“FESTINA LENTE”.
ACTAS DEL II CONGRESO INTERNACIONAL JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO (JISO 2012)

Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez
y Ana Zúñiga Lacruz (eds.)

BIADIG | BIBLIOTECA ÁUREA DIGITAL DEL **GRISO** | 17

Carlos MATA INDURÁIN
Adrián J. SÁEZ
Ana ZÚÑIGA LACRUZ
(eds.)

«FESTINA LENTE».

ACTAS DEL II CONGRESO INTERNACIONAL JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO (JISO 2012)

JISO 2012

Pamplona,
SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA,
2013

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 17

PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), *«Festina lente». Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 17 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

COPYRIGHT:
© De la edición, Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz.
© De los trabajos, los autores.
© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ISBN: 978-84-8081-385-3.

LA RECREACIÓN DEL *QUIJOTE* EN LA OBRA DE ANTONIO ÁLAMO Y OTROS ANTECEDENTES SHAKESPERIANOS*

María Fernández Ferreiro
Universidad de Oviedo

La relación entre los tres autores

¿Qué es lo que conecta a Cervantes con Shakespeare y con Antonio Álamo? La respuesta es Cardenio. La conocida historia intercalada del *Quijote* fue materia de adaptación para Shakespeare en un texto que redactó en colaboración con Fletcher y que fue representado en la corte inglesa el año de 1613. Exactamente 402 años después, este texto fue la excusa para volver a subir la obra a la escena inglesa, esta vez a cargo de la Royal Shakespeare Company en una versión de Gregory Doran y Antonio Álamo. Pero la historia no es tan sencilla, hagamos un repaso[1].

En resumen, la discusión principal es que se cuestiona si la obra que adaptó Lewis Theobald en el siglo XVIII era el texto perdido de

* Esta contribución forma parte de una investigación subvencionada por el Gobierno del Principado de Asturias dentro del programa «Severo Ochoa» de ayudas predoctorales de la FICYT.

[1] En este repaso seguimos muy de cerca el estudio de Hammond, 2010, que abre la edición de *Double Falsehood*, un análisis completo y muy detallado de toda la polémica historia alrededor del *Cardenio* shakesperiano y la falsificación, o no, de Theobald.

Publicado en: Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), *«Festina lente». Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 177-191. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 17 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-385-3.

Shakespeare y, por tanto, si podemos considerar a esta un vestigio shakesperiano o no. Lewis Theobald, quien en la época se disputaba el título de editor de Shakespeare con Alexander Pope, afirmó haber empleado tres copias manuscritas de la obra de 1613 para realizar una versión de*Cardenio*; sin embargo, no existe otro testimonio de ello y, por supuesto, ninguno se conserva. A favor de Theobald, los testimonios escritos de la obra de *Cardenio* de Shakespeare y Fletcher no fueron descubiertos hasta 1782, 38 años después de su muerte[2]; parece mucha casualidad que el editor hubiera realizado la adaptación de una obra de la que no se tenía constancia en el momento en que él la llevó a escena pero de la que luego se confirmó su existencia si no hubiera tenido ningún documento original relacionado con ella. Por otro lado, en la época de Theobald no se tenía constancia de que Shakespeare escribiera obras en colaboración (en parte, también porque así querían creerlo, ya que reconocer las obras colaborativas podría restar importancia al escritor que se estaba confirmando en ese momento como el corazón de la nación británica), y el adaptador creyó firmemente que la obra era resultado exclusivo de la mano de Shakespeare, aunque pueda mostrar alguna sospecha al respecto en el prefacio a la segunda edición. Esta duda, unida a que Theobald podría haber intuido la mano de otro adaptador posterior a 1613, quizás fue la causa de que no incluyese la obra en su edición de 1733 de Shakespeare, una cuestión que también da pie a reafirmarse en su posición a los partidarios del fraude.

La adaptación de Lewis Theobald, con el título de *Double Falsehood, or The Distressed Lovers,* 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. La obra 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[3], y esta sería

[2] Estos son una nota en las cuentas reales fechada en 1613 registrando el pago al actor John Heminges por una obra titulada *Cardenno* y *Cardenna* que confirma una doble representación en ese año, y una entrada en el registro de 1653 del librero Humphrey Moseley, impresor de obras de la época, mencionando «*The History of Cardenio*. By Mr. Fletcher & Shakespeare».

[3] La traducción de Shelton es, en general, fiel al original, salvando «una serie de modificaciones formales y estilísticas que raramente consiguen distanciar, de modo fundamental, el original castellano de su versión inglesa» (Cunchillos, 1983). Para un

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 posterior[4]. Y luego están las adaptaciones o modificaciones que el propio Theobald consideraría oportunas. En este sentido, una muy evidente es el cambio de nombre de los personajes, que veremos más adelante: «Consideration of the character's names strenghtens 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»[5].

En la actualidad, gran parte de los críticos y estudiosos de Shakespeare reconocen su autoría en la obra, e incluso recientes análisis lingüísticos y estilísticos parecen confirmar la mano, no solo de Shakespeare, sino también de Fletcher, tras el texto. Sin embargo, este mismo argumento les sirve a los opositores a esta teoría para afirmar justo lo contrario: el que se encuentren patrones lingüísticos, e incluso situaciones dramáticas, típicos de Shakespeare puede significar, simplemente, que Theobald copió de otras obras de Shakespeare ciertas estructuras que hicieran sonar su texto verosímil. En conclusión, encontrar un manuscrito de la perdida *Cardenio* sería la única prueba irrefutable en este sentido: «Finding Cardenio has become something of a Holy Grail»[6].

En resumen, el esquema temporal quedaría como sigue:

Primera parte del *Quijote* de Cervantes, 1605

⇩

Traducción del *Quijote* de Thomas Shelton, 1612

⇩

The History of Cardenio, de Shakespeare y Fletcher, representada en 1613

⇩

repaso por la traducción de Shelton, ver por ejemplo este mismo artículo de Cunchillos, 1983.

[4] Sobre esta posible adaptación de finales del XVII, para la que hay varios autores propuestos, ver el ya señalado estudio de Hammond, 2010.

[5] Hammond, 2010, p. 55.

[6] Hammond, 2010, p. 124.

Modificaciones en la Restauración (1660-1688) o posteriores

⇩

Double Falsehood, or The Distressed Lovers, Lewis Theobald, 1728
(representada un año antes)

⇩

Cardenio. Shakespeare's lost play re-imagined, Gregory Doran
y Antonio Álamo, 2011

Por otro lado, en 2005 Antonio Álamo estrenó en Almagro su propia revisión del *Quijote, Don Quijote en la niebla* (publicada con el título de *En un lugar de la niebla*), que salió a la luz el mismo año en que se estrenó *Cardenio. Shakespeare's lost play re-imagined*. Ese es el texto que más nos interesa, pero no podemos dejar de echar un vistazo a la versión de la obra de Shakespeare, que reabrió el Swan Theatre en Stratford-upon-Avon en 2011.

Cardenio, de la Royal Shakespeare Company

Gregory Doran explica en la publicación de la obra los hechos que lo condujeron a reescribir *Cardenio*. En 2003, cuando estaba llevando a escena otra obra de Fletcher, introdujo a un grupo de actores en la lectura de *Double Falsehood* y vio, por primera vez, el potencial del texto, aunque con algunas lagunas que deberían cubrirse con la fuente original: la traducción de Shelton. En 2007, Doran conoce a Antonio Álamo, quien le advierte de las modificaciones que sufrió el texto de Shakespeare en manos de Lewis Theobald. A partir de 2008 ambos comenzaron a trabajar la obra, observando otras versiones de Cardenio del siglo XVII pero regresando siempre a aquellos textos donde John Fletcher había tomado inspiración de Cervantes[7].

[7] *The Coxcomb*, basada en el «Curioso impertinente», escrita en 1609; *The Chances*, basada en la novela ejemplar *La señora Cordelia* y escrita en algún momento entre 1613 y su muerte en 1625; *Love's Pilgrimage* (1615), en colaboración con Beaumont, basada en la novela *Las dos doncellas*; *The Custom of the Country* (1620), en colaboración con Philip Massinger y que toma pasajes de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*; *Rule a Wife and Have a Wife* (1624), adaptación de *El casamiento engañoso*; y su última

La adaptación de la RSC, en general, es realmente semejante a *Double Falsehood,* que a su vez es una bastante fiel adaptación del *Quijote*, aunque con las evidentes diferencias del paso de un género a otro. Probablemente esta transformación de narración a drama justifica la diferencia más destacable: la velocidad de los sucesos en la pieza. Las acciones se suceden muy rápido, muchas veces son referidas con un par de diálogos, y la pieza transcurre, de esta forma, demasiado veloz. No es lo mismo referir un hecho o situación en una narración que mostrarlo en escena.

Por otra parte, la narración es lineal, lo que es comprensible debido, de nuevo, a la puesta en escena; en el *Quijote*, los hechos iniciales se relatan en pasado y la historia comienza al encontrar el hidalgo y su escudero a Cardenio en Sierra Morena. El desenlace sí sigue el orden temporal de la novela.

Para finalizar, veamos una tabla comparativa de personajes protagonistas entre las obras de Cervantes, la traducción de Shelton y las adaptaciones teatrales de Shakespeare / Theobald y Doran / Álamo:

Quijote	*Quixote*	*Double Falsehood*	*Cardenio*
Duque Ricardo	Duke Ricardo	Duke Angelo	Duke Ricardo of Aguilar
—	—	Roderick	Pedro
Don Fernando	Don Fernando	Henriquez	Fernando
—	—	Don Bernard	Don Bernardo
Luscinda	Lucinda	Leonora	Luscinda
—	—	Camillo	Don Camillo
Cardenio	Cardenio	Julio	Cardenio
Dorotea	Dorothea	Violante	Dorotea

En primer lugar, se advierten los cambios de nombre de los protagonistas en la obra del siglo XVIII. En segundo lugar, nótese que el hermano de Fernando y los padres de Cardenio y Luscinda tienen nombre en las adaptaciones teatrales, principalmente porque los personajes siempre requieren una denominación para su identificación en el texto, pero también porque en estas versiones cobran mucha más importancia que en la trama original. Pedro es quien arregla el

obra, *The Fair Maid of the Inn*, con licencia póstuma para la escena en 1626 (Darby, 1997).

desenlace, y don Bernardo y don Camilo tienen también relevancia como personajes secundarios. Además, las adaptaciones teatrales finalizan con el duque prometiendo celebrar ambas bodas en la corte. En la novela cervantina, las parejas protagonistas son los únicos personajes que aparecen «en persona» en la trama y los demás son referidos o mencionados por ellos, sin mayor importancia.

Breve nota sobre Antonio Álamo

Volvamos a Antonio Álamo (Córdoba, 1964). Es autor de más de una veintena de obras teatrales propias, más varias dramaturgias de piezas de otros autores. También ha publicado cuatro novelas y dos libros de relatos, además de un libro de viajes, y tiene varios relatos recogidos en antologías. Entre otros varios, ha ganado el Premio Marqués de Bradomín en 1991 por *La oreja izquierda de Van Gogh,* y el Premio Tirso de Molina en 1993 por *Los Borrachos* (que también fue finalista del Premio Nacional de Literatura). En narrativa, obtuvo el Premio Lengua de Trapo de novela por *Breve historia de la inmortalidad* en 1996. Antonio Álamo fue, además, director del teatro Lope de Vega de Sevilla desde 2004 hasta 2011.

Su obra *Don Quijote en la niebla* fue estrenada el 1 de julio de 2005 en la inauguración del XXVIII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, con dirección de Jesús Cracio. En 2003 Álamo había estrenado *Unamuno en la niebla* en Salamanca, también con dirección de Jesús Cracio. Esta no es una casualidad, ya que el autor reconoce a ambos escritores como grandes influencias en su propia obra, y más adelante veremos esta relación en la recreación quijotesca.

En sus textos teatrales, Álamo suele redactar una nota inicial al texto para mostrar sus intenciones y su idea creativa. Esto sucede también en *En un lugar de la niebla,* donde explica la proposición de Jesús Cracio para realizar una dramaturgia sobre el *Quijote*, y señala las dos pautas que resultaron cruciales para su escritura: «Partamos de donde muere la novela y buceemos en la *Vida de don Quijote y Sancho*, de Unamuno» (p. 35).

Sobre la primera consideración, comenta el autor: «La obra empieza con la muerte del Quijote, justo dónde [*sic*] Cervantes acaba la novela; porque su autor mató al personaje del caballero andante,

pero no a quien le prestaba su cuerpo. Me centro en el hombre, en Alonso Quijano, no en el mito»[8].

Acerca del segundo punto de partida, Unamuno, veremos cómo tiene un peso considerable en la adaptación, curiosamente, no tanto *Vida de don Quijote y Sancho* como *Niebla*, de la que ya podemos resaltar su relación con el título de la recreación quijotesca.

En un lugar de la niebla

La acción de *En un lugar de la niebla* se sitúa en la época de la novela cervantina en sus dos actos, pero luego es traída a la época contemporánea, lo cual además no es extraño en las adaptaciones quijotescas (por ejemplo, *El viaje infinito de Sancho Panza* de Sastre, o la revisión futurista de La Fura dels Baus en *D. Q. Don Quijote en Barcelona,* que sucede en el año 2005 y en el siglo XXXI). El primer acto transcurre en el «verano de 1614, en un lugar de la Mancha» (p. 41); el segundo, en «febrero de 1615, en Madrid» (p. 59); y la coda, en un anochecer del siglo XXI también en algún lugar de La Mancha. Como vemos, el tiempo se respeta en los dos actos, no así en la coda, y también se juega con el espacio: el hidalgo y su escudero no estuvieron jamás en Madrid.

Con respecto al lugar de la Mancha, en la escena XII, Cervantes confesará sus motivaciones para no concretar el pueblo del hidalgo: «Dos razones me asistieron. La primera y principal para que todos los pueblos de la Mancha se disputaran el lugar de donde provienen. Y la segunda de estas razones, también de consideración, porque quise crear misterios para dar a los estudiosos y eruditos algo de lo que hablar» (p. 75). Es esta la segunda alusión irónica a los cervantistas en la obra, tras la primera en que don Quijote pide permiso para no morirse todavía, como veremos más adelante.

En relación a los personajes, su personalidad continúa la línea establecida por Cervantes; es decir, sus características son las trazadas por el autor original, y el hidalgo y su escudero se muestran tal y como los conocimos en la novela (siendo muy simple: don Quijote y sus reflexiones, Sancho y sus refranes). En una didascalia, por ejemplo, Álamo señala «Don Quijote, como queriendo contradecir la opinión de su escudero, lo cual es una de sus costumbres más arrai-

[8] *El País*, 2005.

gadas, como es fácil de demostrar en tantas y tantas páginas que nos dejaron escritas» (p. 49).

Sin embargo, el lenguaje sí está modernizado, y aunque don Quijote emplea términos como «vuestra merced» (que también usan los demás personajes) o «hideputa», no se encuentran en la obra mayores diferencias de vocabulario con la época contemporánea y los usos fonéticos también están actualizados; por ejemplo, el hidalgo dice «deshacedor» (p. 76) y no «desfacedor» como es habitual en la novela original.

Acto I: «En un lugar»

La obra comienza en el lecho de muerte de don Quijote. Las pp. 43-44 son una paráfrasis de las pp. 1100-1101 del *Quijote*, donde el hidalgo recupera la cordura, renuncia a ser don Quijote para reconocerse Alonso Quijano, el Bueno, y pide confesión. Lo que en el *Quijote* se despacha con un «hizo salir la gente el cura, y quedose solo con él y confesole» (p. 1101) ocupa la cuarta escena del primer acto. Don Quijote confiesa que cree estar esquivando a la muerte, pero el cura, que más bien parece un monje, al quitarse la capucha muestra que él es la Muerte, que le avisa: «Nos veremos pronto. Seguimos jugando» (p. 48).

La redacción del testamento también es, en cierta manera, una reproducción de la escena de la novela original (las páginas 50-54 se corresponden con las páginas 1102-1103 del *Quijote*), y hay incluso frases totalmente literales.

Las últimas palabras de don Quijote sí son bien diferentes en la versión de Álamo. En el original se lee:

> … Si la buena suerte les trujere a conocer al autor que dicen que compuso una historia que anda por ahí con el título de *Segunda parte de las hazañas de don Quijote de la Mancha*, de mi parte le pidan, cuan encarecidamente ser pueda, perdone la ocasión que sin yo pensarlo le di de haber escrito tantos y tan grandes disparates como en ella describe, porque parto de esta vida con escrúpulo de haberle dado motivo para escribirlos (pp. 1103-1104).

En *En un lugar de la niebla*, sin embargo, el personaje no pide perdón sino todo lo contrario: «… si la buena suerte les trajera a conocer al autor que dicen que compuso una historia que anda por ahí

con el título de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha [*sic*], le pidan, de mi parte, se vaya al infierno» (p. 54). Además, no «parte de esta vida», sino que, en un cambio total, afirma: «Yo parto de esta vida, sí, pero antes parto a Madrid» (p. 54).

El primer acto termina con don Quijote, que parece más loco que nunca, anunciando que la muerte le ha concedido una prórroga y que tiene que enfrentarse, junto a Sancho, a una nueva aventura, «con permiso de los cervantistas…» (p. 56).

Acto II: «De la niebla»

El segundo acto comienza con Cervantes escribiendo lo que le traduce un «moro que descifra unos legajos que firma un tal Cide Hamete Benengeli» (p. 59). Es frecuente, en las adaptaciones teatrales quijotescas, que también aparezca el autor como un personaje más[9]. Cervantes está redactando el *Quijote* a partir de lo que le traducen, pero el autor «original» no escribe nada de lo que él solicita, así que termina por inventarlo todo él mismo.

En la escena novena Cervantes recibe a Alonso Quijano, que ha viajado desde «un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiere acordarse» (p. 62) para denunciar, ante su autor, que lo han matado. Nótese que el personaje ya no se llama «Don Quijote» sino «Alonso Quijano». El personaje le reprocha a su autor la historia que ha escrito: «Mas ésta que habéis compuesto se me antoja que solo se fija en los sucesos más ridículos, y que más que una historia de caballeros andantes parece cosa de locos y simples» (p. 68). Cervantes, entonces, le muestra la terrible verdad a Alonso Quijano: él no existe, es un personaje de ficción.

En la escena siguiente, sin embargo, es Alonso Quijano el que plantea que no sea él, sino Cervantes y el Traductor, los entes de ficción. Pero Cervantes tiene un buen método para demostrar que Alonso Quijano es un personaje ficcional: ¿qué puede recordar él de su infancia, de su pasado anterior a la historia? Nada. Eso demuestra que nació en el momento en que Cide Hamete Benengeli, su padre, y Cervantes, su padrastro, escribieron sobre él.

La intervención más amplia de la obra la pronuncia Alonso Quijano, en donde expone su deseo: ya que ha sido tratado con risas y burlas, y violencia, a lo largo de su historia, y que le han «convertido

[9] Ver Sáez, en prensa.

en un tonto, en un tonto admirable, lo cual es el colmo de la tontería» (p. 77), quiere el olvido. Para ejemplificar su desventura, toma una frase de Nietzsche, destacada por Álamo, ya que es la misma con la que se abre el texto impreso y aparece aquí entrecomillada: «Yo formo parte de la decadencia de la cultura española, soy una desgracia nacional» (p. 77). Como Cervantes se niega a facilitarle el olvido a Alonso Quijano, porque eso significaría el suyo propio, el personaje le pide entonces que escriba una última aventura, donde recobre la paz. El autor también se niega a esto: «Porque viejo eres y ya has vivido lo tuyo, porque has recuperado la cordura y a nadie le interesa un don Quijote cuerdo, un simple Alonso Quijano…» (p. 78). Además, poco antes de que Alonso apareciera, Cervantes ya había redactado su muerte.

En un giro imprevisto, cuando Cervantes lee la muerte de don Quijote, el Traductor cae en la cuenta de que, precisamente, el que muere es don Quijote, pero no Alonso Quijano; por eso está allí con ellos. Cervantes quiere escribir esta también, pero el Traductor intercede para pedirle un día de prórroga para Alonso Quijano: «Es justo. La inmortalidad y gloria que vuestra merced ansía, ganada a garrotazos por este pobre hidalgo, a cambio de un día» (p. 82); en este día, Alonso Quijano buscará a Aldonza Lorenzo, la mujer real. Pero es todo un engaño, en cuanto sale Alonso por la puerta, Cervantes, ante el espanto del Traductor, continúa escribiendo la muerte de don Quijote: «Ya sabes que anda por ahí un tal Avellaneda, apropiándose de nuestra historia, y si no le pongo freno… ¡Quiero dar un don Quijote muerto y sepultado, porque ningún otro se atreva a levantar falsos testimonios de sus aventuras!» (p. 85). Sin embargo, con la búsqueda de la gloria también condena a don Quijote a la multiplicación de sus copias y recreaciones (como bien señala el Traductor en la p. 85); el ejemplo, son estas mismas páginas donde Álamo revive, una vez más, a don Quijote.

Coda

La obra termina en el siglo XXI, con el escudero y el hidalgo transformados en Sánchez y Alonso (los mismos actores que Sancho y don Quijote / Alonso Quijano). Ambos están frente a un burdel en una llanura de La Mancha y rápidamente, por boca de Alonso, conocemos que son los personajes originales, y que llevan por el

mundo desde 1615. Alonso lleva engañando a la muerte desde entonces, pero los dos parecen ya terriblemente cansados, e incluso Sánchez plantea que se separen. Aparece una prostituta, que puede ser Dulcinea (es la misma actriz que interpreta a la criada de Cervantes, que recibe a Alonso Quijano), y Sánchez se va con ella, dejando a Alonso solo durante unos instantes en que aprovecha para reflexionar: «Nunca en el mundo hubo tal exceso de realidades. Si nuestro señor don Quijote resucitara y volviera para hacer una cuarta salida[10], no tendría necesidad de inventar ninguna fantasmagoría: ya lo hemos hecho por él. […] Con existir nos basta. Pero ¿existimos? ¿Existimos de verdad?» (p. 91). Reflexión profunda, metafísica, sobre el sentido (o, más bien, el absurdo) de la vida. Cuando vuelve Sánchez y Alonso le pregunta si la ramera era Dulcinea, este exclama:

> Yo digo a vuestra merced, señor, que no solamente puede y debe vuestra merced no hacer ninguna locura más por ella, sino que antes puede desesperarse y ahorcarse que nadie habrá que no diga que hizo demasiado, puesto que es ella la causa última de nuestros infortunios y que se la lleve el diablo. […] Y, ahora, señor, que tenemos nueva de que está desencantada la señora Dulcinea, ¿qué hemos de hacer? […] Ahora, ¿qué hay que creer para creérselo? (pp. 91-92).

Aunque Sánchez no contesta directamente, podemos entender que la prostituta sí era Dulcinea. La obra termina con Alonso y Sánchez parando un coche con el pulgar alzado aunque, cuando este se detiene, ellos no se mueven. Ahora que han encontrado a Dulcinea, ya no poseen ningún ideal al que encaminar su destino.

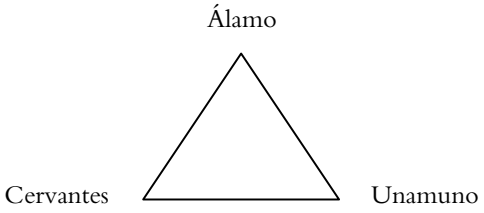
Como se ha podido observar, es evidente no solo la adaptación del *Quijote*, sino el total paralelismo entre la relación de Alonso Quijano con su creador Cervantes y la de Augusto con el suyo, Unamuno, en la novela (o «nivola») *Niebla*[11].

[10] Aquí el personaje de Alonso se separa del personaje Quijote; recordemos el comentario de Álamo (citado más arriba) sobre su obra centrada en el hombre, Alonso Quijano, y no el mito.

[11] No tenemos aquí el espacio suficiente para reproducir las comparaciones entre citas textuales de ambos textos que ejemplifican esta fuerte relación, pero sirvan tres referencias al efecto: la página 278 de *Niebla* y las páginas 73-74 de *En un lugar de la niebla*, la página 279 de la primera y las páginas 69-70 de la segunda, y las páginas 284-285 de la obra unamuniana y las 80-81 del texto de Álamo (siempre por las ediciones citadas en la bibliografía final).

La obra de Unamuno proporciona los temas principales de *En algún lugar de la niebla* –la autonomía de los personajes ficcionales y la incertidumbre de la existencia, así como el afán de trascendencia de esos mismos personajes y sus autores– y además aporta la palabra clave del título de la obra teatral: «niebla». Quinziano vincula esta niebla de la vida con el sueño, «en la medida en que ambos no ofrecen ninguna representación posible y están hechos de la misma indeterminada materia/sustancia», y Endress señala la relación de la niebla con lo difuso y con el juego entre realidad y ficción[12]. Además, en ambos textos se plantea el deseo de la inmortalidad a través de la obra artística, aunque mientras en *Niebla* Augusto quiere suicidarse para convertirse en objeto de memoria, Alonso Quijano no quiere ser recordado como le ha descrito su autor. En relación a este anhelo de memoria, Minardi señala, en una frase muy acertada: «la existencia eterna del personaje no depende del autor, ya que una vez creado es independiente. En cambio la existencia del autor estará siempre subordinada a la del personaje»[13].

Para terminar, no solo la obra de Unamuno condiciona la adaptación quijotesca de Álamo, sino que podemos hacer notar la influencia del *Quijote* en aquel autor. Nos encontramos así con otra relación triangular, donde Cervantes ha repercutido en la escritura de Unamuno (no olvidemos su ensayo *Vida de don Quijote y Sancho,* 1905), que ha influido en la obra de Álamo, quien a su vez reconoce la deuda con Cervantes:



Pero no es esta la ocasión para analizar tal relación[14].

[12] Quinziano, 1996, p. 136; Endress, 2007, pp. 115-116.

[13] Minardi, 2007.

[14] Con respecto a la relación entre Cervantes y Unamuno, ver por ejemplo Glannon, 1988, quien comenta, a partir de *Niebla* y el *Quijote*, la independencia de

Conclusiones

Este trabajo es una excusa para presentar un hecho ampliamente frecuente en la literatura: las reescrituras, adaptaciones, entrecruzamientos de narraciones y autores… Es decir, la herencia literaria. Aquí hemos presentado dos adaptaciones del *Quijote*, una realizada presuntamente por Shakespeare y Fletcher en el siglo XVII y adaptada por Lewis Theobald, y otra escrita por Antonio Álamo cuatro siglos después. Como juego de ficciones, resulta más interesante la segunda, que ya tiene a sus espaldas tantos años como revisiones de la novela cervantina existen y que además se nutre de otra herencia literaria contemporánea: Miguel de Unamuno. Este gran juego metaliterario es un acercamiento no ajeno a otros autores de recreaciones cervantinas, como por ejemplo *En aquel lugar de la Mancha*, de Jerónimo López Mozo o la última adaptación en Almagro, *Yo soy don Quijote de la Mancha,* de José Ramón Fernández.

En las recreaciones dramáticas «clásicas» se observa una relevancia de las adaptaciones de episodios intercalados o escenas particulares, lo que ejemplifica en esta comunicación *The History of Cardenio*. En la actualidad, sin embargo, la motivación es más filosófica, metafísica o profunda; se valora más el personaje (o los personajes) y menos sus aventuras. Si se retoman episodios de la novela son más una excusa, o un contexto, que la motivación del montaje. Sirva aquí de ejemplo *En algún lugar de la niebla* y el comentario que hemos realizado de esta obra.

Bibliografía

«*Don Quijote en la niebla*, de Álamo, llega al Lope de Vega», *El País*, 8 de octubre de 2005. [http://elpais.com/diario/2005/10/08/andalucia/1128723749_850215.html.]

«Biografía teatral de Antonio Álamo», *Primer Acto*, 312, 2006, pp. 62-64.

Álamo, A., *En un lugar de la niebla*, Madrid, Fundación Coca-Cola / Huerga & Fierro Editores, 2011a.

---

los personajes respecto a sus autores y la actualización de la obra que cada nueva lectura de ella significa; Endress, 2007, que señala las coincidencias entre los juegos de realidad y ficción no solo entre la obra unamuniana y la cervantina, sino también con *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo* de Calderón; y la introducción de M. J. Valdés, 1988, a la edición de Cátedra de *Niebla*.

— «En un lugar de Stradford», *El Cultural*, 22 de abril de 2011b. [http://www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/29054/En_un_lugar_de_Stradford]

CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.

— *The History of the Valorous & Witty Knight-Errant Don Quixote of the Mancha*, trad. T. Shelton, London, Macmillan and Co., 1990; edición en línea, Gilroy (California), Gavilan College, 2004: [http://hhh.gavilan.edu/fmayrhofer/spanish/shelton].

CUNCHILLOS JAIME, C., «La primera traducción inglesa del *Quijote* de Thomas Shelton. 1612-1620», *Cuadernos de investigación filológica,* 9, 1983, pp. 63-90, disponible en: [http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=68922].

DARBY, T., «Cervantes in England: The Influence of Golden-Age Prose Fiction on Jacobean Drama, *c.* 1615-1625», *Bulletin of Hispanic Studies*, 74, 1997, pp. 425-441, disponible en: [http://www.ems.kcl.ac.uk/content/pub/b023.html].

DORAN, G. y ÁLAMO, A., *Cardenio. Shakespeare's «Lost Play» Re-imagined*, London, Nick Hern Books, 2011.

DURÁN, V., «Entrevista a Antonio Álamo. Dramaturgo y Director del teatro Lope de Vega», *Icono 14*, 6.1, 2008, pp. 182-192.

ENDRESS, H.-P., «Ficción y realidad en *Niebla* de Unamuno, con resonancias cervantinas (y calderonianas)», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* ed. B. Mariscal y B. López de Mariscal, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2007, vol. 3, pp. 113-122.

GARCÍA, L., «Antonio Álamo. "Un libro me compra la libertad para escribir el siguiente"», *Literaturas.com. Revista Literaria Independiente de los Nuevos Tiempos*, 2005, s. p. [http://www.literaturas.com/v010/sec0504/entrevistas/entrevistas-01.htm]

GLANNON, W., «Unamuno y la metafísica de la ficción», en *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La guerra civil*, coord. Á. G. Loureiro, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 95-108.

HAMMOND, B., «Introduction», en W. Shakespeare y J. Fletcher, *Double Falsehood or The Distressed Lovers*, adapt. L. Theobald, London, Arden Shakespeare, 2010, pp. 1-160.

MINARDI, A., «El sentido de búsqueda y el entramado ideológico de la *hispanidad* en *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) y *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 35, 2007, s. p. [http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/unamuno.html]

NAVARRO, A., «Introducción», en M. de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 13-125.

QUINZIANO, F., «*Niebla*: Miguel de Unamuno y el sueño de la "nivola"», en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII Convegno Associacione Ispanisti Italiani*, Roma, Bulzoni, 1998, vol. 1, pp. 135-148, disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09_133.pdf]

SÁEZ, A. J., «Cervantes en escena: hacia una tipología del personaje en el teatro», en prensa.

SHAKESPEARE, W., y FLETCHER, J., *Double Falsehood or The Distressed Lovers*, adapt. L. Theobald y ed. B. Hammond, London, Arden Shakespeare, 2010.

UNAMUNO, M. de, *Niebla*, ed. M. J. Valdés, Madrid, Cátedra, 1988.

VALDÉS, M. J., «Introducción», en M. de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 9-58.