Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino

Strumenti letterari

9

Comitato scientifico

Paolo Bertinetti, Nadia Caprioglio, Giancarlo Depretis,
Mariagrazia Margarito, Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore,
Francesco Panero

Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze

a cura di Laura Rescia

NUOVA TRAUBEN

Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino

In copertina:
Pablo Luis Ávila, *Exposición de los restos de Calisto y Melibea ante la casa de Pleberio (Vida y muerte)* 2006
Smalti acrilici su carta 77,5x57,5
"… Calisto / afronta el muro, azuza con un pie / a la muerte que, en su apostado sueño, / se había descuidado de los locos / amantes"
Proprietà: *Stanza della Poesia Pablo Luis Ávila*, Via San Francesco d'Assisi 27, Torino

© 2019 Nuova Trauben editrice
via della Rocca, 33 – 10123 Torino
www.nuovatrauben.it

ISBN 9788899312527

INDICE

LAURA RESCIA

Premessa 7

MATTEO REI

Per conjunção divinal: le Cortes de Jupiter di Gil Vicente
e il matrimonio dell'infanta Beatriz con il Duca di Savoia 15

PAOLA CALEF

Aspetti paremiologici della *comedia nueva*
Il caso de *La gran comedia de ¡Viva quien vençe!* del drammaturgo ispano-portoghese Jacinto Cordero (1606-1646) 32

MONICA PAVESIO

Una riscrittura francese secentesca dei *Morti Vivi* di Sforza Oddi:
Les Morts vivants di Antoine Le Metel D'Ouville 42

LAURA RESCIA

Molière e l'Italia: appunti sulle traduzioni de *L'Amour médecin*
tra Sei e Settecento. 50

ORIETTA ABBATI

O Marinheiro. Trasparenza del sensazionismo e dell'eteronimia
nel *"Drama Estático em um Quadro"* di Fernando Pessoa 69

CRISTINA TRINCHERO

Discussioni e riflessioni intorno alle poetiche del teatro tra le due guerre
nell'opera di Leo Ferrero Lombroso, "turinois de Paris" 83

PIERANGELA ADINOLFI

Il teatro di Henry de Montherlant: una poetica dell'interiorità.....113

ELISABETTA PALTRINIERI

Appunti sulla ricezione del teatro spagnolo
attraverso le traduzioni della rivista torinese "Il Dramma"
e le lettere inedite di Bragaglia a Ridenti 131

GABRIELLA BOSCO

Le due versioni delle *Chaises* di Ionesco
alla luce degli inediti 146

VERONICA ORAZI

Hibridación de teatro y ópera lírica
en la escena española contemporánea 160

MARIA MARGHERITA MATTIODA

Il teatro al cinema: traduzioni, adattamenti,
citazioni nei trailer francesi e italiani.....179

HIBRIDACIÓN DE TEATRO Y ÓPERA LÍRICA EN LA ESCENA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Veronica Orazi

1. A modo de introducción

Entre las tendencias experimentales del teatro hispánico contemporáneo, destaca la colaboración de los creadores, tanto dramaturgos como grupos teatrales, con el mundo de la ópera lírica[1]. Es éste un interés recíproco, puesto que el ámbito operístico está abocado desde hace años a su renovación. Se trata, en realidad, de un fenómeno bien arraigado en el sector: baste pensar en la revolución realizada por el compositor alemán Gluck con su *Orfeo y Eurídice* de 1762, por poner tan sólo un ejemplo. Esto ha propiciado un número sorprendente de experimentaciones que hibridan la dimensión teatral con la operística y los casos que se podrían mencionar son realmente abuntantes. Sin embargo, hay por lo menos algunos momentos y producciones que desde la perspectiva actual resultan paradigmáticos, debido a los creadores que los protagonizaron, al momento histórico en que éstos produjeron y montaron sus obras, a las fuentes en que se inspiraron y a los resultados conseguidos, a pesar de o, tal vez, por el escándalo que suscitaron en su tiempo en algunos ambientes y en ciertos contextos, demostración de una contundente voluntad de ruptura, de investigación atrevida, más allá de lo habitual o de lo tibiamente innovador.

2. Antonio Buero Vallejo, Mito (1968)

Uno de los hitos en la historia de esta colaboración en la época actual suscita la primera gran sorpresa con la que nos enfrentamos al investigar

[1] Cfr. María BONILLA AGUDO, *Teatro y ópera en el siglo XXI: modernización e innovación de la puesta en escena*, en AA.VV., *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, a cura de José Romera Castillo, Madrid, Visor, 2006, pp. 353-362; AA.VV., *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*, a cura de Simona Brunetti y Nicola Pasqualicchio, Bari, Edizioni di Pagina, 2015.

el tema: a finales de los sesenta del siglo pasado, la revista *Primer Acto* publica *Mito*, libreto para una ópera lírica de Antonio Buero Vallejo[2]. El proyecto, que el dramaturgo había empezado a desarrollar un par de años antes junto con el compositor Cristóbal Halffter[3], no verá la luz; sin embargo, Buero acabó la redacción de su texto, a pesar de estar consciente de los límites que éste presentaba, especialmente por lo que se refería a la interpretación operística[4]. Se trata, en concreto, de un libreto inspirado en el *Don Quijote de la Mancha*, que Buero recrea de forma original, expresando una musicalidad y sonoridades sugerentes, detectables gracias también a las puntuales acotaciones, que permiten delinear la concepción musical del dramaturgo y su trabajo a la hora de combinar palabra y música, en un texto pensado para el cante y no para la recitación[5].

La deuda de Buero con el autor del *Quijote*, igual que la presencia de huellas cervantinas en su teatro son rasgos bien conocidos, come el mismo dramaturgo reafirmó al recibir el Premio Cervantes en 1986[6]. En este caso, sin embargo, la relación entre los dos se estrecha, en cierto sentido, aunque la pieza ofrezca también elementos hondamente originales[7]: *Mito* presenta

[2] Cfr. Antonio BUERO VALLEJO, *Del Quijotismo al "mito" de los platillos volantes*, en "Primer Acto", C-CI (1968), pp. 73-74; Antonio BUERO VALLEJO, *Mito*, en "Primer Acto", C-CI (1968), pp. 75-106; José MONLEÓN, *"Mito", un libro de Buero para una ópera*, en "Primer Acto", C-CI (1968), pp. 72; Marifé SANTIAGO BOLAÑOS, *"Mito". El "Quijote" de Buero Vallejo*, en "ADE. Teatro", CVII (2005), pp. 184-186; Veronica ORAZI, *Comparing "Tirant" and "Quijote". Four Plays of the Second Half of the 20th Century*, en AA.VV., *Chivalry, the Mediterranean and the Crown of Aragon*, a cura de Antonio Cortijo Ocaña, Newark, Juan de la Cuesta, 2018, pp. 179-185.

[3] En 1987 Halffter compone *Don Quijote*, una ópera con libreto de Andrés Amorós, estrenada en 2000 en el Teatro Real de Madrid, y dirigida por su hijo, Pedro Halffter (Elsa FERNÁNDEZ-SANTOS, *Halffter pide que se vaya al estreno de su "Quijote" "duchado de prejuicios"*, en "El País", 22. II . 2000, <https: // elpais . com / diario / 2000 / 02 / 22 / cultura / 9 5 1 1 7 40 12 _ 850215. html >; Cristóbal HALFFTER, *Así se hace una ópera*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2004; Cristóbal HALFFTER, *Don Quijote. Ópera en un acto sobre el mito cervantino*, Madrid, Glossa Music, 2004. 2 cd.; Germán GAN QUESADA, *Variaciones sobre el tema cervantino en la música de la familia Halffter*, en AA.VV., *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, a cura de Begoña Lolo, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia - Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 373-398.

[4] Cfr. Antonio BUERO VALLEJO, *Del Quijotismo al "mito" de los platillos volantes*, cit.

[5] Cfr. Giada FERRANTE, "*Mito" e le visioni musicali di Antonio Buero Vallejo*, en "Tintas", I (2011), pp. 81-101.

[6] Cfr. Antonio BUERO VALLEJO, *Discurso en la entrega del Premio Cervantes 1986*, en AA.VV., *Premios Cervantes. Una literatura en dos continentes*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, pp. 221-226.

[7] Cfr. Martha T. HALSEY, *Buero's "Mito": a contemporary vision of "Don Quijote"*, en "Revista de Estudios Hispánicos", VI (1972), pp. 225-235; Carmen CARO DUGO, *The importance of Don Quixote myth in the works of Antonio Buero Vallejo*, Lewiston, Mellen UP, 1995.

una compleja estructura metateatral, los personajes y los episodios del texto fuente que Buero ha seleccionado le permiten actualizar los homólogos cervantinos y mantener su atmósfera, a pesar de su renovada ambientación contemporánea. El título remite a la figura de DQ, todo un mito, y a la imagen mitizada de los 'visitantes' (los extraterrestres) que obsesiona a Eloy, el nuevo protagonista: de hecho, los marcianos concretan la enajenación del personaje y dejan su condición de entes imaginarios para volverse figuras escénicas, que constituyen la única posibilidad para restablecer paz y justicia en la sociedad degradada de la época del dramaturgo (en pleno franquismo, después de más de treinta años de régimen dictatorial).

La ópera está ambientada en el siglo XX, consta de dos partes, como la novela cervantina, y los protagonistas son los actores de la compañía que está representando la adaptación operística del *Quijote*. La acción se desarrolla a lo largo de veinticuatro horas: después de finalizar la función, la compañía se prepara para pasar la noche en el teatro, hasta la reposición del día siguiente, porque las autoridades locales han impuesto un toque de queda, oficialmente para simular las maniobras en caso de ataque nuclear pero en realidad para impedir que se organice una huelga de protesta. Por lo tanto *Mito* no es tan sólo una adaptación del texto fuente, sino una ópera lírica –elección inusual para el autor– que se inspira en él, actualiza algunos de sus rasgos clave y reafirma su vigencia en el presente. Todo ello lo demuestran las analogías entre algunos personajes de la obra bueriana y de la novela cervantina, la reminiscencias de algunos episodios del original, la pervivencia del doble mecanismo en el tratamiento del tema de la locura, que antes es endógena y refleja la condición mental de DQ y Eloy, para volverse luego exógena al ser organizada por los demás personajes-actores. Como pasa con la pareja de protagonistas del original, al principio Simón-Sancho opone su pragmatismo y sentido común a la percepción idealizada e ilusoria de Eloy-DQ; luego, sin embargo, acaba creyendo a su amo: convencido de la llegada de los extraterrestres, pide el cargo de alcalde de la ciudad, petición inspirada en el Sancho gobernador de la isla Barataria, y queda involucrado en el engaño organizado por otros personajes a costa del extravagante Eloy.

Cuando se levanta el telón, el público ve el epílogo de la ópera lírica que representa la muerte del hidalgo; inmediatamente después, la pieza pasa a una ambientación contemporánea y los personajes son ahora los dependientes del teatro y los actores que recitan en el espectáculo que acaba de finalizar, primer reflejo traslado del mito. Así, Buero construye

una doble *mise en abyme*, aprovechando una dúplice articulación meta-teatral[8]: los espectadores reales de cada reposición de *Mito* asisten a una pieza1 –*Mito*– en que se está representando una pieza2 –la historia de los actores que aparecen en la escena–, cuyo inicio coincide con el epílogo de una pieza3 –la adaptación operística del *Quijote*– y el final de la pieza2 conecta con el principio de una nueva función de la pieza3. La historia se desarrolla detrás de los bastidores: el público ve a los actores de espaldas mientras representan la adaptación operística de la novela cervantina y ve de frente lo que pasa en el *backstage*. Por lo tanto, al empezar la pieza, el telón de fondo del teatro oculta a los actores que están recitando en las tablas el final de la ópera lírica sobre DQ, de la cual se entrevé algo a través de las puertas que de los bastidores permiten acceder a la habitación del moribundo. El público de *Mito*, pues, intuye la escena de la muerte del hidalgo escuchando las palabras de los personajes y los aplausos de los asistentes que están en la sala al acabar la representación; es decir, ve desde la parte posterior lo que los espectadores imaginarios de la ópera lírica que se está representando ven de frente. Todo ello amplifica el juego de perspectivas del texto fuente, con el desdoblamiento entre realidad objetiva de los personajes de la novela y realidad imaginaria de DQ. Esta duplicidad, después de la primera escena, se proyecta en *Mito* aprovechando el desdoblamiento de los planos de la representación: la realidad objetiva de lo que se está desarrollando en el teatro y la realidad imaginaria de Eloy –contrafigura de DQ–, quien actúa junto con Simón, el nuevo Sancho, y la encargada del vestuario Marta, es decir Dulcinea, que para el protagonista es una criatura celestial, o sea una 'visitante'.

A lo largo del desarrollo de la acción, Buero aprovecha la música, la mímica y la luminotécnica para concretar el mensaje de la novela, recreado a través de su actualización. Desde el principio, la concatenación de las escenas se sustenta en el componente musical, que se utiliza para entrelazar los cambios de escena y de tema y presentar a los personajes, delineando su perfil psicológico y su papel: la música se revela entonces un elemento funcional al desarrollo de la acción, a partir de la muerte de DQ, acompañada por una voz femenina que modula una copla tradicional, y

[8] Cfr. Luis IGLESIAS FEIJOO, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago, UP, 1982, pp. 376; María Luisa TOBAR, *Aspectos teatrales y metateatrales en "Mito" de Buero Vallejo*, en AA.VV., *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*, Atti del XXIV Congresso AISPI, Roma, AISPI Edizioni, 2012, < https: // cvc. cervantes . es / literatura / aispi / pdf / 23 / 23 _ 825 . pdf>.

luego para enfatizar el paso de la ambientación cervantina a la contemporánea con un nuevo motivo musical. En escena hasta aparecen objetos icónicos del texto original, como la espada y las espuelas de DQ, que cuelgan de la cama del moribundo o la bacía de barbero, que juega un papel clave en *Mito*, donde representa un objeto misterioso que permite entrar en contacto con los extraterrestres. Así, Eloy asume una personalidad quijotesca, ahora en una ambientación de siglo XX y por ello no vivirá aventuras caballerescas sino experiencias alucinatorias.

En cierto momento de su actuación, parece que el protagonista se duerme (adaptación del episodio de cueva de Montesinos) y ve entrar en escena a seis visitantes que cantan al unísono: su sueño profundo poblado de alucinaciones insinúa la duda en el espectador, quien no sabe cómo interpretar estas misteriosas figuras, despistado por el empleo estratégico de la luminotécnica que evoca una atmósfera onírica. Lo mismo pasa cuando Eloy-DQ y Marta-Dulcinea quedan a solas y empiezan un *dueto* amoroso que culmina en un beso subrayado por la orquesta. Cuando Marta se va, la atmósfera visionaria se disuelve, sustituida por la luz de una banal bombilla. Entonces, desde el fondo de la sala entra Ismael, uno de los organizadores de la huega que las autoridades han prohibido y por ello perseguido por la policía. El hombre cruza el patio de butacas, sube a la escena y empieza un largo diálogo con Eloy, que marca el cambio temático decisivo pero que al mismo tiempo concreta la ruptura de la cuarta pared: el personaje avanza entre los espectadores para acercarse a su interlocutor, anulando la separación física entre actores y público; de esta manera, el espacio de la representación se vuelve un espacio global y la escena, el *backstage*, el patio de butacas, cada lugar del teatro se transforma en espacio escénico.

Luego, aparecen Rodolfo y Apolinar, que quieren burlarse de Eloy, marcando también a nivel estructural –como en el original– el cambio de perspectiva, con el paso de la locura endógena de Eloy-DQ a la locura exógena inducida por los demás personajes que engañan al protagonista. El diálogo entre estos dos personajes y su tono de burla remiten al *dueto* de la *opera buffa* del siglo XVIII, de la cual revitalizan también otros sub-temas: la atracción por una joven, generalmente de condición inferior (Marta es una dependienta del teatro, Vicky una actriz), que suscita el interés de hombres maduros (en este caso, Eloy y Rodolfo), el engaño orquestado por los dos personajes a costa de una tercera figura, un ingenuo bobalicón (como Eloy) y la escaramuza (entre Rodolfo y Apolinar) para seducir a una chica (Vicky); finalmente, Simón –contrafigura del Sancho cervantino– recuerda al tipo del

siervo de la *opera buffa* del XVIII. Cuando entra en escena Teresina, empieza el segundo *dueto* amoroso, entre ella y Rodolfo, subrayado por el acompañamiento musical "tonal y romántico"[9], que acaba con los dos personajes cantando al unísono, como en la tradición operística romántica. Otra reminiscencia de la *opera buffa* del XVIII emerge cuando los dos personajes están a punto de entrar en el camerino de Simón, del cual salen Pedro y Micky, y empieza un diálogo entre los cuatro basado en afirmaciones cuyo doble sentido obsceno es patente. La escena siguiente reelabora el episodio de la novela que se desarrolla en el palacio de los Duques y el del caballo Calvileño: Eloy anuncia la llegada inminente de los 'visitantes' y desde el fondo del patio de butacas avanzan dos figuras misteriosas, anuciadas por voces "de raro timbre metálico"[10], cuyo ingreso marca el final de la primera parte de la ópera.

La segunda parte reanuda en el mismo punto en que había terminado la precedente: las dos figuras afirman que vienen de Marte, vendan a Eloy y Simón, les hacen creer que están subiendo a un platillo volante y les informan que están navegando en el espacio. Simón entiende el engaño y descubre que los extraterrestres son Rodolfo y Pedro. Frente a esta dura realidad, Eloy expresa con amargura su decepción, producida por el choque tragicómico entre realidad y locura, entre prosaísmo e idealismo, que ha hecho de él el blanco de las burlas de los demás; también esta secuencia resulta enfatizada por la música, que suena "sorda y funeral" en su "monótona simplicidad"[11], Eloy parece que vuelve a dormirse y oye por última vez las voces de los extraterrestres.

De repente, el tema musical se vuelve rápido, sincopado y nervioso: la policía irrumpe en el teatro buscando a Ismael, que Eloy ha escondido en su camerino. Un hombre que lleva puestos los trajes del fugitivo aparece en la escena y la policía le persigue; el verdadero Ismael sale al descubierto pero los policías han disparado al desconocido que al final se descubre que es Eloy disfrazado. El episodio en que el Caballero de la Blanca Luna vence a DQ en las orillas del Mediterráneo es sustituido por el tiroteo con las fuerzas del orden en el teatro y en este caso el desenlace resulta fatal. Entonces, la música describe un efecto descendiente y la mirada de los presentes sigue la caída imaginaria del cuerpo del protagonista desde el palco donde se había escondido hasta el suelo, acompañada por un golpe de timbal. También la

[9] Cfr. Antonio BUERO VALLEJO, *Mito*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/mito--0/>, acotación entre los vv. 692 y 693.
[10] *Ivi*, acotación entre los vv. 911 y 912.
[11] *Ivi*, acotación entre los vv. 211 y 212.

llegada de los policías y la persecución del fugitivo pasan en el patio de butacas, entre los espectadores y en los palcos, rumpiendo una vez más la cuarta pared y anulando el límite físico entre actores y público.

Igual que DQ derrotado en Barcelona, Eloy está obligado a asumir su fracaso y a enfrentarse con la realidad; sin ambargo, en esta ocasión prevalece la esperanza: Ismael, despesperado, le dice a Eloy "Tú te mueres… / Yo moriré también. Somos dos locos", éste le contesta "No es todo inútil… Aunque no lo entiendas… / Los actos son semillas… que germinan… / Germinará tu acción… También la mía"[12] y luego muere. Los técnicos del teatro encierran el cuerpo en el camerino, la bacía de barbero con que Eloy creía poder comunicar con los extraterrestres empieza e emitir la melodía que se podía escuchar cuando éste se la ponía y la luz la ilumina con intensidad cada vez mayor; Marta la recoge y se la lleva mientras el objeto sigue sonando. Ahora en el teatro todo está a punto para la reposición de la ópera lírica sobre el *Quijote* y la música del espectáculo se mezcla con la que emite la bacía, encerrada en el camerino. Ésta produce "doce notas cristalinas" que "componen una frase sonora"[13], posible alusión a la música dodecafónica (empleada a menudo por Halffter) que, basándose en parte en la disonancia, ofrece un elemento precioso para obtener los efectos que Buero describe en las acotaciones. Éstas, de hecho, juegan un papel clave y enfatizan las elecciones musicales del dramaturgo pero remiten también a la producción de ruidos de tipo diferente (los disparos, el ruido sordo del cuerpo exánime de Eloy al deplomarse, las explosiones, las voces distorsionadas de los 'visitantes' y los sonidos metálicos que emite la bacía), producidos por instrumentos musicales y efectos acústicos (como la distorsión electrónica del sonido) para soportar la acción: la música se vuelve ruido, en el intento de representarlo, y los ruidos se mezclan con la música, especialmente en la parte final de la ópera.

Mito estiliza también el tema del viaje y del elemento mediterráneo, ya presentes en forma condensada en el modelo respecto a los Libros de caballerías que éste parodiaba. Aquí, sin embargo, el viaje-símbolo queda limitado en el mono-espacio del teatro, perímetro donde se desarrolla toda la acción, incluso durante el viaje imaginario de Eloy-DQ y Simón-Sancho por el cosmo. Barcelona y el Mediterráneo ni siquiera se mencionan, pero el público los evocará espontáneamente al recordar el efrentamiento decisivo entre DQ y el Caballero de la Blanca Luna, cuando Eloy cae herido

[12] *Ivi*, vv. 534-538.
[13] *Ivi*, acotación entre los vv. 342 y 343.

de muerte. Este micro-espacio, con su ambientación interior en que todo pasa entre las cuatro paredes del edificio, representa la síntesis máxima de los viajes reales e ilusorios de DQ, que ahora son fruto de un idealismo total y totalizador, expresión del anhelo de justicia y de rescate que caracteriza la dimensión ficcional por antonomasia: la del teatro, donde todo es verdad y al mismo tiempo ficción y donde todo se pude dilatar o bien sintetizar.

Buero presenta, pues, a un protagonista estrafalario que cree en los extraterrestres para quitarle credibilidad y despistar al espectador; sin embargo, a lo largo del desarrollo de la acción emerge una situación diferente: la sociedad en que viven los personajes de la ópera, esa dimensión extraescénica representada por el mundo que queda fuera del teatro, es un ambiente inquietante, dominado por un poder violento y opresor. Es éste el contexto acongojante, muy diferente respecto a la aparente ligereza inicial, en que se mueve Eloy, otro DQ, otro idealista que se opone a la realidad degradada de su tiempo y que anhela una sociedad mejor, más justa y pacífica. Como en el *Quijote*, también en *Mito* el código cultural 'caballeresco' aparece trágicamente comprometido en el mundo degradado en que se desarrolla la acción y es precisamente inspirándose en el 'mito' quijotesco que el protagonista reivindica con su actitud visionaria y enajenada la vuelta a la ética y la justicia, volviéndose él también el icono de una dimensión que ha tristemente quedado atrás.

3. Comediants: entre teatro y ópera

La colaboración del colectivo teatral Els Comediants (activo desde 1971) con el sector operístico es una de las líneas que caracteriza la investigación multidisciplinar de esta compañía desde hace veinte años, actitud compartida con otros grupos (como, por ejemplo, La Fura dels Baus de que se hablará más adelante). De hecho, hace tiempo que Comediants colaboran con el mundo de la ópera lírica y recurrir su trayectoria en este ámbito de su producción permite apreciar el aporte innovador del grupo en tal sentido[14].

La compañía se estrena en este sector con *La flauta màgica* (1999) de Mozart. Este clásico, con su cuento, sus personajes alegóricos, su viaje

[14] Cfr. Veronica ORAZI, *Verso la performance: esperienze teatrali comporanee in Spagna*, en "Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche", XVI (2013), p. 62; Veronica ORAZI, *Comediants y los clásicos*, en "eHumanista/IVITRA", VII (2015), pp. 377-379, 381-382.

mágico, sencillo y esencialmente simbólico, inspiran el primer montaje operístico del grupo, que produce un espectáculo ágil, dinámico y cautivador. La obra se realizó por encargo del Gran Teatre del Liceu y es la producción de ópera española que se ha representado en más ciudades: Barcelona, La Coruña, Sevilla, Granada, Bilbao, San Sebastián, Tenerife, etc. Sigue *La petita flauta màgica* (2000-2001), adaptación de la obra maestra mozartiana para el público infantil, otra producción del Gran Teatre del Liceu, un espectáculo concebido con el intento de presentar el mundo de la ópera a todos los públicos, pero básicamente a los niños y jóvenes, cuya versión francesa se estrenó en Toulouse en febrero de 2004. En ella, el pajarero Papageno acompañado por una flauta y un piano explica junto con otros cantantes y actores las aventuras que vivió con su amigo, el príncipe Tamino, cuando éste se fue a rescatar a la princesa Pamina, hija de la Reina de la Noche, prisionera de Sarastro.

Orfeo y Eurídice (2002), coproducción del Festival Internacional Castillo de Peralada y de la Quincena Musical de San Sebastián, presentada en el XVI Festival Internacional de Peralada, ofrece la relectura de la ópera homónima en tres actos de Christoph Willibald Gluck, con una estructura sencilla basada en tres personajes, ballet y coro, que inauguró en su tiempo la reforma operística concebida por el compositor alemán. Éste concreta en ella el primer intento de renovación operística, orientado hacia el intimismo y el estudio de las emociones: el mismo Gluck afirmó que su música expresaba los sentimientos más intensos y dejaba fluir el drama y la poesía. El espíritu de la tragedia clásica griega revive en la obra y llena de emoción cada personaje; el montaje del grupo, con su esencialidad, reafirma estos rasgos, a los que queda fiel subrayando la vigencia intemporal del mito de Orfeo, ahora renovado gracias también a la experimentación luminotécnica y el empleo simbólico del cromatismo que tiñe por completo la escena, permitiendo al público sumergirse en los sentimientos de los personajes, compartir sus emociones y ver la realidad a través de sus ojos.

Resultan también sugerentes la incursiones de Comediants en la *opera buffa* rossiniana. De hecho, en la tradición *buffa* de Gioachino Rossini la compañía encuentra la dimensión más propicia para expresar de forma totalmente libre su creatividad y al mismo tiempo pasear una mirada divertida por los vaivenes y los equívocos cómicos que caractrizan el desarrollo de la acción. La esencia humorística expresada por el autor italiano en esta parte de su producción estimula la vena lúdica del grupo, que ha

ofrecido tres relecturas de sendas óperas suyas, más una adaptación para el público infantil y juvenil.

La Cenerentola (2007-2008), estrenada en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, coproducción del mismo Gran Teatre del Liceu junto con la Welsh National Opera, el Grand Théâtre de Genève y el Houston Grand Opera, se inspira en el conocido cuento de Charles Perrault de 1697, que se ha convertido en un clásico; cuenta una historia universal, la de una chica maltratada por su madrastra y sus hermanastras, quien gracias a la magia de una hada ve su utopía hecha realidad: ser amada por un príncipe que la saca de su existencia lastimosa para coronarla reina. A partir de ahí, Rossini (1792-1868) y el letrista Jacopo Ferretti crean una ópera bufa titulada *La Cenerentola*, estrenada en el Teatro Valle de Roma el 25 de febrero de 1817, cuando Rossini sólo tenía 25 años. La ópera, como el montaje de Comediants, no aprovecha los rasgos mágicos del texto fuente, sin embargo conserva su trama y el cariz social. Sucesivamente el grupo realiza su adaptación para el público infantil y juvenil (*La Cenerentola* de 2008): en esta versión la protagonista es una de las ratitas, que desempeña el papel de narradora y cuenta la historia desde su perspectiva. La reducción de Comediants se ha traducido al catalán y al castellano, para satisfacer las necesidades del público al que iba dirigida, acercando de esta manera el mundo de la ópera a niños y adolescentes.

L'italiana in Algeri (2009), presentada en el Teatro Real de Madrid, es una coproducción del mismo Teatro Real junto con la Houston Grand Opera, el Maggio Musicale Fiorentino y el Grand Théâtre de Bordeaux. El original, considerado la perfección del género *buffo*, cuenta la historia de Isabella, una joven italiana quien naufraga, es capturada por corsarios argelinos, acaba convirtiéndose en heroína y con sus mañas logra humillar a Mustafá, el rey de Argelia, y reencontrar a su enamorado Lindoro, liberando además de la esclavitud a sus compatriotas.

Il barbiere di Siviglia (2011), estrenada en la Houston Grand Opera, coproducción de la misma Houston Grand Opera, junto con la Canadian Opera Company de Toronto, la Opéra National de Bordeaux y la Opera Australia, es la adaptación de la ópera omónima de Rossini, cuya dirección escénica la realiza Joan Font, fundador y director del grupo. Se trata una ópera *buffa* en dos actos con música de Rossini y libreto de Sterbini basado en la comedia homónima (1775) de Pierre-Augustin de Beaumarchais. En ella, un conde y su novia (Almaviva y Rosina) pasan varias travesías antes de lograr casarse, ayudados por el barbero Fígaro: de este núcleo narrativo

surgen cómicas complicaciones hasta la boda final, que Comediants logran revitalizar con su acostumbrada originalidad.

Sin embargo, entre las experimentaciones del grupo en el sector de la lírica destaca *Fausto-Bal* (2009), una ópera original, transgresiva y excéntrica, realizada en coproducción con el Teatro Real de Madrid y en colaboración con Fernando Arrabal (autor del libreto) y Lleonard Balada (quien compuso la partitura). Esta libre adaptación del mito de Fausto en clave futurista está caracterizada por una novedad fundamental: el protagonista se convierte en mujer, concretándose de esta manera la reelaboración del mito en clave femenina. De hecho, Fausto-Bal es una guerrera del tercer milenio que refleja la metamorfosis de Fausto en una heroína –cuyo nombre resulta modificado y conlleva una clara alusión a los coautores–, mientras que Margarita pasa a ser Margarito, trastocándose la identidad sexual de los dos protagonistas. La pieza está compuesta por trece escenas, con fuertes contrastes, que van de la tranquilidad sosegada a la violencia extremada y representa una simbiosis lírica con orquesta de vanguardia, donde el texto se mezcla con imágenes y elementos visuales, aprovechando además los ricos artificios técnicos de que dispone el Teatro Real. Comediants logran recrear el mito de Fausto, junto con Balada y Arrabal: éste, a quien se le deben tres libretos más para sendas óperas, ha afirmado que su intento era escribir "una carta de amor" y ha elegido Fausto por ser en su opinión, junto con don Juan, el único mito, es decir "una mentira que dice la verdad". Su libreto es un homenaje y un remate del que él considera el mejor libro de la historia, *El maestro y Margarita* de Bulgakov. Balada, por su parte, llega con esta ópera a su sexta experiencia en el mundo de la lírica.

El texto es sorprendente, divertido, simbólico y mítico: un himno a la esperanza, marcado por el estilo peculiar del grupo, que ha trabajado en un contexto y según una idea musical nueva. En cambio, se han respetado la voz y el canto, para no exigir a los cantantes algo imposible. Los personajes teorizan sobre conceptos absurdos, los cantantes y los coros expresan una tensión violenta y los instrumentos musicales (xilófonos y vibráfonos) acompañan la partitura produciendo un efecto sísmico. Arrabal sugiere en el final un silencio de trece minutos para que, cuando más descuidado esté el público, el coro y la orquesta empiecen a silbar suscitando una sensación de desconcierto y sorpresa. El decorado presenta ruinas desoladas y escuetas, un cielo de fondo en llamas –transparente metáfora bélica– y esqueletos esparcidos por el suelo. Se trata de una obra

brillante, personal e imaginativa, de un reto, debido a la dificultad de conjugar lo lírico con lo vanguardista.

La ambientación remite a un hipotético tercer milenio, en un contexto "entre el barroco y el cómic" y ofrece una impactante alegoría sobre el Bien y el Mal y también una crítica del androcentrismo en clave surrealista. La acción expresa las dualidades conflictivas que caracterizan la existencia del ser humano, haciendo hincapié en las recaídas de las elecciones y los actos individuales en la coletividad. En este marco también se enfoca la contraposición entre mundo masculino y femenino, describiendo a éste como elemento vital y redentor. Sin embargo, lo que destaca mayormente es la actualidad de Fausto, un mito intemporal cuya simbología reaparece en la época contemporánea: ya lo había entendido Bulgakov, quien en *El maestro y Margarita* colocó la figura de Fausto en el Moscú comunista.

Evidentemente, hay mucha alegoría en la obra, donde el mundo y su esperanza (simbolizada por la heroína) están en peligro. La acción, emnarcada en un prefacio y un epílogo que profunden una iconografía inverosímil, se basa en la lucha maniquea entre el Bien y el Mal para dominar el mundo; es protagonizada por Fausto-Bal, un Fausto hecho mujer, junto con un Dios que está en lo alto, el demonio Mefistófeles que habita entre los hombres y Margarito, el guerrero acompañado por su hueste de muertos vivientes, que aparece en escena mientras los coros cantan entre fuegos fatuos y profieren amenazas de exterminio. Mefistófeles trata de tentar a la criatura –Fausto-Bal– que se está disputando con Dios, pero ésta no se deja engañar y logra sortear las acechanzas de Margarito.

En una perspectiva de "lesbianismo reproductor", irrumpen en escena las fuerzas de la pureza, que son fuerzas eróticas, o sea las amazonas; su reina se une a Fausto-Bal y de su unión nace un hijo. En este marco tan peculiar, las mujeres simbolizan lo natural, lo pacífico y son las depositarias de la virtud; los hombres, en cambio, son presentados como seres agresivos y lujuriosos, como demuestra la escena en que éstos combaten contra las amazonas mientras los bailarines miman con énfasis el intento de violación de Margarito contra Fausto-Bal. El hijo que Fausto-Bal engendra con la amazona demuestra que su feminidad es autosuficiente como el mundo. El Juez, un hombre de voz cavernosa, condena a Fausto-Bal, acusándola de clonación y por ser hermafrodita. Entonces, un vallado baja desde el techo para aprisionar a la madre, haciendo de ella una cautiva, y pronto el agresivo y pasional Margarito atacará su virtud. En el final se afirma de modo excéntrico la salvación de la protagonista, con el Dios

barbudo que afirma: "Soy mujer como Fausto-Bal", adscribiéndose pues al feminismo universal.

El texto de Arrabal, por lo tanto, resulta ser polisémico y de hecho la obra ofrece varias posibilidades de lectura, que Comediants han trabajado en sentido simbólico y mítico. En ella hay un constante cambio de papeles y todo se confunde, para demostrar que la parte masculina tiene que evolucionar en la sociedad de hoy. El final queda abierto: otro de los puntos fuertes y más innovadores de *Fausto-Bal* es precisamente éste, junto con la variedad de sus propuestas y por consiguiente de potenciales interpretaciones. Los motivos surrealistas se suceden con ritmo acelerado y la actuación está salipcada de violentos chorros de luz de focos, concretando todo un viaje con muchas citas e imagenes, desde la tragedia griega al cómic futurista, pasando por el barroco, con el intento de revitalizar el mito y volverlo atractivo para el público.

Todo ello confirma las peculiaridades dramatúrgicas más reconocibles de Comediants: su estrecha relación con el teatro de calle y la tradición popular y su hibridación con las tendencias vanguardistas más atrevidas; el compromiso expresado a través de una dramaturgia arraigada en la dimensión socio-política contemporánea; el experimentalismo alrededor de la reflexión sobre el espacio escénico, el empleo de la luminotécnica, las nuevas tecnologías, los recursos audiovisuales y multimediales; la colaboración con el mundo de la ópera lírica; la voluntad de dirigirse a un público variado, aun al más joven, para acercarlo a la escena contemporánea; y, finalmente, una fecunda relación con los clásicos universales. Este hondo contacto concretado de forma inédita se expresa a nivel multidisciplinar, produciendo piezas de teatro de palabra pero también espectáculos performativos, musicales y experimentaciones que transfunden hasta en la ópera lírica el potencial creativo del grupo.

4. La Fura dels Baus, DQ. Don Quijote en Barcelona (2000)

La Fura dels Baus (activa desde 1979), que en 2014 ha celebrado su 35° anniversario, se dedica al teatro performativo y cibernético[15] pero también

[15] Cfr. LA FURA DELS BAUS, *Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología. Teatro digital*, en AA.VV., *Las fronteras del teatro: Tercer milenio*, Monografía de "Cuadernos de Estudios Teatrales", XVII (2001), pp. 29-47; Martí MARTORELL FIOL, *La incursión en el mundo digital de la Fura*

al teatro de palabra (desde 1994, con su espectáculo *MTM*), a la ópera lírica, a las experimentaciones audiovisuales y tecnológicas más rupturistas[16]. Por lo que atañe a la dimensión operística, hace más de veinte años que el colectivo colabora con este sector en la reescritura de óperas líricas innovadoras. Se trata, por lo general, de recreaciones y adaptaciones de óperas precedentes, como el innovador montaje de *Le martyre de Saint Sébastian* de Claude Débussy de 1996 y luego de *La Atlántida* de Manuel de Falla de 1998; luego, el 19 de agosto de 1999, el grupo presenta *La condenación de Faust*, adaptación de la ópera homónima de Hector Berlioz (1846), que marca la consolidación de su prestigio en el ámbito operístico a nivel internacional, con libreto y partitura originales inspirados en la ópera de Goethe, fruto de la colaboración entre La Fura y Jaume Plensa.

Sin embargo, en un caso, el grupo experimenta creando una ópera original: *DQ. Don Quijote en Barcelona* de 2000[17], la única del grupo hasta la fecha. Estrenada en el Gran Teatre del Liceu, con creación y dirección de Àlex Ollé y Carles Padrissa, música de José Luis Turina, libreto del poeta Justo Navarro, escenografía de los arquitectos Enric Miralles y Benedetta Tagliabue (con la colaboración de Roland Olbeter), realización de vídeo de Emmanuel Carlier, vestuario de Chu Uroz y dirección musical de Josep Pons, muestra de manera evidente el intento del colectivo de conseguir la

dels Baus, en *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, a cura de José Romera Castillo, Madrid, Visor, 2004, pp. 387-397.

[16] Cfr., AA.VV., *La Fura dels Baus 3*, a cura de Moisés Pérez Coterillo *et al.*, Monografía de "Público. Cuadernos del Centro de Documentación Teatral", XXXIV (1988); Albert DE LA TORRE, *La Fura dels Baus*, Barcelona, Alter Pirene, 2003 [1992]; AA.VV., *La Fura dels Baus 1979-2004*, a cura de Àlex Ollé, Barcelona, Electa, 2004; Veronica ORAZI, *Verso la performance*, cit.

[17] Cfr. Justo NAVARRO, *D.Q. Don Quijote en Barcelona*, en AA.VV., *Cervantes y el Quijote en la música: Estudios sobre la recepción de un mito*, a cura de Begoña Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 709-714; José Luis TURINA, *D.Q. Don Quijote en Barcelona*, en AA.VV., *Cervantes y el Quijote en la música*, cit., pp. 699-708; Rebeca RÍOS FRESNO, *Apuntes sobre la 'música visual' de la ópera "D.Q. (Don Quijote en Barcelona)"*, en AA.VV., *La música en el lenguaje audiovisual: Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, a cura de Eduardo Viñuela y Teresa Fraile, Sevilla, Arcibel Editores, 2012, pp. 245-257; Estrella SÁNCHEZ, *La recepción de D.Q. en Barcelona: Problemas en torno a la innovación de la ópera*, tesina de doctorado, Madrid, Universidad Autònoma de Madrid, 2012; Sara MOLPECERES, *Del texto a la ópera virtual: Don Quijote mutante de La Fura dels Baus*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, pp. 201-213; Veronica ORAZI, *"Don Quijote": de la prosa cervantina al teatro contemporáneo*, en "Rassegna Iberistica", XXXIX (2016), pp. 248-250.

síntesis de las distintas formas de arte para renovar el género operístico[18]. A tal propósito, la compañía ha afirmado que:

> con DQ. Don Quijote en Barcelona hemos querido dar cuerpo teatral […] a lo que Cervantes escribió […], a las tres distintas relaciones que Don Quijote establece con la realidad […]. Y lo hemos hecho con un género como la ópera porque en él confluyen excepcionalmente todas las artes –la literatura, la música y las artes plásticas– para dotar de toda la fuerza expresiva posible a la creación[19].

Turina realiza una ópera en tres actos –ganadora del Premio SGAE 2000 a la mejor partitura lírica–, incluyendo en la partitura fragmentos de internautas que participan en la composición a través de internet[20]; dichos fragmentos se han utilizado sucesivamente para producir la versión virtual de la ópera, *Time-line*[21]. De la misma manera, la escenografía supera la concepción tradicional de la puesta en escena operística gracias a su elaboración tecnológica y audiovisual, al estilo furero.

Si en *La Atlántida* (1996), *El martirio de san Sebastián* (1998) y *La condenación de Fausto* (1999) el punto de partida del montaje de la compañía era una obra preexistente, en *DQ. Don Quijote en Barcelona* el núcleo del proyecto es original: en esta ocasión, la Fura quiere plasmar una ópera musical y argumentalmente nueva, para ofrecer un espectáculo total. Es ésta una concepción novedosa en este sector, si se considera que el proceso usual para la creación operística arranca casi siempre de la partitura, que luego exige un libreto y una puesta en escena. Por lo tanto, el intento de renovación global del género se fundamenta en la elaboración innovadora de música tradicional y electrónica, texto e imagen, decorado clásico y tecnologías audiovisuales y multimedia.

[18] Cfr. María BONILLA AGUDO, *Teatro y ópera en el siglo XXI*, cit.; AA.VV., *Attori all'opera*, cit.; Beatrice BOTTIN, *La Fura dels Baus: hacia la democratización de la ópera de Wagner*, en AA.VV., *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, a cura de José Romera Castillo, Madrid, Verbum, 2016, pp. 419-429.

[19] Cfr. Carles Padrissa, *La invención de DQ*, en *DQ. Don Quijote en Barcelona*, DVD, Barcelona, Fundación Gran Teatre del Liceu, 2001, p. 20 del libreto.

[20] Aprovechando el proyecto FMOL, F@ust Music Online, software de composición colectiva en tiempo real.

[21] La ópera virtual está en red <http://www.ktonycia.com/dq/es/timeline/timeline. htm>. En ella no hay imágenes humanas, es decir que no aparecen los personajes de la ópera; tampoco hay declamación de texto, canto ni música, sino imágenes virtuales –dinámicas y de vídeos–, fragmentos compuestos por los internautas mediante FMOL, música electrónica y hasta sonidos industriales, acompañados por cuadros de textos con comentarios. Cfr. también Ríos Fresno 2012.

La obra sólo retoma del original la pareja de protagonistas (DQ y Sancho), la figura de Ginés de Pasamonte y el episodio de la cueva de Montesinos. Si la novela parodiaba los libros de caballerías, *DQ. Don Quijote en Barcelona* –aun quedando fiel al humor y al dramatismo del texto-fuente–cuestiona tanto el género lírico a través del intento de renovarlo como la crítica cervantina, esta especie de metaquijotismo, es decir la dimensión que se genera de todo lo escrito sobre Cervantes para explicar a Cervantes, reflejada en el Intercontinental Congreso sobre la figura del Hidalgo en el tercer acto. La acción reelabora el mito de DQ en clave futurista y transcurre en un mundo donde se ignora qué es un libro; los tres actos se desarrollan en tres espacios distintos y en dos momentos temporales alejados, ofreciendo tres percepciones de la realidad y sus mutaciones, tres ficciones que revitalizan sendas relecturas de temas cervantinos.

Todo arranca cuando DQ entra en la cueva de Montesinos y es extraído de su contexto por una máquina del tiempo (el esqueleto de un zepelín, una macroestructura metálica, una "cárcel de aire y tiempo", símbolo del montaje) que le proyecta en los demás espacios que la ópera presenta (una sala de subastas, un parque de atracciones y un congreso). El primer y segundo acto transcurren en la misma época, en algún momento indefinido situado en un futuro lejano, respectivamente en Ginebra –en una sala virtual de subastas conectada a la máquina del tiempo– y en un parque de atracciones de monstruos que se encuentra en lo alto de un rascacielos de Hong Kong, en el siglo XXXI. El tercer acto, en cambio, presenta el Intercontinental Congreso sobre Don Quijote, que se celebra en Barcelona en 2005, lugar elegido para enmarcar al Hidalgo y sus aventuras, hasta que en el final un huracán arrasa la ciudad. Esta circunstancia produce un peculiar nivel de metanarratividad, del que se origina la reflexión sobre el protagonista, icono de la literatura universal que se adelanta a su época y simboliza valores intemporales, anticipando mecanismos literarios modernos. DQ, desde la perspectiva de La Fura, personifica la imaginación a ultranza, la honradez, el respeto a los débiles y el enfrentamiento con el poder: es un elemento heterodoxo, un monstruo según la pespectiva distorsionada del entorno en que vive –reflejo de la sociedad de la época de su autor– y en que seguimos viviendo en la actualidad. De hecho, en los tres actos, aparecerá como una rareza –una preciada pieza para coleccionistas–, luego como un monstruo, para metamorfosearse finalmente en mito y objeto de estudio.

El pretexto quijotesco, es decir los elementos heredados del original, se aprovecha para versionar un clásico pero también para sondear las posibilidades

de renovar la ópera lírica, con resultados artísticamente logrados, que superan de manera atrevida y eficaz la concepción tradicional de género.

5. A modo de conclusión

Son éstos tan sólo algunos ejemplos que reafirman una tendencia importante en el panorama del teatro español actual, que arranca por lo menos desde la segunda mitad del siglo pasado, tanto por lo que se refiere a los nuevos rumbos hacia los cuales va encaminada la dramaturgia hispánica contemporánea, como a las tendencias experimentales concretadas, de una manera u otra, por grupos y dramaturgos en un principio ajenos al sector operístico por su formación, historia y actuación a lo largo de su trayectoria. Para acabar de convencerse, baste con mencionar también a otras figuras que se están estrenando en este ámbito en los últimos años, como por ejemplo, Àlex Rigola (1969), dramaturgo y director del Teatre Lliure de Barcelona (2003-2011), de la Biennale Venezia Teatro (2010-2015), luego de los Teatros de Canal de Madrid, etc., quien colabora también con el mundo de la ópera lírica. Rigola ha dirigido su montaje de *Der fliegende Holländer* de Richard Wagner, en el Teatro Real de Madrid (2010) y en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona (2013) y en la temporada 2013-2014 de *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini en el Teatro la Fenice de Venecia, relectura minimalista del modelo, con algunas concesiones a las nuevas tecnologías, como el vídeo de estrellas y galaxias que se proyecta sobre el telón de fondo del teatro durante el preludio del tercer acto.

Esta línea de investigación, que acerca los sectores teatral y operístico contemporáneos, reafirma el hondo interés experimental de ambos mundos, que se concreta en la atracción del teatro español de hoy por la lírica, compartida por dramaturgos, directores y compañías, como demuestran los tres ejemplos paradigmáticos presentados en estas páginas.

Bibliografía

AA.VV., *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*, a cura de Simona Brunetti y Nicola Pasqualicchio, Bari, Edizioni di Pagina, 2015.

AA.VV., *La Fura dels Baus 1979-2004*, a cura de Àlex Ollé, Barcelona, Electa, 2004.

AA.VV. *La Fura dels Baus 3*, a cura de Moisés Pérez Coterillo *et al.*, Monografía de "Público. Cuadernos del Centro de Documentación Teatral", XXXIV (1988).

BONILLA AGUDO, María, *Teatro y ópera en el siglo XXI: modernización e innovación de la puesta en escena*, en AA.VV., *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, a cura de José Romera Castillo, Madrid, Visor, 2006, pp. 353-362.
BOTTIN, Beatrice, *La Fura dels Baus: hacia la democratización de la ópera de Wagner*, en AA.VV., *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, a cusa de José Romera Castillo, Madrid, Verbum, 2016, pp. 419-429.
BUERO VALLEJO, Antonio, *Del Quijotismo al "mito" de los platillos volantes*, en "Primer Acto", C-CI (1968), pp. 73-74.
BUERO VALLEJO, Antonio, *Mito*, en "Primer Acto", C-CI (1968), pp. 75-106.
BUERO VALLEJO, Antonio, *Discurso en la entrega del Premio Cervantes 1986*, en AA.VV., *Premios Cervantes. Una literatura en dos continentes*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, pp. 221-226.
BUERO VALLEJO, Antonio, *Mito*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/mito--0/>.
CARO DUGO, Carmen, *The importance of Don Quixote myth in the works of Antonio Buero Vallejo*, Lewiston, Mellen UP, 1995.
FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, *Halffter pide que se vaya al estreno de su "Quijote" "duchado de prejuicios"*, en "El País", 22. II . 2000, <https: // elpais . com / diario / 2000 / 02 / 22 / cultura / 951174012 _ 850215.html>.
FERRANTE, Giada, *"Mito" e le visioni musicali di Antonio Buero Vallejo*, en "Tintas", I (2011), pp. 81-101.
GAN QUESADA, Germán, *Variaciones sobre el tema cervantino en la música de la familia Halffter*, en AA.VV., *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, a cura de Begoña Lolo, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia - Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 373-398.
HALFFTER, Cristóbal, *Así se hace una ópera*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2004.
HALFFTER, Cristóbal, *Don Quijote. Ópera en un acto sobre el mito cervantino*, Madrid, Glossa Music, 2004. 2 cd.
HALSEY, Martha T., *Buero's "Mito": a contemporary vision of "Don Quijote"*, en "Revista de Estudios Hispánicos", VI (1972), pp. 225-235.
IGLESIAS FEIJOO, Luis, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago, UP, 1982.
LA FURA DELS BAUS, *Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología. Teatro digital*, en AA.VV., *Las fronteras del teatro: Tercer milenio*, Monografía de "Cuadernos de Estudios Teatrales", XVII (2001), pp. 29-47.
MARTORELL FIOL, Martí, *La incursión en el mundo digital de la Fura dels Baus*, en AA.VV., *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, a cura de José Romera Castillo, Madrid, Visor, 2004, pp. 387-397.
MOLPECERES, Sara, *Del texto a la ópera virtual: Don Quijote mutante de La Fura dels Baus*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, pp. 201-213.
MONLEÓN, José, *"Mito", un libro de Buero para una ópera*, en "Primer Acto", C-CI (1968), p. 72.
NAVARRO, Justo, *D.Q. Don Quijote en Barcelona*, en AA.VV., *Cervantes y el Quijote en la música: Estudios sobre la recepción de un mito*, a cura de Begoña Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 709-714.
ORAZI, Veronica, *Verso la performance: esperienze teatrali comporanee in Spagna*, "Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche", XVI (2013), pp. 51-73.
ORAZI, Veronica, *Comediants y los clásicos*, en "eHumanista/IVITRA", VII (2015), pp. 372-385.

ORAZI, Veronica, *"Don Quijote": de la prosa cervantina al teatro contemporáneo*, en "Rassegna Iberistica", XXXIX (2016), pp. 243-263.
ORAZI, Veronica, *Comparing "Tirant" and "Quijote". Four Plays of the Second Half of the 20th Century*, en AA.VV., *Chivalry, the Mediterranean and the Crown of Aragon*, a cura de Antonio Cortijo Ocaña, Newark, Juan de la Cuesta, 2018, pp. 171-196.
PADRISSA, Carles, *La invención de DQ*, en *DQ. Don Quijote en Barcelona*. DVD, Barcelona, Fundación Gran Teatre del Liceu, 2001.
RÍOS FRESNO, Rebeca, *Apuntes sobre la 'música visual' de la ópera "D.Q. (Don Quijote en Barcelona)"*, en AA.VV. *La música en el lenguaje audiovisual: Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, a cura de Eduardo Viñuela y Teresa Fraile, Sevilla, Arcibel Editores, 2012, pp. 245-257.
SÁNCHEZ, Estrella, *La recepción de D.Q. en Barcelona: Problemas en torno a la innovación de la ópera*, tesina de doctorado, Madrid, Universidad Autònoma de Madrid, 2012.
SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, *"Mito". El "Quijote" de Buero Vallejo*, en "ADE. Teatro", CVII (2005), pp. 184-186.
SAUMELL, Mercè; DELGADO, María M., *Performance Groups in Contemporary Spanish Theatre*, en "Contemporary Theatre Review", VII (1988), pp. 1-30.
TOBAR, María Luisa, *Aspectos teatrales y metateatrales en "Mito" de Buero Vallejo*, en AA.VV., *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*. Atti del XXIV Congresso AISPI, Roma, AISPI Edizioni, 2012, <https:// cvc. cervantes.es / literatura / aispi / pdf / 23 / 23 _ 825 . pdf>.
TORRE, Albert de la, *La Fura dels Baus*, Barcelona, Alter Pirene, 2003 [1992].
TURINA, José Luis, *D.Q. Don Quijote en Barcelona*, en AA.VV., *Cervantes y el Quijote en la música: Estudios sobre la recepción de un mito*, a cura de Begoña Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 699-708.
VELA DEL CAMPO, Juan Ángel, *El "Quijote" desde otros ámbitos artísticos*, en AA.VV., *Cervantes y el Quijote en la música: Estudios sobre la recepción de un mito*, a cura de Begoña Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 717-736.