

CUANDO SHAKESPEARE ENCUENTRA EL *QUIJOTE*: LA METAFICCIÓN EN *MIGUEL WILL*, DE JOSÉ CARLOS SOMOZA

WHEN SHAKESPEARE MEETS *DON QUIXOTE*:
METAFICTION IN *MIGUEL WILL*, BY JOSÉ CARLOS SOMOZA

María FERNÁNDEZ FERREIRO

Universidad de Oviedo

Resumen: Miguel Will, de José Carlos Somoza y estrenada en 1997, fue Premio Cervantes de Teatro el mismo año y en ella se imagina un montaje teatral del Quijote a cargo de William Shakespeare. El objetivo de este artículo es realizar un análisis de la obra con especial énfasis en sus rasgos metaficcionales, los cuales coinciden con las líneas habituales de la recepción del Quijote en el teatro español contemporáneo.

Palabras clave: Quijote; Cervantes; Shakespeare; metaficción; recreación; teatro.

Abstract: Miguel Will, by José Carlos Somoza (premiered in 1997, and Miguel de Cervantes Theatre Prize), imagines a theatrical production of Don Quixote by William Shakespeare. The objective of this article is to perform an analysis of this play with special emphasis on its metafictional features, which coincide with the usual lines of the reception of Don Quixote in contemporary Spanish theatre.

Key words: Don Quixote; Cervantes; Shakespeare; metafiction; recreation; theatre.

Las representaciones teatrales de la conocida novela cervantina son un hecho habitual en la escena española contemporánea¹ y el análisis de los textos que reescriben el Quijote para las tablas informa tanto de la recepción de la mencionada obra —es decir, cómo se interpreta esta— como de las características generales del teatro actual. Siguiendo a Genette (1982), la relación entre el Quijote y sus recreaciones teatrales puede enmarcarse en la categoría hipertextualidad: un texto posterior (hipotexto) que transforma o imita un texto anterior (hipertexto). Dentro de esta categoría, asimismo, puede dividirse la aproximación a la obra cervantina (y, en realidad, a cualquier otro hipotexto que inspire creaciones posteriores) en obras caracterizadas por su fidelidad al modelo: adaptaciones —dentro de los márgenes que para ello deja, en el caso de las reescrituras teatrales, el cambio de género artístico—, y obras que, en cambio, proponen acercamientos más originales: recreaciones (Fernández Ferreiro 2016a: 112-114). Mientras que a las primeras les pesa, en muchas ocasiones, el recuerdo del original, las segundas suelen resultar más atractivas. Opina lo mismo el propio José Carlos Somoza, quien, en una mesa redonda en torno al Quijote como novela y teatro, diferenciaba entre las adaptaciones teatrales, que no suelen ser obras de calidad, y las obras inspiradas en el Quijote, como la suya (Miras Molina, Somoza, López Mozo y Amestoy 2006: 37).

Miguel Will, de José Carlos Somoza² (estrenada en Almagro en 1997)³, fue escrita para un certamen del INAEM — que ganó— con motivo de los cuatrocientos cincuenta años de la muerte de Miguel de Cervantes, en el mismo año de su estreno⁴. Se enmarca en un contexto de amplia abundancia de recreaciones y adaptaciones del Quijote en el teatro español del siglo XX. Más de ciento setenta obras, entre 1900 y 1999, demuestran el interés que la novela cervantina ha mantenido a lo largo de todo el siglo pasado en los escenarios de nuestro país. Un interés que se ha acrecentado, si cabe, en este siglo XXI, fundamentalmente al calor del IV Centenario de la publicación de la primera parte⁵.

Tampoco es, ni mucho menos, la única ocasión en que un texto ficcional relaciona a Miguel de Cervantes con William Shakespeare. La coincidencia cronológica de su muerte⁶ provocó que, con

¹ Aunque con menor abundancia, también es frecuente ver a don Quijote subido a las tablas en otros países europeos. Véase, por ejemplo, Marigno (2012 y en prensa) para el caso francés o Di Carlo (2017) para el italiano.

² José Carlos Somoza (La Habana, Cuba 1959) es un escritor español especializado en novelas de género negro, *thrillers* que juegan con la intriga y el suspense. *Miguel Will* es la única obra de teatro del autor, con la que recibió el Premio Cervantes de Teatro en 1997.

³ Sobre el exitoso estreno de *Miguel Will*, pueden leerse los artículos de Yébenes (1997a y 1997b) en la hemeroteca digital del periódico ciudadrealeño *Lanza*, así como el artículo de Fisher (2005: 45-56). Fisher (2003) también comenta, de una forma bastante peculiar, el montaje de *Miguel Will* desde la perspectiva del público.

⁴ El origen de la obra está explicado en el texto inicial de la edición redactado por el dramaturgo Santiago Martín Bermúdez: “Celebración cervantina o debate escatimado” (en Somoza 1999: 5-8).

⁵ Se pueden consultar de forma más exhaustiva estos datos numéricos, sobre la cantidad de obras que recrean o adaptan el *Quijote* en el teatro español entre los años 1900 y 2010, en Fernández Ferreiro (2016a: 223). Para el contraste, en este sentido, entre los centenarios de 2005 y 2015, véase Fernández Ferreiro (2016b).

⁶ No obstante, es sabido que, en realidad, ambos autores murieron en fechas, aunque cercanas, diferentes: primero, el 23 de abril fue la fecha de enterramiento de Cervantes, no la de su fallecimiento, que había sucedido el día anterior, y segundo,

motivo del cuarto centenario de esta, se asociara a ambos autores en multitud de ocasiones, empezando por congresos y eventos académicos, pero también en actividades escolares⁷ o espectáculos teatrales⁸. Además, existen dos ejemplos audiovisuales recientes. El 29 de junio de 2017, Televisión Española emitió el capítulo 26 de *El Ministerio del Tiempo*, una serie que juega con la posibilidad de realizar cambios en el pasado histórico de España. En este capítulo, la acción se sitúa en Valladolid en 1605 y se plantea la posibilidad de que Shakespeare viniese a España con la delegación inglesa que ratificaría el tratado de paz con Felipe III y que Miguel de Cervantes le diera, en persona, un ejemplar de la segunda edición de la primera parte del *Quijote*. El segundo ejemplo, anterior, es la película española *Miguel y William* (2007), donde se une en el espacio y el tiempo a los dos autores, en esta ocasión gracias a la hija de un comerciante inglés por la que Shakespeare viaja a España y se encuentra con Cervantes.

En el texto que nos ocupa, en un apartado inicial titulado “Una nota del autor sobre los antecedentes históricos de esta obra”, José Carlos Somoza se refiere al conocido *Cardenio* perdido de Shakespeare y define así su propia obra:

No está basada en otra “copia” perdida de esta enigmática obra [...], pero sí que se inspira en la fascinante posibilidad de que Shakespeare leyera el *Quijote*, hallara en la novela personajes tan gigantescos como los suyos, se obsesionara con ellos e intentara, de alguna forma, llevarlos al teatro... [...] *Miguel Will*, pues, no es el *Cardenio* y ni siquiera describe el proceso de composición de esta obra perdida..., pero es una ficción basada en la posible obsesión de Shakespeare con el *Quijote* y sobre todo con la dificultad de recrear en su oficio (el teatro) un personaje tan complejo, increíble (para su época y para la nuestra) y genial como El Caballero de la Triste Figura. Asimismo, ofrece una especie de “ficticia explicación” sobre la innegable realidad de la desaparición del *Cardenio*. Por último, y más que nada, *Miguel Will* es una reflexión sobre los escritores y sus obras, así como sobre la dificultad de crear. (Somoza 1999: 9-10)⁹

Es decir, la obra de Somoza, aun partiendo del *Quijote*, no pretende poner la novela —ni parte de ella— en escena, sino que plantea la hipotética situación de que William Shakespeare montase el texto cervantino¹⁰ y cómo afrontaría en escena la dualidad de don Quijote como personaje burlesco y noble a la vez. Siguiendo la dicotomía planteada anteriormente, la obra de Somoza no sería una adaptación de la novela cervantina a la escena, sino una recreación de ella, pues no pretende trasladar

en esa época, mientras España ya seguía el calendario gregoriano, Reino Unido todavía mantenía el juliano, que difería en unos diez días.

⁷ Consúltense al respecto el blog del Centro de Formación del Profesorado en Idiomas de Castilla y León: <http://playingwithshakespeare.blogspot.com.es> y la etiqueta #Shakesvantes en Twitter.

⁸ Por ejemplo, la compañía Saltantes Teatro estrenó ese año la obra de teatro *¡Shakes-Vantes!* en Noreña, Asturias. En ella, dos alumnos que han repetido curso infinitas veces tienen su última oportunidad haciendo un trabajo sobre Cervantes y Shakespeare.

⁹ En cuanto a su relación con Shakespeare, el mismo Somoza firma tres artículos (2000, 2002 y 2017) sobre diferentes aspectos del bardo inglés (en uno de ellos, “Shakespeare is Legion”, recuerda haber leído por primera vez *Hamlet* con doce años y reconoce su total fascinación por Shakespeare) y Pujante (2012) analiza con detalle la apropiación de las obras de Shakespeare en la estructura de la novela *El cebo* (2010) de Somoza.

¹⁰ Una idea no descabellada, si tenemos en cuenta que Shakespeare representó una obra basada en la novela intercalada sobre *Cardenio*. 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*” son los testimonios escritos que atestiguan la existencia de la famosa adaptación shakespereana. Véase el estudio introductorio de Hammond (2010) a la edición de *Double Falsehood* para un completo repaso por toda la polémica historia alrededor del *Cardenio* shakesperiano.

los episodios cervantinos al teatro. Parte inicialmente del *Quijote*, pero, a partir de él, plantea cuestiones sobre la veracidad del teatro, la confusión entre autor y personaje o la propia interpretación de la novela cervantina.

En relación con la presentación de la obra, en una nota sobre el decorado, previa al texto, ya se aprecia una de las características más sobresalientes (si no la que más) de *Miguel Will*: su metaficcionalidad. El escenario representa, a la vez, tres espacios: la escena del teatro El Globo de Londres, el espacio entre bastidores y la casa de Shakespeare en Stratford-upon-Avon. El autor explica:

No se debe olvidar, en cualquier caso, que *Miguel Will* es una especie de espejo: una obra sobre otra obra, interpretada por actores que representan a otros actores, y personajes que hacen de otros personajes, y enmarcada en un escenario “dentro” de otro escenario. Si se tiene en cuenta en todo momento esta “propiedad reflexiva”, podrá conservarse íntegro todo su sentido. (Somoza 1999: 12)

Este juego de realidades teatrales puede apreciarse en el dibujo de Denis Rafter, quien fue el director del estreno (imagen 1).

Esta ilustración aporta visualmente una comprensible explicación del teatro dentro del teatro dentro del teatro en esta obra. En su momento de máxima expresión, el orden de realidades enmarcadas unas dentro de otras sería el siguiente:

- En primer lugar, la *realidad*; nuestra realidad de actores y público que va a ver la obra de José Carlos Somoza.
- En segundo lugar, la realidad dentro de la obra, con personas *reales* como William Shakespeare y con el público que va a ver el *Cardenio* a El Globo.
- En tercer lugar, la obra dentro de la obra, esto es, los actores que se interpretan a sí mismos mientras representan el *Cardenio*.
- Y en cuarto y último lugar, la obra dentro de la obra dentro de la obra: los personajes del *Cardenio*.

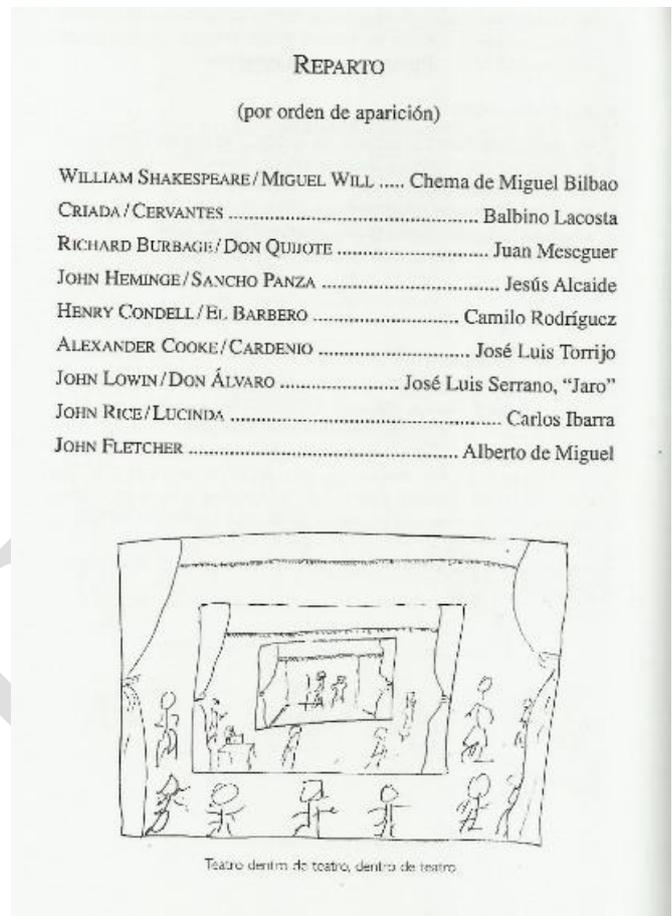


Imagen 1. Reparto de la obra en su estreno en Almagro (1997) y dibujo de su director (Somoza 1999: 114).

La nómina de personajes (imagen 1) refleja, asimismo, este juego de realidades. En primer lugar, se encuentran los personajes dobles: a la izquierda están los personajes que existieron en la *realidad* (William Shakespeare, Criada, Richard Burbage...) ¹¹; a la derecha, los personajes teatrales (Miguel Will, don Quijote, Sancho Panza...). A la derecha de la página, encontramos los nombres de los actores en el estreno de la obra en Almagro. El caso de Cervantes es peculiar; aunque es un personaje que existió en la *realidad*, aquí se incluye en la nómina de personajes teatrales. Esto es así porque no es un personaje en sí de la obra, sino una aparición que se le presentará a Shakespeare en el cuadro cuarto, y este carácter *fantasmal* lo sitúa en una esfera inferior en este juego de realidades.

Un ejemplo concreto sería, desde la realidad mayor a la menor, el actor José Luis Torrijo (*realidad*), que interpreta a Alexander Cooke (realidad dentro de la obra), que se interpreta a sí mismo en el escenario de El Globo (obra dentro de la obra) haciendo el papel de Cardenio (obra dentro de la obra dentro de la obra).

Además, en el cuadro cuarto, aparece una quinta realidad: la del reflejo de las personas; Shakespeare-reflejo (interpretado por el actor que haga de John Heminge), Cervantes-reflejo, Burbage-reflejo, y los reflejos de todos los demás actores de la compañía ¹².

Esta complejidad de realidades insertadas unas dentro de otras apela a la confusión entre autor y personaje, mencionada más arriba, así como a la identificación entre espectador y personaje-actor. Igualmente, la metateatralidad ¹³ permite al receptor de la obra una mayor abstracción sobre el hecho ficcional al que está asistiendo, al distanciarse de él y acceder a la exploración filosófica de los personajes (Suárez San Martín 2002), a la vez que promueve también la reflexión sobre su propia realidad:

Layering levels of fiction, drama indulges in a bit of cleverness and a self-absorbed contemplation of aesthetic form. But equally often the pleasure afforded by metatheatrical awareness is met with and countered by apprehension as spectators cast a glance into the existential abyss. Here, the serious concern is no longer with layers of fiction but with layers of reality. (Stephenson 2006: 115)

¹¹ Richard Burbage, John Heminge, Henry Condell, Alexander Cooke, John Lowin y John Rice fueron miembros de los King's Men, la compañía teatral de William Shakespeare. Este último y John Fletcher son los conocidos autores teatrales. Y se puede suponer que la criada de Shakespeare también existió en la realidad.

¹² En su artículo, Denis Rafter (2005) comenta la dificultad de montar *Miguel Will*, también por la longitud de varios de sus parlamentos y los bruscos cambios de espacios o personajes. Sobre el montaje de esta escena de los reflejos, Fisher (2005: 53) apunta: "Lo cierto es que la puesta en escena hizo patente toda la cuestión pirandelliana —esto es: la relación ambigua entre creador y creación, escritor y personaje, actor y personaje— a través del ingenioso juego de una infinidad cristalina montada por el director de forma que avivase la imaginación del público". En el mismo artículo, Fisher adjudica la buena acogida de *Miguel Will* al buen hacer de su director: "Podemos suponer que el éxito rotundo del montaje de Rafter se debió al hecho de que dicho director supo llevar al escenario de forma clara y representable las complicadas ideas metafísicas que brotaban de la cabeza del autor Somoza" (2005: 55-56).

¹³ El término *metateatro* fue acuñado por Lionel Abel en su trabajo *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1963). Posteriormente, Hornby (1986) desarrolló la idea de cómo el drama se relaciona con la realidad y sistematizó los diferentes tipos posibles de metadrama: drama dentro del drama, ceremonia dentro del drama, desempeño de un papel dentro de otro, referencias o alusiones literarias o de la vida real y autorreferencia. Véase, por ejemplo, Pérez-Simón (2011) para una revisión del concepto *metateatro* o *metadrama* o un sencillo repaso histórico por el término en Chen (2019). Aunque Rosenmeyer (2002) cuestiona el término *metateatralidad*, rastreando —y criticando— cómo ha venido siendo usado en los estudios literarios, y confrontándolo a *metaficción*, reconocemos la utilidad de la noción, ampliamente usada, y empleamos en este texto ambos términos como sinónimos.

La obra comienza con un prólogo en el que se ve a William Shakespeare enfermo en escena. Sus primeras palabras, que son también las primeras de la obra, recuerdan al inicio de la novela cervantina y provocan una relación directa con ella en la mente del espectador: “En un lugar de Inglaterra de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un escritor de los de obras teatrales, ingenio rápido, pluma aguda y gran celebridad” (Somoza 1999: 20). Además, el personaje de Shakespeare, quien pronuncia estas palabras, pasa a ser, momentáneamente, el narrador, y habla de sí mismo en tercera persona¹⁴. Consigue así, de nuevo, provocar un distanciamiento de sí mismo a la vez que llamar la atención del espectador sobre los diferentes niveles de realidad en los que se va a desarrollar la obra.

Los títulos de los cuadros recuerdan, igualmente, a los títulos de los capítulos en el *Quijote*: “Que trata de la condición y ejercicio del famoso caballero...” (cuadro primero), “Que trata de muchas cosas notables relacionadas con el arte del teatro” (cuadro segundo), etc. A este respecto, apunta Fisher (2005: 40): “Un breve escrutinio de los títulos de los cuadros de *Miguel Will* revelará que son una parodia, en forma y en contenido, de los mismos capítulos del *Quijote*, además de ser un reflejo pirandelliano de la relación de escritor, actor y personaje”. Pertenece este texto, no obstante, al ámbito exclusivo de la lectura, al texto literario frente al texto espectacular, según la clasificación de Carmen Bobes (1987).

Tras el prólogo, comienza la obra propiamente dicha: en escena están Burbage y Heminge ensayando los papeles, respectivamente, de don Quijote y Sancho Panza. Todos sus compañeros alaban su interpretación, pero el autor, Shakespeare, observa una discrepancia entre la lectura de su actor y cómo se había imaginado él al personaje; esta discrepancia desemboca en una discusión entre ambos:

BURBAGE.— (*Volviéndose antes de salir. Por un momento, su porte y su tono de voz recuerdan los de su interpretación de don Quijote.*) ¡Me aseguraste al darme el papel que mi personaje sería noble, valeroso, idealista...!

SHAKESPEARE.— ¡Y eso es lo que es!

BURBAGE.— Ahora dices que es un loco gracioso, un bufón creado para que el público se ría...

SHAKESPEARE.— ¡Y eso es lo que es también!

BURBAGE.— (*Subrayando las palabras, como si la frase fuera una “ley” del teatro.*) Ningún actor puede ser las dos cosas a la vez. ¡Elige primero qué debo ser, y entonces te diré si acepto serlo! (*Sale.*) (Somoza 1999: 27)

Burbage interpreta a un don Quijote orgulloso y heroico, pero para Shakespeare esta es solo una de las dos caras del personaje. Precisamente, la dicotomía quijotesca de noble y loco, su paradoja y la dificultad de representarla en escena será el conflicto sobre el que gire toda la obra y lo que llevará al personaje de William Shakespeare, finalmente, a la locura.

Ya en el siguiente cuadro, el segundo, comienza a desarrollarse esta pérdida de la cordura en el autor inglés. Lo visita en su casa John Fletcher, su colaborador, para traerle el manuscrito del *Enrique VIII*, pero Shakespeare solo tiene tiempo para su adaptación del *Quijote*:

¹⁴ Este juego se repetirá también al inicio del cuadro segundo.

FLETCHER.— [...] Creo que la novela trata de un hidalgo que quiere emular las hazañas de los caballeros de la Mesa Redonda... [...] Pero tengo entendido que, en la novela de ese español, el personaje protagonista se burla de los caballeros andantes...

SHAKESPEARE.— (*De repente, mirando a Fletcher.*) No, el personaje protagonista no se burla de ellos. El autor, sí.

FLETCHER.— Autor o personaje, ¿qué más da?

La reacción de Shakespeare ante estas palabras es imprevista y, desde luego, coge a Fletcher completamente desprevenido —no digamos al público—: se levanta y golpea la mesa con fuerza.

SHAKESPEARE.— (*Gritando, fuera de sí.*) ¿Y vos decís eso, siendo dramaturgo? ¡El autor no es el personaje! ¡El autor no es el personaje...! (*Se tranquiliza un poco. Se sienta.*) Y el actor tampoco es el personaje... (*Invasión de angustia existencial.*) Realmente, el problema está... en que el personaje no es nada. Nada. (*Repite, como si hubiera llegado a una profunda conclusión.*) Nada. (Somoza 1999: 32-33)

Shakespeare quiere que su personaje se muestre “como en la novela: bufón y noble a la vez” (Somoza 1999: 36), pero no consigue trasladar esta dicotomía al escenario, porque en la novela la diferencia entre autor y personaje es fácilmente inteligible, pero en el teatro, el autor se *diluye* en los personajes. Una preocupación que se relaciona explícitamente, asimismo, con la polémica baciyélmica del *Quijote*¹⁵, cuando Shakespeare hace notar que una escudilla llena de caldo podría ser, puesta al revés, un sombrero: “[...] Esa es mi obsesión! ¡Yo quiero que sea sombrero y escudilla a la vez! (*Breve pausa.*) Pero a lo mejor es mala actriz como escudilla y no sabe representar bien el papel de sombrero...” (Somoza 1999: 37). Por su parte, Fletcher le aconseja a Shakespeare menos filosofía, que no le interesa al público, y que convierta al personaje de don Quijote, directamente, en un bufón.

En el desarrollo de *Miguel Will* se suceden las interrupciones de espacios y tiempos —que implican, asimismo, cambios de realidades—. Si del prólogo, en casa de Shakespeare, pasábamos al escenario de El Globo y luego de vuelta a casa de Shakespeare, en el cuarto tercero regresamos al teatro londinense. Estos saltos inciden, de nuevo, en el carácter metaficcional de la obra: la historia no se presenta de forma lineal y sencilla, sino que exige cierto esfuerzo de comprensión por parte del espectador, que se ve interpelado a ser consciente de todas las urdimbres de la trama a la que está asistiendo.

Si en el primer cuadro Burbage representaba a un don Quijote orgulloso y noble, ahora el actor “construirá un verdadero ejemplo de bufón, pretencioso, ridículo, sin caer en la exageración ostentosa” (Somoza 1999: 41). Shakespeare, de nuevo, vuelve a estar descontento con su interpretación, puesto que le falta una de las dos caras del personaje cervantino. Y, de repente, se produce un momento clave para la comprensión del personaje que quiere crear Shakespeare: Burbage, enfadado, se enfrenta a su director y “en ese momento tropieza, debido a la incomodidad de su traje, y casi cae. Los demás actores se ríen: la risa ahora es distinta a las anteriores, franca, espontánea, breve pero intensa. Enseguida vuelven a guardar la compostura, como arrepentidos” (Somoza 1999: 45). De esta forma, el director encuentra la clave para que su actor interprete al hidalgo: debe representar un personaje que simbolice la nobleza, a la vez que mueva a risa. Para conseguir esa risa espontánea en el público, Shakespeare planea hacer correr el rumor de que Burbage hará el personaje

¹⁵ Un concienzudo análisis sobre el baciyelmo cervantino y el perspectivismo como método de análisis de la novela cervantina puede encontrarse en Flores (1997).

del bufón con la única condición de que “dejará de hacerlo en cuanto oiga la más pequeña carcajada del público” (Somoza 1999: 50). Al comentar esto con los demás actores, llegan a una peculiar deducción:

HEMINGE.— (*Llegando a una extraña conclusión.*) Pero, entonces, el papel de don Quijote... no lo hará Burbage. ¡Lo hará el público!
 SHAKESPEARE.— Muy cierto. El secreto del papel de don Quijote... ¡es que lo interpreta el público!
 (Somoza 1999: 50)

Se hace referencia aquí, entonces, al papel fundamental del espectador en la recepción de una obra: una creación artística no cobra todo su sentido hasta que interacciona con el público. (Más adelante, veremos cómo esta interacción se hace explícita en el texto de Somoza.)

Sin embargo, la idea de preparar al público para reírse del actor Burbage tampoco acaba de convencer a Shakespeare. En el siguiente cuadro, el más onírico de toda la pieza, Shakespeare se encuentra con varios reflejos en el espejo que tienen vida propia: los actores de su compañía, él mismo e incluso el personaje de Cervantes-reflejo. Esta escena sirve para mostrar el proceso de reflexión del autor inglés, que dialoga con los personajes-reflejo como si lo hiciera, en realidad, con su propia conciencia. El cuadro termina con la relevante decisión de Shakespeare de asumir el papel de don Quijote:

Don Quijote no es un héroe ni un bufón, ni ambas cosas a la vez. Es un hombre normal y corriente que enloquece leyendo libros de caballerías. Pero enloquece leyendo libros porque sueña con sus personajes. Y si sueña con los personajes es que es un escritor. Está clarísimo. Por eso no podíamos representarlo: porque está fuera de la obra. No es el actor ni el personaje, sino el autor. Así que cambiaré el papel. (Somoza 1999: 60)

Nace así “Miguel Will”, trasunto de don Quijote, una entidad que entrelaza el personaje del hidalgo con la persona del autor, es decir, un símbolo de la mezcla de realidades que resulta esta obra de Somoza.

En el siguiente cuadro —ya el quinto—, de nuevo se vuelve a producir un salto al teatro de El Globo, donde se pone en escena el *Cardenio*, la obra teatral. Aquí tendremos al personaje del Público, cuya voz se oirá a lo largo de toda la escena, comentando —y con frecuencia criticando porque le confunde— lo que ve. Al poco tiempo de empezar la obra, es interrumpida por El Barbero, que reclama la atención de uno de los actores y lo saca del escenario, ante el asombro del Público y el pasmo (fingido) de los demás actores en escena. Poco después, Shakespeare entra en el escenario, transformado en Miguel Will y acompañado por Sancho Panza, y ambos se reparten los papeles de espectador (Sancho) y autor (Miguel Will):

MIGUEL WILL.— [...] Vamos a sentarnos, y cumple bien tu función de espectador y público, que yo sabré cumplirla como autor que soy, y de los más grandes que ha visto ni verá la Literatura...
 SANCHO PANZA.— Bien puede vuesa merced hacer de autor, que yo haré de público y aplaudiré como vos gustéis, con tal de que al final sea mía parte de la recaudación. (Somoza 1999: 70)

Como se puede observar, la confusión de realidades ha llegado a su punto álgido: el director Shakespeare interpreta al personaje Miguel Will, que hace el papel de autor. A su vez, John Heminge

representa a Sancho Panza, quien hace de público. No sabremos cómo termina la escena porque, quizás por la excitación del momento, Shakespeare (el *real*) cae desmayado y el cuadro se cierra con Burbage tomando el relevo del papel de Miguel Will.

La obra finaliza como había comenzado: en la casa del autor inglés. Allí están también Fletcher y Burbage, que comentan que el *Cardenio* pudo llegar a terminar, aunque con la total desaprobación del público: “Fletcher.— [...] El público ha sido tan inculto esta vez que... solo vuestro desmayo impidió que quemasen el teatro... con los actores dentro” (Somoza 1999: 81). Además, el rey ha decidido censurar la obra y permite seguir representando el *Cardenio* solo si se elimina al personaje del caballero bufón, pues piensa que es una parodia suya. Fletcher ya ha hecho los cambios oportunos en el texto, pero Shakespeare no los acepta y quema los papeles en el fuego de su chimenea. Se da así una ficticia explicación a la histórica desaparición del *Cardenio* shakesperiano, porque, además de deshacerse de ese texto, el autor les pide a sus amigos que también quemen “cualquier cosa relacionada con [él]” (Somoza 1999: 84).

Para concluir, José Carlos Somoza plantea en *Miguel Will* varios aspectos interesantes que, además, se enmarcan perfectamente en las líneas generales de la recepción del *Quijote* en el teatro español contemporáneo¹⁶. En primer lugar, la aparición en escena tanto del personaje don Quijote como de la *persona* Miguel de Cervantes. Cuatro siglos después de la existencia del segundo y la aparición del primero, autor y personaje han pasado a compartir el mismo espacio ficcional en multitud de obras literarias. El paso del tiempo ha conseguido que ambos personajes, el histórico y el literario, puedan convivir sin extrañeza en el mismo universo de ficción.

En segundo lugar, *Miguel Will* es una obra de clara naturaleza intertextual. Se observa en ella una relación directa y explícita con el *Quijote* desde el principio de la obra teatral: recordemos las iniciales palabras de Shakespeare, imitación de las primeras de la novela cervantina, y los títulos de los cuadros de la obra, remedo de los títulos de los capítulos del texto original. Esta manifiesta relación de hipertextualidad, además, subraya la deuda con el modelo cervantino.

En tercer lugar, *Miguel Will* plantea la consideración del *Quijote*, la novela, como una obra ambivalente, que presenta una lectura cómica a la vez que profunda. Es más, esa ambigüedad es el germen del conflicto que tiene que superar Shakespeare en la trama y que le dificulta poner en escena la novela cervantina. La solución que encuentra el dramaturgo inglés pasa por jugar con los distintos niveles de la realidad, lo que nos lleva, por último, a una de las estrategias más reseñables de las representaciones del *Quijote* en el teatro español contemporáneo: la metateatralidad.

Destaca, así, en *Miguel Will* el juego de realidades, la metaficción, que cuestiona no solo la validez del teatro en sí, sino también la existencia de una realidad objetiva. En la mejor línea pirandelliana (algo que también había anotado Fisher 2005), Somoza cuestiona la división entre actor-persona y personaje, y entre escena y patio de butacas. El autor lleva al extremo este juego haciendo que los propios espectadores de la función tengan su correspondiente representación ficcional en el

¹⁶ Remito a Fernández Ferreiro (2016: 222-429) para una explicación detallada sobre las tendencias en la recepción del *Quijote* en el teatro español contemporáneo.

Público y puedan identificarse, y confundirse, con él. De este modo, el espectador acaba teniendo una perspectiva doble del hecho teatral y se ve interpelado a cuestionar la relación entre la vida y el arte (Larson 1989: 1016) y a realizar un ejercicio de autorreflexión.

En conclusión, José Carlos Somoza contribuye al panorama de las recreaciones quijotescas en el teatro contemporáneo con una obra que destaca el carácter ambivalente de la novela cervantina y que empuja al espectador a reflexionar sobre la veracidad del teatro y sobre su propio papel en el mundo gracias al frondoso juego de realidades presente en el texto.

Obras citadas

- BOBES NAVES, M.^a del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1987.
- CHEN, Jing-xia. "Understanding Metatheatre". *US-China Foreign Language*, 17, 1 (2019): 35-42.
- DI CARLO, Stefania, "Catalogo delle opere teatrali italiane ispirate al *Don Chisciotte* di Cervantes: 1916-2016". *Artifara*, 17 (2017), Marginalia: 1-11.
- FERNÁNDEZ FERREIRO, María. *La influencia del «Quijote» en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá – Servicio de Publicaciones / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2016a.
- . "Dos centenarios quijotescos en el teatro: 2005 y 2015", *Edad de Oro*, XXXV (2016b): 149-157.
- FISHER, Susan L. "Cervantes sobre las tablas: *Miguel Will*, de José Carlos Somoza". *Theatralia*, 5 (2003): 247-260.
- . "El director es como un jardinero: *Miguel Will* de José Carlos Somoza, en un montaje de Denis Rafter". *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, 39 (2005): 39-67.
- FLORES, R. M. "Don Quijote de la Mancha: perspectivismo narrativo y perspectivismo crítico". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 21, 2 (1997): 273-293.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- HAMMOND, Brean, "Introduction". *Double Falsehood or The Distressed Lovers*. William Shakespeare y John Fletcher, adapt. Lewis Theobald, ed. Brean Hammond. London: Arden Shakespeare, 2010: 1-160.
- HORNBY, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press; London: Associated University Presses, 1986.
- LARSON, Catherine. "El metateatro, la comedia y la crítica: Hacia una nueva interpretación". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1989)*. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: PPU, 1992: 1013-1019.
- MARIGNO, Emmanuel. "Las recreaciones teatrales de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra en Francia (siglos XVII-XXI): estado de la cuestión y nuevos datos". *Anales Cervantinos*, XLIV (2012): 97-120.

- . “A vueltas con el *Quijote* en el escenario galo (2010-2018)”. *Recreaciones teatrales del Quijote. Perspectivas teóricas, lingüísticas y culturales*. Ed. Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro y Emmanuel Marigno. Madrid: Visor Libros, en prensa.
- MIRAS MOLINA, Domingo, José Carlos SOMOZA, Jerónimo LÓPEZ MOZO y Ainhoa AMESTOY. “El Quijote en el teatro”. *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 25 (2006): 29-44.
- PÉREZ-SIMÓN, Andrés. “The Concept of Metatheatre: A Functional Approach”. *TRANS-* (2011). Publicación en línea: <http://journals.openedition.org/trans/443>; DOI: 10.4000/trans.443.
- PUJANTE, Ángel-Luis. “‘Your bait of falsehood takes this carp of truth’: Shakespeare’s Authority in José Carlos Somoza’s *El cebo* (The Bait)”. *Alicante Journal of English Studies*, 25 (2012): 225-239.
- RAFTER, Denis. “*Miguel Will*: un encuentro entre dos genios”. *ADE Teatro*, 107 (2005): 198-202.
- ROSENMEYER, Thomas G. “‘Metatheater’: An Essay on Overload”. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 10, 2 (2002): 87-119.
- SOMOZA, José Carlos. *Miguel Will*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- . “Shakespeare is Legion”. *Shakespeare and Spain*. Ed. José Manuel González y Holger Klein. Lewiston - Queenston - Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2000: 267- 277.
- . “La maldad es silencio (Shakespeare y los personajes malvados)”. *Frenia. Revista de historia de la psiquiatría*, II-1 (2002): 109-121.
- . “Remordimientos de una reina”. *El País Semanal*, 22 mayo 2005. Publicación en línea: https://elpais.com/diario/2005/05/22/eps/1116743223_850215.html.
- STEPHENSON, Jenn. “Meta-enunciative Properties of Dramatic Dialogue: A New View of Metatheatre and the Work of Sławomir Świontek”. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 21, 1 (2006): 115-128.
- SUÁREZ SAN MARTÍN, Raquel. “Análisis metateatral de *El engaño a los ojos*, de Jerónimo López Mozo: una muestra más de su concepción del teatro español”. *Actas del I Congreso de Estudiantes de Filología Hispánica. La palabra es futuro. Filólogos del Nuevo Milenio*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002: 105-122.
- YÉBENES, Julia. “De lo mejor del festival”. *Lanza* [Ciudad Real], 20 julio 1997a: 9.
- . “Rafter: ‘Miguel Will puede ser cualquiera de nosotros’”. *Lanza* [Ciudad Real], 20 julio 1997b: 8.