

***Don Quixote*, de la Royal Shakespeare Company: aproximación a tres personajes entre dos culturas¹**

Aroa Algaba Granero
Universidad de Salamanca
aroaalgabagranero@usal.es

Palabras clave:

Don Quijote. Royal Shakespeare Company. Musical. Personajes.

Resumen:

Don Quixote, producción de la Royal Shakespeare Company estrenada en 2016 en Stratford-upon-Avon, será estudiada en este trabajo atendiendo a distintos elementos del texto teatral y el espectáculo. Se tendrá en cuenta su carácter musical (con especial atención en las letras de algunas canciones insertadas) y se profundizará en tres personajes (Don Quijote, Sancho y el Castrador de puercos) y sus conexiones con la cultura, literatura y sociedad inglesas como muestra del trasvase del personaje cervantino a otros ámbitos genéricos y culturales. Además, se reflexionará sobre la imagen que se desprende de lo hispánico desde el punto de vista de la reconocida compañía inglesa.

***Don Quixote*, by the Royal Shakespeare Company: an approach to three characters between two cultures²**

Keywords:

Don Quixote. Royal Shakespeare Company. Musical. Characters.

Abstract:

Don Quixote, a Royal Shakespeare Company production premiered in 2016 in Stratford-upon-Avon, will be studied in this paper focussing on different elements of the theatrical text and the show. While taking into account its musical components with special attention to the lyrics of some inserted songs, three characters (Don Quixote, Sancho and the Sowgelder) and their connections with English culture, literature and society will be explored in depth as an example of Cervantes' characters transfer to other generic and cultural spheres. Furthermore, it will be reflected upon the image that emerges from the Spanishness from the point of view of the renowned English company.

¹ Este trabajo ha sido financiado por la beca Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, actual Ministerio de Educación y Formación Profesional.

² Las traducciones al español que se añaden a las citas inglesas en el trabajo son mías. Agradezco su revisión a la traductora Blanca Juan Gómez.

Don Quijote ha resultado de interés para los ingleses casi desde que salió de la imprenta, como corroboran los datos recogidos por Knowles [2007: 269-276]³, Mancing [2004: 127 y 130]⁴ o Chartier [2012]⁵ y sigue vigente en las tablas del país de Shakespeare en los últimos años del siglo XXI, como podemos comprobar gracias a manifestaciones diversas: la programación de adaptaciones quijotescas españolas en el Festival de Teatro Español en Inglaterra Festelón⁶, la representación del conocido musical *Man of La Mancha* en Londres durante abril y mayo del 2019, la escenificación del ballet *Don Quixote* en la Royal Opera House de Londres desde febrero a abril del 2019 y el reestreno de *Don Quixote*, de la Royal Shakespeare Company, en el Garrick Theatre de Londres en octubre y noviembre de 2018⁷.

Esta última adaptación a la escena constituirá el núcleo del análisis del trabajo, sustentando nuestra elección en la relevancia de la compañía nacional inglesa y en la repercusión de un acercamiento intercultural. Este enfoque predispone a comparar modelos, personajes y contextos socioculturales del hipotexto y el hipertexto considerando el horizonte de expectativas del público receptor de la adaptación⁸.

³ Indica que la primera traducción de *Don Quijote* a otra lengua fue a la inglesa (la de Thomas Shelton, en Londres de 1612) y el personaje se convirtió enseguida en una figura popular.

⁴ Además de constatar el dato de que la primera traducción y de que las primeras alusiones del hidalgo en el extranjero fueron en tierras inglesas, hace referencia a la primera edición crítica, a las influencias significativas en novelistas del siglo XVIII, XIX y XX, así como a las adaptaciones teatrales que parten del texto cervantino escritas por grandes autores (Henry Fielding, William Shakespeare, John Fletcher y Thomas D'Urfey).

⁵ El estudioso se centra en la historia de la obra perdida *Cardenio*, de Shakespeare, de la que existen datos de su representación en la corte inglesa entre 1612 y 1613.

⁶ Estos son los títulos: *Somewhere in the Quijote* ('*En un lugar del Quijote*'), Ron Lalá, dir. Yayo Cáceres (2014), *Cervantes in the mirrors of don Quixote* ('*Los espejos de don Quijote*'), Pánico Escénico, dir. Alberto Herreros (2016) y *Quixote*, Bambalina Teatro, dir. Jaume Policarpo (2016), Festival of Spanish Theatre [2019].

⁷ El estreno tuvo lugar en 2016, coincidiendo con la conmemoración de los cuatrocientos años de la muerte de Cervantes y Shakespeare, en el Swan Theatre de Stratford-upon-Avon. Antes de denominarse Royal Shakespeare Company, cuando la compañía tenía el nombre de Shakespeare Memorial Theatre, también se llevó a escena *Don Quixote*, en este caso adaptado por G.E. Morrison y dirigido por F. R. Benson en 1907 [Shakespeare Birthplace Trust, 2019].

⁸ El «giro cultural» de los 80 dio lugar a planteamientos sobre las circunstancias extralingüísticas que influyen en la traducción [Lefevere & Bassnett 1998: 3 en Braga



Don Quixote, adaptado por James Fenton, dirigido por Angus Jackson, y en el que colaboran un amplio número de profesionales de la escena⁹, es, en la terminología de Dunbar [2013: 286] un musical integrado¹⁰. En esta producción los músicos se sitúan en una balconada de madera en el escenario al que la visibilidad del público llega reducidamente, dependiendo de la butaca elegida, tal vez con voluntad de no distraer de la acción dramática. Las 16 canciones o números musicales presentes conectan con los episodios, los personajes y las 32 escenas de la adaptación, ya sea realzando la introspección, ya reforzando el aspecto lírico, ya creando efecto coral.

Además, le otorgan un peso significativo a la música flamenca, a las palmas y los abanicos —visión estereotipada del patrimonio musical español a la que se oponen críticos como John B. Trend [Garbisu, 2008: 158]—. Estos elementos se reconocen en varias escenas, como la de los molinos y el final festivo de la seguidilla manchega¹¹. La inclinación especial hacia el flamenco en la puesta en escena se corrobora con la contratación de una profesora de este tipo de arte popular para la compañía, como me señaló

Riera 2007: 122]

⁹ **Ficha artística y técnica:** Angus Jackson (director), Robert Innes Hopkins (diseñador), Grant Olding (compositor), Mark Henderson (diseñador de iluminación), Fergus O'Hare (diseñador de sonido), Cal McCrystal (director de comedia), Pippa Hill (asistente literaria), Lucy Cullingford (coreógrafa), Toby Olié (diseñador y director de títeres), Malcolm Ranson (director de lucha), Tarek Merchant (director musical), Will Bliss (barbero), Raphael Bushay (castrador de puercos) Farrell Cox (acróbata/Emerencia), John Cummins (ventero/leonero), Richard Dempsey (duque), Ruth Everett (duquesa), Gabriel Fleary (vizcaíno), Rufus Hound (Sancho Panza), Richard Leeming (Mozo), Nicholas Lumley (cura/demonio), Natasha Magigi (Teresa Panza), Tom McCall (Rocinante), Joshua McCord (Sansón Carrasco), Bathsbeba Piepe (Altsidora), Rosa Robson (sobrina), Timothy Speyer (barbero), David Threlfall (Don Quixote), Eleanor Wyld (Marcela).

¹⁰ «Shows with coherent, strong libretto that create a theatrical world where the focus is on story and character, and songs are constructed to further plot and character development.» (Espectáculos con un guion coherente y consistente que crean un mundo teatral donde el foco de atención está en la historia y el personaje, y las canciones se construyen para un mayor desarrollo del argumento y de los personajes). En la página web de la Royal Shakespeare Company se caracteriza la obra como «music-filled production» ('producción repleta de música'), Royal Shakespeare Company, 2018. «*Don Quixote*», [en línea] <<https://www.rsc.org.uk/don-quixote/>>, [consultado 7/2/2019].

¹¹ Las seguidillas, como muestra [Núñez, 2011], son composiciones de la música popular española que funcionan como base para diversos estilos folklóricos. En este caso presentan un componente regional importante para el contexto geográfico de la novela de Cervantes.



Angus Jackson¹².

A pesar de esta dimensión musical de la adaptación de la RSC, el argumento y la construcción de personajes se alejan del horizonte de expectativas anglófono acostumbrado a la perspectiva del famoso musical de Broadway *The Man of la Mancha* ('El hombre de la Mancha'). No obstante, alguna canción de esta propuesta sí que presenta ciertas similitudes con el musical de Wasserman, como veremos.

Este estudio no pretende hacer un análisis musical, pero sí indagar en qué información significativa nos aportan las letras de algunas de estas canciones respecto a la construcción de los personajes Don Quijote, Sancho y, por su peculiaridad, el Castrador de Puercos. El contexto intercultural entre España, de donde proviene el texto fuente, y Reino Unido, donde se realiza la adaptación, propicia, además, ciertas decisiones escénicas que se comentarán.

Don Quijote, en la adaptación de la Royal Shakespeare Company, además de ser, como en la novela original, apaleado por mercaderes, molinos, pastores, y engañado por duques, por el barbero y el cura y por Sansón Carrasco, es decir, además de presentarse humanizado, derrotado, llega a convertirse en mito, en tanto que imagen poética que crea una cosmovisión [Smith, 1987: 24 y ss., en Salas Díaz, 2010: 38, en Molpeceres Arnáiz, 2014: 65] y funciona como «poder simbólico especial que será considerado por la conciencia colectiva como un modelo iluminador o paradigmático que va a ejercer una proyección sobre otras obras literarias o artísticas» [Cecilia, 2006: 66]. En este caso no es solo un mito visual [Watt, 1996: 74], caracterizado por su altura, delgadez y sus atavíos caballerescos, o una manifestación de la lucha por la justicia o el contraste entre ideal y realidad, elementos ya presentes en la novela cervantina, sino que además se convierte en un símbolo de pervivencia más allá del tiempo, en signo de inmortalidad.

¹² «Lucy Cullingford the choreographer got a flamenco teacher in and then used some of that language» [2019]. «Lucy Cullingford, la coreógrafa, contrató a una profesora de flamenco y luego utilizó en parte ese tipo de lenguaje»



Este hecho se percibe en la equiparación del hidalgo manchego con el rey Arturo, representativamente inglés, como indica Watt [1996: 55-62] al analizar las relaciones del mito de Don Quijote. Otras coincidencias entre ambos son el motivo de la búsqueda que les impulsa en su camino —en el caso del rey inglés la búsqueda del Santo Grial— y la oposición al engaño amoroso —en lo que respecta a Arturo, debido al romance entre Lanzarote y Ginebra, y en la puesta en escena de la RSC, por la insistente resistencia del protagonista a la llamada erótica de Altisidora—.

En «The Ballad of the Raven» (‘La balada del cuervo’), cantada por Sancho y que significativamente comienza la obra, se hace alusión al citado rey Arturo, que, según la leyenda propia de la materia de Bretaña, no murió, sino que se convirtió en cuervo y se vengó de la traición de Lanzarote¹³. Conviene resaltar que no es uno de los caballeros que Cervantes cita en el primer capítulo de su obra (hace referencia, en cambio, a Palmerín de Inglaterra, Amadís de Gaula, Caballero del Febo, Don Galaor, el Cid Ruy Díaz, el Caballero de la Ardiente Espada, Bernardo del Carpio, Roldán, Reinaldos de Montalbán, Galalón [Cervantes, ed. 2004: I, cap. I]), pero sí aparece explicada su leyenda en el capítulo XIII de la I Parte, ya que Don Quijote se la expone a los pastores asociando a Arturo también con España en tanto que el romance «Nunca fuera caballero» se difundió ampliamente en estos ámbitos geográficos. El adaptador James Fenton decide presentar en primer lugar esta referencia para conectar con un público inglés al que le resulta más familiar adentrarse en la tradición de los caballeros andantes a través de la figura de Arturo, aparte de considerar que esta leyenda se acomodaba a su faceta poética, como me indicó Angus Jackson: «James Fenton led off with that. I think it is a way to connect to England and something we understand. Also he’s a poet —he is led by his instinct»

¹³ Pérez Varas [1992: 17] recoge que en el siglo XII ya se muestra la creencia popular británica de que el rey Arturo no ha muerto y que volverá algún día. Además, la conversión en cuervo del rey Arturo proviene de leyendas de Cornualles, como señala Williams [1962: 87].



[2019]¹⁴.

Los versos que advierten de su futura muerte a Arturo en la canción de la RSC se sitúan justamente en España («But you shall die and you shall lie / Under the sun of Spain, / The sun of Spain» [Fenton, 2016: 4]¹⁵), a la que se alude anteriormente a través de la idea del vuelo del ave «The king flew from the English land / Until he came to a plain. / He saw a knight beneath a tree / Under the sun of Spain.» [2016: 3]¹⁶. Por otro lado, la resurrección de nuestro hidalgo, que no se produjo en el papel como la de Arturo «King Arthur did not die» [2016: 3]¹⁷, sí que ha tenido lugar al reelaborar en incontables ocasiones y en diferentes disciplinas artísticas sus aventuras. En el contexto del montaje de la RSC este inicio sirve también para introducirnos en el mundo de la transmisión popular, de la que se nutre *Don Quijote*, y para caracterizar a Sancho como canalizador del saber del pueblo, como demuestra el posterior diálogo entre el cura y Don Quijote:

DON QUIXOTE. That song again. Give that man an escudo on my account, Master Nicholas. It never ceases to amaze me that an ignorant man such as this, a peasant who can probably scarcely spell his name, should be possessed of such a rich store of learning. Where does it come from?

PRIEST. These old ballads are the memory of the people. Without them we would forget who we are. [2016: 4]¹⁸

Se vuelve a citar esta canción, de forma circular, en la última escena de la obra, en la que el Muchacho —equivalente al personaje del mozo apenas citado por Cervantes al comienzo de su novela— le pregunta a Sancho por la canción que cantaba al comienzo:

¹⁴ James Fenton fue el primero [en decidirlo]. Creo que es una manera de conectar con Inglaterra y con algo que entendamos. Además es un poeta: se deja llevar por su instinto.

¹⁵ «Pero morirás y yacerás/ bajo el sol de España, / el sol de España.»

¹⁶ «El rey voló desde tierras inglesas/ hasta que llegó a una llanura./ Vio a un caballero al pie de un árbol/ bajo el sol de España.»

¹⁷ «El rey Arturo no murió»

¹⁸ DON QUIJOTE. Otra vez esa canción. Dale a ese hombre un escudo a mi cuenta, Maese Nicolás. Nunca cesa de sorprenderme que un ignorante como este, un campesino que apenas puede deletrear su nombre, posea un rico acervo de conocimientos. ¿De dónde viene?

CURA. Estas antiguas coplas son la memoria de las gentes. Sin ellas olvidaríamos quiénes somos.



BOY. What was that song you used to sing, Sancho, about the raven in the tree?

SANCHO PANZA. I can't remember.

BOY. There was a King of England, who turned into a raven.

SANCHO PANZA. Oh, and flew all the way to Spain. What was that song? He saw a knight beneath a tree. I haven't thought about it for—

BOY. Did you ever visit England, Sancho, in your adventures?

Sancho Panza. England... Yes and no... No

BOY. I am not dead...

SANCHO PANZA.

I am not dead,

The raven said,

I shall be king again. [2016: 86]¹⁹

En este diálogo, además, el juego entre los dos países que ejercen un rol en la puesta en escena resulta cómico, despertando la sonrisa cómplice en el público, que es consciente de que el actor que interpreta a Sancho está viviendo sus aventuras en Inglaterra, aunque él niegue haberla visitado. Se hace hincapié, de nuevo, entre todos los versos de la canción, en los que señalan que el rey Arturo no está muerto. La muerte escénica tampoco alcanza a don Quijote, que finalmente es alzado mediante poleas hacia el cielo, reivindicando su pervivencia a pesar de la petición de la pluma de Cide Hamete Benengeli en la obra original —que no se mantiene en la adaptación—, «que deje reposar en la sepultura los cansados y podridos huesos de don Quijote» [2004: II, cap. LXXIV], aunque en su momento Cervantes hacía alusión con estas palabras a la polémica generada con Avellaneda.

Resuenan nuevamente las alusiones a España, en concreto a la era de

¹⁹ MOZO. ¿Cómo era esa canción que cantabais, Sancho, la del cuervo en el árbol?

SANCHO PANZA. No me acuerdo.

MOZO. Había un rey de Inglaterra que se convirtió en cuervo.

SANCHO PANZA. Ah, y fue volando hasta España. ¿Qué canción era? Vio a un caballero al pie de un árbol. No he pensado en...

MOZO. ¿Alguna vez visitasteis Inglaterra, Sancho, en vuestras aventuras?

SANCHO PANZA. Inglaterra... Sí y no... No.

MOZO. No estoy muerto...

SANCHO PANZA.

No estoy muerto,

dijo el cuervo,

volveré a ser rey.



la caballería, en «The Song of the Quest» ('La canción de la búsqueda'). En ella se hace hincapié en la búsqueda de don Quijote, como ocurre también en la canción «The impossible dream» ('El sueño imposible'), del musical *The Man of la Mancha*, donde el hidalgo manchego expresa: «This is my quest, to follow that star, / no matter how hopeless, no matter how far / to fight for the rights without question or pause»²⁰ [Hiller, 2006], con adjetivos que marcan la dificultad de este rastreo ("hopeless", "far"). Los versos cantados por la Royal Shakespeare Company, en los que las fuerzas de la naturaleza se hacen eco del llamamiento que el hidalgo realiza en imperativo ("bring back"), son los siguientes:

I hear the wind blow through their fine pavilions.
I see their favours trampled in the rain.
Where are the queens and all the knights who
Loved them?
Bring back the age of chivalry to Spain. [2016: 5]²¹.

Anteriormente en escena, el viejo hidalgo se ha contemplado en el espejo manifestando su primer encuentro con su nueva identidad de don Quijote y, posteriormente a la canción, se prepara con el armamento para su primera salida, grandiosa para él, pero aligerada cómicamente por los despistes y tropiezos del Mozo, personaje que le va ofreciendo las armas, siempre con tamaño y formas distintas a las anheladas por su amo. En medio de este proceso de reconocimiento aparece la canción, en la que no solo se alude a España como el destino soñado para la recuperación de la caballería, sino que también se menciona un lugar geográfico concreto, Toledo, del que se destaca la calidad de sus espadas («Find me the finest sword in all Toledo.» [2016: 5]). El espectador inglés ya está familiarizado

²⁰ «Esta es mi búsqueda, seguir esa estrella, / no importa cuán inútil sea, no importa cuán lejos esté/ para luchar por los derechos sin dudas ni pausas»

²¹ Oigo el viento soplar a través de los finos templetes.

Veo sus cintas pisoteadas por la lluvia.

¿Dónde están las reinas y todos los caballeros que
las amaban?

Devuelve la era de la caballería a España.



con la popularidad del acero toledano gracias a su mención o uso en conocidas películas como *El rey Arturo*, *Robin Hood*, *Braveheart*, *Gladiator*, *El Hobbit* o *El señor de los anillos*, por lo que la RSC aprovecha este conocimiento mencionándolo la canción indicada²².

Además de esta concepción del Quijote como mito ensalzado en consonancia con los referentes ingleses, las letras de las canciones que canta el protagonista sirven para acentuar aspectos fundamentales ya establecidos en la novela. Se indaga de forma lírica en tres claves de la obra cervantina: la imitación de la caballería andante, el amor ideal por Dulcinea y la persecución de los encantadores que impiden la consecución de las hazañas de don Quijote. La primera clave se manifiesta a través de la preparación del hidalgo para su primera salida, y se refleja textualmente mediante el uso de imperativos y la alusión a los enseres propios del héroe («Bring me a breastplate, beaten, chased and gilded / Fetch me a lance of perfect weight»²³ en la citada «The Song of the Quest» ('La canción de la búsqueda' [2016: 5]). El amor imposible por Dulcinea lo encontramos en «Beauty is cruel» ('La belleza es cruel') («But still, I find my soul tormented by such things / (Such things as love, I mean)»²⁴ [2016: 32]), nuevamente relacionada con versos de *The Man of La Mancha* («To love pure and chaste from afar»²⁵) [Hiller, 2006]. Finalmente, la persecución de los encantadores y la pesadumbre de Don Quijote ante su incesante amenaza dan lugar a la canción «The Watcher in the Square» ('El vigilante de la plaza') [2016: 79]), en la que el hidalgo manchego canta: «I can never shake the watcher off my back, / The wizard off my tail»²⁶.

Las dos primeras son las únicas que se repiten, fragmentadas, en

²² En la página web de la distribuidora de acero toledano Marto se observa un catálogo que incluye réplicas tanto de espadas de don Quijote como de la Excalibur del Rey Arturo o la de William Wallace (*Braveheart*). [Marto, consultado 2-10-2019].

²³ «Tráeme una coraza, forjada, grabada y bañada en oro/ alcánzame una lanza del peso perfecto.»

²⁴ «Y aun así hallo mi alma atormentada por estas cosas/ (me refiero a cosas como el amor)»

²⁵ «Amar con pureza y castidad desde lejos»

²⁶ Nunca puedo quitarme de encima al vigilante/ el mago que me pisa los talones.



otros momentos de la obra. «The Song of the Quest» se encuentra en la escena de la corte de los duques, cantada por los cortesanos como un coro de imitadores de don Quijote (que le emulan tanto en gestualidad como en barbas o ejemplares de la obra quijotesca en mano²⁷) mientras en escena observamos una estatua de tamaño gigante de don Quijote, a modo burlesco de representación del caballero y como distinguidora del espacio, ya que está ausente en los momentos de Sancho en Barataria. «Beauty is cruel» vuelve a cantarse tras quedar en evidencia el caballero por Altisidora, que se ríe de la credulidad del hidalgo ante el falso enamoramiento de la joven, de manera que se presentan como variaciones más crueles que en los contextos en que aparecieron por primera vez, del forma paralela a la introducción en la obra de personajes más despiadados.

Por otro lado, la visión que se ofrece de Sancho en la adaptación de *Don Quixote* aporta nuevas funciones respecto al personaje cervantino, ya que, como ocurre en la tradición de la comedia española y el interludio inglés, establece un diálogo con el público en la improvisación inicial y en algunos otros momentos escénicos posteriores. En la tradición hispánica es el gracioso el personaje que funciona como «mediador entre espectador y espectáculo» [Rubiera, 2005: 240]. Además, este personaje tipo comparte con Sancho otra serie de características: es confidente del amo, funciona como contrapunto humorístico [Gómez, 2005: 22], no presenta buen talle, su nombre, Sancho Panza, resulta humorístico, como otros del estilo de Catalinón o Calabazas, recibe golpes o manteamientos [Oliva, 2005: 426-434] y es aficionado a las comilonas [Ley, 1954: 82]. En la tradición inglesa también encontramos en casi todos los interludios alocuciones dirigidas al público en prólogos o epílogos por parte de personajes cómicos o poco

²⁷Angus Jackson [2019] me explicó de esta manera los recursos utilizados: «The beards were supposed to be them dressing up as him, pretending to be fans when actually they were undermining him. Actually they feature in the book as part of an enchantment. We cut them because the *Don Quixote* books on stage did the job better». (Las barbas significaban que iban vestidos de él [de don Quijote], fingiendo ser fans cuando realmente estaban desvirtuándolo. De hecho, aparecen en el libro como parte del encantamiento. Las quitamos porque los libros de *Don Quijote* en escena funcionaban mejor.)



fiables que juegan metateatralmente con los espectadores, como indica López Santos [2013: 256-257], por lo que estas intervenciones conectan recursos teatrales paralelos en las dos tradiciones.

El Sancho de la Royal Shakespeare Company interacciona con el espectador saludándolo al comienzo, preguntándole al más cercano a qué se dedica e inventando un comentario humorístico al respecto, marcando la distinción entre unos asientos y otros en el patio de butacas según la capacidad económica, como ocurría con el corral de comedias en el siglo XVII, animando al público a calentar para la función levantando los brazos o avisándoles para que reaccionen perdiendo la cabeza ('go bananas' en inglés) cuando escuchen en la obra *Antwerp* ('Amberes'), recordándoles que no ocurrirá pronto. Y en verdad no ocurre hasta la segunda parte, cuando Sansón Carrasco cita los lugares de publicación del *Quijote*, entre ellos Amberes.

Aparte de esta improvisación inicial, Sancho se comunica con el público haciéndolo cómplice de sus intentos de escapar de su esposa Teresa Panza, que lo persigue por el escenario en varias ocasiones, o jugando a capturar alimentos necesarios para su salida de aventuras desde uno de los palcos. El hecho de que Sancho sea el personaje que más interacción establece con el espectador no resulta azaroso, sino que, como me indicó el director Angus Jackson [2019], este representa la pervivencia de las lecciones quijotescas «It's important that he helps us into the story and also that he survives at the end to live on with the lessons he has learned»²⁸.

Sancho, además, se caracteriza por su papel de contador de historias, de conductor de una ficción circular, ya que interviene en el primer momento musical, ya comentado, («The Ballad of the Raven») y en el último («Sancho's Epilogue»). Además, expresa su deseo de aventura desde antes de su marcha con don Quijote con la canción «The Soldier Limping Down the Track» ('El soldado que cojea por el camino'), en la que admira al

²⁸ «Es importante señalar que es él quien nos ayuda a entrar en la historia, y también que sobrevive al final: para que perduren las lecciones que ha aprendido».



soldado que cojea y al peregrino de la posada por las historias que estos pueden tejer a partir de sus experiencias («The soldier limping down the track,/ The pilgrim at the inn-/ Each bears a story on his back./ Each has a yarn to spin²⁹.» [2016: 15]), lo que demuestra una quijotización del personaje desde mucho antes de que se produzca este proceso de evolución en la novela, ya que idealiza la aventura y pierde el sentido práctico que tradicionalmente se le ha atribuido. Que la primera y la última palabra sean sanchescas, así como que el escudero sustituya al narrador en alguna ocasión, como en la traducción parcial del capítulo I de la I Parte: «Little boiled bits of this and that, and the leftovers come back cold in the evening. Lentils on Fridays. On Sundays, with luck, a small pigeon. And that accounts for three-quarters of his income³⁰. (...)» [2016: 6], nos indica de nuevo su relevancia como contador de historias, como *storyteller*, presentando por tanto un poder escénico superior respecto al resto de personajes, que, aunque puedan interactuar con el público, no funcionan como narradores.

Más allá de los engranajes de construcción de las dos figuras principales, *Don Quixote* se caracteriza por la voluntad de representar de forma colectiva y metateatral una novela metaficticia en la que los personajes secundarios constituyen un mosaico enriquecedor de circunstancias y actitudes divergentes. Estos planteamientos son plasmados por Angus Jackson en su puesta en escena, con veinte actores en el reparto: «(...) we wanted the ensemble to be very significant, the book is full of interesting characters. It's a book that is aware that it is a book, so we wanted to make a play that knows it is a play —which is personified by the performers knowing they are on a stage—.»³¹ [Jackson, 2019]. La

²⁹ «El soldado que cojea por el camino, / el peregrino en la posada/ cada uno lleva una historia a su espalda. / Cada uno tiene un hilo del que tirar.»

³⁰ «Pequeños trozos hervidos de esto y de aquello, y las sobras vuelven frías por la noche. Lentejas los viernes. Los domingos, con suerte, un palomino. Y eso consume las tres cuartas partes de su hacienda.»

³¹ «Queríamos que el grupo fuera muy significativo, el libro está lleno de personajes interesantes. Es un libro consciente de ser un libro, así que queríamos hacer una obra que



configuración coral en escena se observa en varios momentos: el comienzo, con todos los actores vestidos de campesinos al modo de Sancho; las escenas de integración de los actores cuyo papel es el de escenografía andante, como ramas de árbol que bailan tras el discurso cantado de la Edad de Oro o, en el episodio de la falsa muerte de Altisidora, como andas fúnebres que ridiculizan con su risa grotesca la credulidad de don Quijote; la penúltima escena del montaje, «The Defeat of Don Quixote» ('La derrota de don Quijote'), en la que todos los actores se hacen eco del triste canto de Sansón Carrasco, «Go Home, Old Man» («Vuelve a casa, viejo»), se apoya la transición hacia el lecho de muerte del hidalgo; y la canción grupal final en la que todos cantan y bailan una seguidilla manchega celebrando la citada resurrección metafórica de don Quijote. Además, al tratarse de un musical, este efecto se justifica genéricamente, como indica McMillin [2006: 79]:

Legitimate drama has its large scenes, too, but the ensemble numbers of a musical do something that does not happen in legitimate drama. The characters express themselves simultaneously. And the build-up of a number to a simultaneous performance is often a dramatic event in itself. Normally, the build-up occurs toward the end of each act of the book, and the act reaches its climax when that ensemble potential is realized. The earlier climaxes were sometimes called *finalittos* and the ending of the entire show the *finale ultimato*. They were important enough to need fancy names³².

No obstante, los personajes secundarios no solo se funden en una totalidad que realza el aspecto espectacular y que se integra en la acción dramática, sino que también algunos de ellos son individualizados en la

sabe que es una obra, lo cual se personifica mediante el reconocimiento de los personajes como actores en escena.».

³² El teatro «de asunto serio» tiene también escenas en las que participa un reparto numeroso, pero con los números grupales en un musical ocurre algo que no pasa en el teatro «de asunto serio». Los personajes se expresan simultáneamente. Y muchas veces la construcción de un número [grupal] para que dé lugar a escenas simultáneas en una actuación [de personajes] simultánea, es un evento teatral en sí mismo. Normalmente esta construcción ocurre hacia el final de cada acto de la obra, y el acto alcanza su clímax cuando se consigue el potencial que da el grupo. Los primeros clímax se solían llamar *finalittos*; y el final de todo el espectáculo, *finale ultimato*. Eran lo suficientemente importantes como para tener nombres rimbombantes.



adaptación. Me centraré en el peculiar caso del Castrador de puercos, por el contraste entre su mínima importancia en la obra cervantina frente al hecho de protagonizar un momento musical en la puesta en escena de la compañía inglesa, así como por las conexiones histórico-sociales y literarias que se pueden establecer entre contextos españoles e ingleses a partir de este personaje.

El Sowgelder, 'Castrador de puercos' —en el que se hace hincapié en la puesta en escena de la RSC mediante un estandarte de un cerdo y un silbato— en *El Quijote* apenas tiene presencia en unas líneas: «Estando en esto, llegó acaso a la venta un castrador de puercos, y así como llegó, sonó su silbato de cañas cuatro o cinco veces, con lo cual acabó de confirmar don Quijote que estaba en algún famoso castillo y que le servían con música (...)» [2004, I: cap. II]. No obstante, el Sowgelder inglés cumple también las funciones de un personaje que desaparece en *Don Quixote*, el del arriero, ya que contra él se enfrenta el hidalgo en la venta cuando cree que este supone una amenaza para el «castillo».

Lo que resulta más interesante del personaje es que realiza introspección respecto a su pasado en la canción que protagoniza, indicando que nació con una mancha en la barbilla, en el hedor de la pocilga, en el pecado y en la basura («Sowgelder. I was born with a stain on my chin. / I was born to the stentch of a sty. / My mother said, 'Son you were fathered in sin. / My father said, 'Boy you were born in a bin'³³» [2016: 9]). Estas características, unidas a su trabajo en relación con los cerdos, se convierten en indicios de la discriminación social que sufrían en la España de la época los judíos conversos o «marranos», de «sangre manchada», conceptos que describe Díaz-Mas [1996], de manera que se podría reflejar una de las realidades de marginación y de destino condicionado por el origen del nacimiento similar a la de Lázaro de Tormes y sus descendientes picarescos, personajes a los que se les ha atribuido también ascendencia conversa. La

³³ CASTRADOR DE PUERCOS. Nací con una mancha en la mejilla./ Nací al hedor de la pocilga./ Mi madre dijo: “Hijo, fuiste concebido en pecado.” / Mi padre dijo: “Muchacho, naciste en la basura.”



equivalencia discriminadora entre puerco y judío también se observa en el refranero popular, como recoge Correas [1924, 32; 405]: «Al judío y al puerco, no le metas en tu güerto» o «Porquero que puercos guarda, ni va a misa, ni su amo se lo manda». En el ámbito de la comedia, también destaca Díez Borque [1976: 235] la relevancia de la limpieza de sangre y el desprecio hacia lo judaizante: «La comedia —aun situando la acción en otro momento histórico— recogerá la especial actitud valorativa del XVII, presentando de forma negativa y adoptando una actitud abiertamente hostil hacia los judíos», aunque indica que la conflictiva figura del converso apenas aparece en la literatura del momento.

El propio Cervantes ha sido relacionado biográficamente con un origen converso por varios críticos (Lokos [1999] y Márquez Villanueva [2005], como señala Galperín [2006], y Alvar [2004]). Este último apunta, además, que el padre del famoso autor, Rodrigo Cervantes, era cirujano y seguramente descendiente de judíos, categorías que conllevaban en la época gran desestima social [2004: 36] y que hasta el monstruo de la naturaleza y rival literario del alcalaíno, Lope de Vega, hacía veladas alusiones poéticas a la ascendencia judía, «marrana», de su adversario: «frisón de su carroza y puerco en pie» [2004: 287]. También en la obra cervantina, en el entremés de *El retablo de las maravillas*, donde campan los Castrados, Capachos y Repollos, observamos, como bien indica Galperín [2006: 876-878], la conciencia crítica de Cervantes sobre el peso de la limpieza de sangre en la sociedad de su época, en la que, tras las conversiones masivas y la expulsión de los judíos en 1492, los habitantes de la Península estaban tan mezclados con sangre judaica que era casi imposible distinguir si se encontraban o no ante un judío.

La misma investigadora diferencia la situación de los judíos en Inglaterra a partir de la visión de Marlowe y Shakespeare, ya que personajes como Shylock o Barabas sí que se presentaban como perfectamente diferenciados de los cristianos, porque se expulsó a la mayoría de los judíos con anterioridad (fines del XIII). Además, la cuestión religiosa protestante



inglesa, como indica Shoulson [2017: 502-505], influye en la recepción de los judíos en Inglaterra, que mayoritariamente procedían de los expulsados de la Península Ibérica, tornando las conversiones de judíos, nuevamente, en un pulso de poder entre católicos y protestantes.

Teniendo en cuenta este marco histórico, el castrador de puercos de la RSC parece encarnar sutilmente una referencia al conflicto áureo entre las dos naciones. Y es que la figura del Sowgelder, criticada, como indica Fu [1998], por William Clowes, cirujano de Isabel I por su abuso de la Medicina, y asociada a gitanos y otros grupos de baja extracción social [Newman, 1951], también se convierte significativamente en personaje en una obra del siglo XVII inglés (*Beggars' Bush* ('El arbusto del mendigo'), estrenada en 1622, de John Fletcher, colaborando con Francis Beaumont o Philip Massinger, como señala Gaby [1994, 402]). La relación de estos autores con Cervantes se observa, como indica Knowles [2007: 275], en que realizan adaptaciones de algunas de sus *Novelas ejemplares*: «*Love's Pilgrimage*, (c. 1615), de Beaumont y Fletcher, toma parte del argumento y del diálogo de *Las dos doncellas*, (...) *Rule a Wife and Have a Wife* ('Manda y tendrás una mujer'), 1624, de Fletcher, saca su argumento de *El casamiento engañoso*, *The Fair Maid of the Inn* ('La dama blanca en la taberna') (c. 1625), del mismo autor, viene directamente de *La ilustre fregona*».

En *Beggar's bush*, la acción se desarrolla en Flandes, núcleo de pugna hispano-inglesa donde un grupo de mendigos vive en una especie de utopía de pobreza repleta de cantos y música [Gaby, 1994: 407]. Estos personajes deciden marcharse a Inglaterra, pero tampoco quieren formar parte de esta sociedad. Uno de ellos, Higgen, sale cantando como si fuera castrador de puercos con canciones que hacen alusión, como la del personaje de la RSC, a la procacidad. Así, en la obra de Fletcher y Beaumont encontramos los siguientes versos: «Take her and hug her, / and turn her, and tug her / and



turn her again, boy, again;»³⁴) [Jonson, Ben, Beaumont and Fletcher, ed. 1811: 306]. En la adaptación de James Fenton también se hace alusión al proceso de seducción de la mujer: «When the women come out on the street / At the sound of the sowgelder's horn / And I see something sharp in the eyes that I greet / And I drop them a word they would blush to repeat»³⁵) [2016: 10]. El tono de esta canción se relaciona con las letras pícaras de canciones tabernarias de Henry Purcell [Nieto, 2011], que además compuso el acompañamiento musical a *The Comical History of Don Quixote*, de Thomas D'Urfey.

Aparte de esta tendencia lujuriosa, Higgen, con sorna, equipara al diablo con diversos animales, a los que logra aplacar y castrar, finalizando con el cerdo, que puede transformarse en alimento del judío una vez que este se convierte, haciendo hincapié en la mirada despectiva sobre este que se extiende también por tierras inglesas:

Some half a year after, in form of a pig,
I met with the rogue, and he look'd very
big;
I catch'd at his leg, laid him down on a log,
Before a man could fart twice, I had made
him a hog.
Owgh! Quoth the devil, and forth gave
a jerk,
That a jew was converted, and eat of the
perk³⁶. [Jonson, Ben, Beaumont and Fletcher, ed. 1811: 306]

Por tanto, este enigmático personaje de pocas líneas en Cervantes nos

³⁴ «Tómala y abrázala/ y dale la vuelta y remócala/ y dale la vuelta otra vez, muchacho, otra vez.»

³⁵ «Cuando las mujeres salen a la calle/ al sonido del cuerno del castrador de puercos/ y veo algo intenso en los ojos que me encuentro/ y les dejo caer una palabra que las haría sonrojar al repetirla»

³⁶ «Hacia medio año después, en forma de cerdo, me encontré con el pícaro, y parecía muy grande; lo cogí por la pierna, lo tendí en la leña, antes de que un hombre pudiera peer dos veces, lo había convertido en marrano. ¡Ay! Dijo el demonio, y más adelante dio una sacudida, que un judío fue convertido, y come de la recompensa.»



transporta a partir de su profesión y su mancha en la barbilla en la adaptación inglesa a siglos pasados, uniendo y contrastando a la vez la perspectiva inglesa y la española, evocando luchas e intolerancias religiosas y políticas que siguen existiendo, en mayor o menor medida, en nuestro siglo XXI.

Tras adentrarnos en las letras de las canciones y la construcción de los personajes comentados, hemos podido comprobar cómo estos se conectan con la tradición inglesa con el fin de acercar la obra al receptor inglés y exponer sutilmente las relaciones políticas y literarias de ambas naciones, ya sean decisiones tomadas consciente o inconscientemente por parte del adaptador y el director. Don Quijote se eleva a la categoría de mito, como el rey Arturo de la materia de Bretaña; Sancho se acerca al público e interactúa con él como ocurría en los *interludes* ingleses; el Sowgelder, con su mancha en la barbilla y su relación con los cerdos, ofrece posibles referencias a la situación de los judíos y judeoconversos en el Siglo de Oro en España e Inglaterra, ya que se trataba de una profesión desestimada socialmente. Además, respecto a la figura del Castrador de puercos, resulta significativo que se conectaran religión y oficio también en una obra inglesa del XVII de Fletcher y Beaumont, de forma que se constata la aparición de esta figura entre los referentes literarios ingleses de la época. El espectador de nuestros días, aunque no tiene por qué asociar al Sowgelder con este contexto social, sí que puede identificar en él la crítica a la situación del marginado, una de las características más significativas de la obra cervantina.

La Royal Shakespeare Company, por tanto, establece con *Don Quixote* un diálogo entre culturas, en parte como «heritage tourism» ('turismo de patrimonio'), en palabras de Chambers sobre la función de la compañía en general [2004: 115], ya que trata de ensamblar las perspectivas del lugar geográfico de la obra original con las del país de adaptación, sirviéndose, entre otros recursos, del imaginario tópico hispánico fuera de nuestras fronteras, como también indica Thacker respecto a otras obras de teatro clásico español en las tablas inglesas del siglo XXI [en Boyle, Johnston,



Morris, 2007: 21]:

One consequence of the British audience's ignorance of the tradition of Spanish classical drama is that many directors have felt the urge in their productions to provide a comforting notion of Spain to cling to. Thus, in costume, music and dance a clichéd Spanishness has tended to hold sway, to provide a familiar background³⁷.

No obstante, la compañía logra también aportar una visión global de gran cantidad de episodios cervantinos, recoge elementos de la tradición inglesa culta y popular, hace hincapié en momentos cómicos significativos del hipotexto y construye otros nuevos a partir de la puesta en escena y resalta especialmente al personaje marginal y fracasado. De esta forma, se parte de Cervantes para homenajear su obra y se añaden variantes que contribuyen al mito quijotesco a través de la lente de la recepción inglesa.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Alfredo Ezquerra, *Cervantes. Genio y libertad*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2004.
- BASSNETT-MCGUIRE, Susan and LEFEVERE, André, eds., *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998.
- BRAGA RIERA, Jorge, «The Non-Verbal in Drama Translation: Spanish Classical Theatre in English», en *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 2007, vol. 15, 119-137.
- CECILIA, Juan Herrero, «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias», *Çédille, Revista de estudios franceses*, núm.

³⁷ Una consecuencia del desconocimiento de la tradición de teatro clásico español por parte de los espectadores británicos es que muchos directores han sentido la necesidad de ofrecer una idea cómoda de España a la que aferrarse en sus producciones. Por lo tanto, en vestuario, música y danza ha tendido a predominar una presentación tópica de España con el fin de proporcionar un contexto familiar para el público.



- 2, 2006, 58-76.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed. y notas), Madrid, Real Academia Española, 2004.
- CHAMBERS, Colin, *Inside the Royal Shakespeare Company*, New York, Routledge, 2004.
- CHARTIER, Roger, *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare. Historia de una obra perdida*, Barcelona, Gedisa, 2012.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Olózaga, nº 1, 1924 (1ª ed.).
- DÍAZ MAS, Paloma, «Judíos, conversos, marranos: la historia de una verdad a medias», en Duplá Ansuátegui, Antonio, Frías, Piedad, Zaldua, Iban (eds.), *Occidente y el otro, una historia de miedo y rechazo*, Bekolarra, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1996, 71-80.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- DUNBAR, Zachary, «Music Theatre and Musical Theatre» en David Wiles, Christine Dymkowski, (eds.), *The Cambridge Companion to Theatre History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 197-209.
- FENTON, James (adap.), *Don Quixote, a play with songs adapted from the novel by Miguel de Cervantes*, London, Faber & Faber, 2016.
- FESTIVAL OF SPANISH THEATRE, FESTELÒN [2019], «Archive» en *Festival Spanish Theatre London*, <<http://www.festivalspanishtheatre.co.uk/archive/>> [consultado 18-09-2019]
- FU, KTL, «The healing hand in literature: Shakespeare and surgery», en *HKMJ*, 1998, vol. 4, núm. 1, 4, 77-88.
- GABY, Rosemary, «Of Vagabonds and Commonwealths: *Beggars' Bush*, a *Jovial Crew*, and the *Sisters*», en *Studies in English Literature 1500-*



- 1900, *Elizabethan and Jacobean Drama*, 1994, vol. 34, núm. 2, Rice University, 401-424.
- GALPERÍN, Karina, «De ex illis es: la representación de lo judío en Cervantes», en Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila (eds), *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario* (Buenos Aires, 20 al 23 de septiembre de 2005), Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires – Asociación de Cervantistas, 2006, 873-78.
- GARBISU BUESA, Margarita, «La recepción de la música española en *The Criterion* a través de los escritos de John B. Trend», en *Anuario musical*, 2008, núm. 63, enero-diciembre 2008, 153-180.
- GÓMEZ, Jesús, «Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje, el gracioso*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, 11-22.
- HILLER, Arthur, *El hombre de la Mancha*, MGM Home Entertainment, 2006, 1 disco compacto (DVD) (124 min.)
- JACKSON, Angus, *Entrevista inédita por correo electrónico*, 21 enero 2019.
- JONSON, Ben, Francis BEAUMONT and John FLETCHER, *The Dramatic Works of Ben Jonson, Beaumont and Fletcher: Embellished with Portraits*, Peter Whalley (notes), four volumes, vol. 2, London, John Stockdale, Piccadilly, 1811.
- KNOWLES, Edwin B, «Cervantes y la literatura inglesa», en *Realidad: revista de ideas*, Sevilla, Renacimiento, 2007, vol. II, núms. 4-6, 852-881.
- LEY, Charles David, *El gracioso en el teatro de la península (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.
- LOKOS, Ellen, «The Politics of Identity and the Enigma of Cervantine Genealogy», en Cruz Anne y Johnson Carroll (eds.) *Cervantes and His Postmodern Constituencies*, Nueva York y Londres, Garland Publishing, 1999, 116-133.
- LÓPEZ SANTOS, *Historia del teatro inglés: desde sus orígenes hasta*



- Shakespeare*, Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2013.
- MANCING, Howard, *The Cervantes Encyclopedia*, Westport, CT, Greenwood Publishing Group, 2004.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «La cuestión del judaísmo de Cervantes», en Rogelio Reyes Cano (coord.), *Don Quijote en el reino de la fantasía. Realidad y ficción en el mundo mental y biográfico de Cervantes*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2005.
- MARTO, «Espadas históricas, fantásticas y de leyenda» [en línea] en Marto, <<https://www.marto.es/index.php/es/productos-marto/espadas-historicas-fantasticas-y-de-leyenda>>, [consultado 2-10-2019]
- MCMILLIN, Scott, *The Musical as Drama*, New Jersey, Princeton University Press/ Woodstock, Oxfordshire, Princeton University Press, 2006.
- MOLPECERES ARNÁIZ, Sara, *Mito persuasivo y mito literario. Bases para un análisis retórico-mítico del discurso*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2014.
- NEWMAN, L. F., «Folk-Lore and History in Veterinary Medicine [Summary]», en *Proceedings of the Royal Society of Medicine*, 1952, vol. 45, núm. 2, 94–96.
- NIETO, José Luis, «Purcell, canciones de tabernas y de capillas» [en línea] en *Los imprescindibles*, <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/los-imprescindibles/imprescindibles-purcell-canciones-tabernas-capillas-27-10-11/1235053/>>, 27-10-11 [consultado 02-10-2019].
- NÚÑEZ, Faustino, «Seguidillas» [en línea], en *Flamencopolis*, <<http://www.flamencopolis.com/archives/3292>> [consultado 23-01-2019].
- OLIVA, César, «El personaje del gracioso y su comicidad», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje, el gracioso*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, 425-440.
- PÉREZ VARAS, Feliciano, *La incógnita del autor fingido en la novela caballeresca europea: Parzival y don Quijote*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1992.



- ROYAL SHAKESPEARE COMPANY, «Don Quixote» [en línea] en *Royal Shakespeare Company*, <<https://www.rsc.org.uk/don-quixote/>>, [consultado 7/2/2019].
- RUBIERA FERNÁNDEZ, «Función cómica y funciones dramáticas del gracioso en *La hija del aire*», en Luciano García Lorenzo, (ed.), *La construcción de un personaje, el gracioso*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, 225-250.
- SALAS DÍAZ, Miguel, *Mitos patrióticos. Apuntes sobre la construcción del nacionalismo español en la literatura del siglo XX*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010.
- SHAKESPEARE BIRTHPLACE TRUST, «RSC Performances. Don Quixote» [en línea] en *Shakespeare birthplace trust*, <http://collections.shakespeare.org.uk/search/rsc-performances/don190705-don-quixote/sort_by/press_night/order/asc/view_as/grid/page/16>, [consultado 19-09-2019].
- SHOULSON, Jeffrey, «The Jewish Diaspora», en Andrew Hiscock, Helen Wilcox (eds.), *The Oxford Handbook of Early Modern English Literature and Religion*, Oxford, Oxford University Press, 2017, 497-510.
- SMITH, Anthony D., *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford, B. Blackwell, 1987.
- THACKER, Jonathan, «History of Performance in English» en Catherine Boyle, David Johnston, Janet Morris (eds.), *The Spanish Golden Age in English: perspectives on performance*, London, Oberon Books, 2007, 15-30.
- WATT, Ian, *Myths of Modern Individualism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- WILLIAMS, Mary, «King Arthur in History and Legend», en *Folklore*, 1962, vol. 73, núm. 2, 73-88.

