achieve fame in the stages of his time, despite his passion for theatre. In an act of almost poetic justice, in the 21st century, and particularly thanks to events such as the commemoration of the 400th anniversary of the death of Cervantes in 2016, the year in which this PhD thesis started, theatre creators from the latest decades have taken Cervantine hypotexts as a starting point to enquire about the social, political and ideological conflicts of our time, linked to stage tendencies and aesthetic innovations.

In this research we aim to expose some tendencies in Cervantine stagings, including narrative and theatre texts alike (*Interludes*, *Comedies and Tragedies*, *Don Quixote* and *The Exemplary Novels*), offering a global outlook of the thematic and staging lines that were most appealing to the authors of adaptations and versions or to stage directors. In order to achieve this, we have analysed in depth thirty-one stage productions from the 21st century, by previously tracing a general overview for each block of source texts based on a hundred of Cervantine performances that were visited and studied (considering their dramatic texts and dramaturgical components as seen at the foot of the stage or by means of recordings).

The study of Cervantine stagings in the 20th century has already been addressed in different papers, several of which focus on strong core areas of interest like La Barraca's or Teatro del Pueblo's *Interludes*, on the distinct ideological interpretations of the stagings of *Numancia* or on the stage proposals of Cervantes' plays by the Compañía Nacional de Teatro Clásico. Regarding *Don Quixote*, the text by Cervantes that has been most widely performed on stage, there is an exhaustive catalogue and corpus of research dedicated to 20th and 21st century dramatic texts inspired by the novel (Fernández Ferreiro, 2016a). Moreover, some monographs in theatre journals have been devoted to the theatrical reception of Cervantes in the 20th and 21st centuries, and the number of articles analysing specific Cervantes productions in the 21st century has increased steadily, which proves the growing interest in theatrical approaches to the classics. However, there was no work focused on a comprehensive and, at the same time, detailed study (with in-depth analyses of different specific stagings) of Cervantes' stage life in the first two decades of the 21st century, a historical moment of upheaval and of political, social, and aesthetic changes.

The thesis is structured in an introductory chapter, four chapters dedicated to the analysis of contemporary Cervantes productions, some final conclusions and the appendices of the analysed productions and interviews with theatre creators who have staged Cervantes' works.

«Chapter 1» sets out the terminological variety existing with regard to «adaptations», «versions», «rewritings», «reinventions», «recreations», «free versions», etc., based on classical texts, on which there is no consensus. We propose to differentiate between «rewritings» and «reinventions» in the study of stagings, depending on whether the changes are heterodiegetic (spatial-temporal, plot, character) and/or homodiegetic (expansion of the fictional universe); this paradigm will be applied to all the chapters, although in the chapter on *Exemplary Novels* only reinventions will be studied in depth, due to their special social and aesthetic interest.

We will also indicate the study methodology that we will take into account in the analysis of performances: Pavis' theory of vectors, which values not only the semiotic, but also the social and anthropological aspects of theatre. Depending on which theatrical signs are of greater interest for the commentary of each staging, more emphasis will be placed on the kinesics and proxemics of the actors, the scenography, the music, the costumes, the make-up, or the lighting. Comparisons will also be made with current stage trends, social and political issues or pictorial or literary references, and the contexts of production and reception will be studied. As opposed to a «text-centric» or «stage-centric» stance, we aim to reconcile the study

of the dramatic text and the staging in the analyses, giving special emphasis to the stage performance; for this reason, we have not attempted to analyse any adaptation whose staging we have not been able to visualise.

«Chapter 2», which focuses on Cervantes' *Interludes*, provides an overview of these short plays on the stage in the 21st century and studies in depth seven stagings, three rewritings (by La Abadía, the Centre of Studies of La Abadía, and the University Carlos III) and four reinventions (by Venezianiscena and Reymala, Morfeo Teatro, Teatro Kumato, and Teatro Inverso). Particularly noteworthy are the approaches to *Commedia dell'arte* and buffoon techniques, connected from their origins with the *entremés*, which is why gestuality is studied in particular detail. On the other hand, critical readings of politics and post-dramatic scenic techniques stand out in this section.

In «Chapter 3», dedicated to Cervantes' *Comedies and Tragedies*, the starting point is, once again, an overview of their stage life in the 21st century, bearing in mind that many of the *Comedies* have not aroused the interest of theatre creators. Due to the primacy of the stagings of *Numancia*, their ideological readings and their variety of scenic approaches, a block has been dedicated to five reinventions (by the companies Kull d'Sac, Joven Compañía de Teatro de Parla, Verbo Producciones, Teatro Español and Ardil Escena) and a dramaturgical creation inspired by Cervantes' play (a production of the Centro Dramático Nacional). The timelessness of the war conflict and the emotional weight of the tragedy mean that Cervantes' dramatic text is still relevant. The rewritings of *Pedro de Urdemalas*, by the JCNTC and *La conquista de Jerusalén*, attributed to Cervantes, by Antiqua Escena, have also been analysed, due to the relevant metatheatrical reading of the former and the scenographic and musical interest of the latter, which was the world premiere of this piece.

«Chapter 4» focuses on stagings of *Don Quixote*, two rewritings (by El Retablo and the Royal Shakespeare Company) and five reinventions (by Teatro Núcleo, Margi Teatro in co-production with Casa de la India, Sortie de Secours, Pupulus Mordicus and Gataro, Teatro Clásico de Sevilla and Eme2 Producciones). Considering previous studies on stagings of *Don Quixote*, we are inclined towards international stage proposals, from different continents, with multicultural approaches that reflect the universal character of the Quixote myth, and towards some Spanish ones that present peculiar perspectives (theatre for children, puppetry, immigration, ecology, comic monologues or feminism).

Finally, the last block of analysis of performances is «Chapter 5», which focuses on the staging of the *Exemplary Novels*. As with the *Comedies Tragedies* and *Numancia*, in this chapter *The Dialogue of the Dogs* and/or *The Deceitful Marriage* are the hypotexts by Cervantes that have most interested 21st century creators, as the social criticism and the animalistic nature of the protagonists as the basis of the satire encourage contemporary re-readings. Seven reinventions constitute the core of the study: three in which the protagonists are social outcasts, immigrants or homeless people (by the companies Pocapena Producciones and Teatro de Cámara Cervantes, Morfeo Teatro and Ángel Verde Producciones), two in which precarious actors are considered as symbols of a «dog's life» (by the companies Sala Ítaca and [In]constantes Teatro) and two with other approaches (*El coloquio de los perros*, by Laboratorio Escénico Univalle is linked to the principles of the director and theatrical theorist Stanislavski, and Els Joglars, in co-production with the CNTC, reinvents classical satire by criticising forms of social hypocrisy). *Rinconete y Cortadillo*, by SeXpeare, is also analysed for its enquiry into the picaresque, its denunciation of corruption and its way of linking Cervantes with Beckett or Sanchis Sinisterra; and *Cervantina*, by Ron Lalá and the CNTC, skilfully links several texts by Cervantes, including four novels, extracting his most theatrical side through humour and music.

In the appendix cards, inspired by the models of previous studies of stagings of classical plays (Mascarell, 2014, Bastianes, 2015, Fernández Ferreiro, 2016a and Adillo, 2017), we wish to bring the reader closer to the context of the staging and to suggest a possible transformation

of the materials into a future database for other research, as has already been done with *Don Quixote* thanks to the project *Q Theatre: Theatrical Recreations of Don Quixote in Europe*, directed by Emilio Martínez Mata. On the other hand, the interviews with theatre creators (authors of versions and adaptations, stage directors, actors, set designers, costume designers) aim to give voice to the opinion of theatre professionals and their perspective and motivations for bringing Cervantes to the stage.

In short, this doctoral thesis traces a journey through the staging of Cervantes in the 21st century, researching the theatricality of the author born in Alcalá de Henares and contemporary theatrical trends. Cervantes goes on stage as he would have wished in his time and remains relevant for his critical reflection on human beings, art, and the world around us.