

EL QUIJOTE EN EL TEATRO CHINO¹

Xinjie Ma
Universidad de Jaén, España

Introducción

No resulta en absoluto novedoso hablar sobre las adaptaciones teatrales de *El Quijote*, pues ya desde su aparición empezaron a surgir y no solo en español. Baste recordar la conocida comedia de Guillén de Castro (Jurado Santos, 2004) o *The Knight of the Burning Pestle* que Francis Beaumont estrenó en los teatros londinenses entre 1607 y 1611, en el contexto de una literatura inglesa que estaba teniendo en cuenta a la española. Muy diferente, sin embargo, es el caso de la presencia de *El Quijote* en el teatro chino, de acuerdo con evidentes circunstancias sociales y culturales. Pocos son los testimonios, es cierto; pero existen y, hasta el momento, no han sido abordados por la crítica, aspecto que pretendo plantear en las próximas páginas. Hasta hoy, solo se han representado cuatro adaptaciones teatrales de corriente principal en sus distintas vertientes. Dos han sido realizadas por directores escénicos chinos: un drama con el título de 堂吉河德 [*Don Quijote de la Mancha*] (Meng Jinghui, 2009) y una Ópera de Pekín 魔侠吉河德 [*Don Quijote, el Caballero Andante*] (Hou Danmei, 2014); y otras dos, dirigidas por directores extranjeros: un ballet 堂吉河德 [*Don Quijote*] (Rudolf Nuréyev, 1985) y el famoso musical 我, 堂吉河德 [*Yo, don Quijote*] (Dale Wasserman, 2015) que sigue en cartel en la actualidad. Lamentablemente, no se conserva ningún documento audiovisual ni del drama ni del ballet, tan solo quedan unos pocos registros textuales, por lo que su estudio resulta complicado y, puesto que el musical es una obra extranjera traducida, en este trabajo me centraré en la Ópera de Pekín con el objetivo de estudiar los modos en los que se ha llevado a cabo la reescritura de la obra narrativa.

Para ello, en primer lugar, realizaré un recorrido por los aspectos teatrales que aparecen en *El Quijote*, presentaré una breve síntesis del panorama general del drama, del ballet y del musical de esta obra en China para centrarme, finalmente, en el análisis de la Ópera de Pekín teniendo en cuenta no solo su historia y sus características, sino también aspectos vinculados con los personajes cervantinos. Todo esto, en definitiva, señalará la manera en que se ha leído la obra cervantina por parte del director escénico y cómo ha llegado al espectador chino.

1. Los aspectos teatrales de *El Quijote*

El Quijote en sí mismo es una novela en la que existen muchos elementos dramáticos que posibilitan su traslado a la escena teatral. Según señala Fernández Ferreiro (2012), podemos encontrar con frecuencia episodios de inspiración teatral, espectáculos teatrales y varios comentarios sobre la comedia en el texto cervantino. En primer lugar, los episodios de inspiración teatral en *El Quijote* hacen referencia a la ceremonia en la que el protagonista es armado caballero (*El Quijote*, I, cap. 3). Allí los personajes del ventero, del muchacho y de las dos doncellas desempeñan los roles de actores de una manera consciente. Después habría que hablar de la penitencia en Sierra Morena (*El Quijote*, I, cap. 25-26), en la medida en que actúa imitando a otros personajes de libros de caballerías, incluso deja a Sancho contemplar su actuación: “[...] que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán. [...] Y subiendo

¹ El presente trabajo ha sido realizado gracias a una ayuda concedida por la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH) y una beca del China Scholarship Council (CSC).

sobre Rocinante, a quien don Quijote encomendó mucho y que mirase por él como por su propia persona, [...]” (Cervantes 2004: 301-316). Igualmente, en la historia de Cardenio-Luscinda y don Fernando-Dorotea, situada entre el capítulo 23 y el 36 de la primera parte, encontramos juegos de disfraces, embozos e identificaciones con características dramáticas que remiten al enredo teatral:

A ella, con la turbación y desasosiego, se le cayó el tafetán con que traía cubierto el rostro, y descubrió una hermosura incomparable, [...] Teníala el caballero fuertemente asida por las espaldas, y, por estar tan ocupado en tenerla, no pudo acudir a alzarse el embozo, que se le caía, como en efecto, se le cayó del todo; [...] Oyó asimesmo Cardenio el «¡ay!» que dio Dorotea cuando se cayó desmayada, y, creyendo que era su Luscinda, salió del aposento despavorido, y lo primero que vio fue a don Fernando, que tenía abrazada a Luscinda. También don Fernando conoció luego a Cardenio; y todos tres, Luscinda, Cardenio y Dorotea, quedaron mudos y suspensos, casi sin saber lo que les había acontecido. Callaban todos y mirábanse todos, Dorotea a don Fernando, don Fernando a Cardenio, Cardenio a Luscinda, y Luscinda a Cardenio. (Cervantes 2004: 466-467)

Asimismo, el artificio que emplean el cura, el barbero, Dorotea e incluso Sancho para hacer que don Quijote regrese a casa (*El Quijote*, I, cap. 26-30) también resulta teatral:

Y fue que dijo al barbero que lo que había pensado era que él se vestiría en hábito de doncella andante, y que él procurase ponerse lo mejor que pudiese como escudero, y que así irían donde don Quijote estaba, fingiendo ser ella una doncella afligida y menesterosa, y le pediría un don, el cual él no podría dejárselo de otorgar, como valeroso caballero andante. [...] porque ellos le habían dicho antes que el ir de aquella suerte y vestirse de aquel modo era toda la importancia para sacar a su amo de aquella mala vida que había escogido, y que le encargaban mucho que no dijese a su amo quién ellos eran, ni que los conocía; [...] A lo cual dijo Dorotea que ella haría la doncella menesterosa mejor que el barbero, y más, que tenía allí vestidos con que hacerlo al natural, y que la dejasen el cargo de saber representar todo aquello que fuese menester para llevar adelante su intento, porque ella había leído muchos libros de caballería y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuitadas cuando pedían sus dones a los andantes caballeros. (Cervantes 2004: 326-367)

Por otro lado, si se examina la organización del relato de *El Curioso Impertinente* (*El Quijote*, I, cap. 33-35), se advierte que podría fácilmente asimilarse a un esquema dramático de exposición-nudo-desenlace, con cierta tendencia a la construcción de episodios representados, con Anselmo como privilegiado espectador en momentos álgidos (Arellano 1998: 74). Del mismo modo, Azcue Castillón (2002: 73) señala que en la disputa del baciuelmo (*El Quijote*, I, cap. 44-45) se puede reconocer una unidad de carácter dramático continua y uniforme que guarda estrechas relaciones con el entremés. Desde el punto de vista de su incorporación a la historia, cumple la función de un entretenimiento breve frente a un episodio mayor, al tiempo que condensa de modo sucinto, violento y plástico ciertos rasgos de la historia presentada anteriormente:

El ventero, que era de la cuadrilla, entró al punto por su varilla y por su espada, y se puso al lado de sus compañeros; los criados de don Luis rodearon a don Luis, porque con el alboroto no se les fuese; el barbero, viendo la casa revuelta, tornó a asir de su albarda, y lo mismo hizo Sancho; don Quijote puso mano a su espada y arremetió a los cuadrilleros; don Luis daba voces a sus criados, que le dejasen a él y acorriesen a don Quijote, y a Cardenio y a don Fernando, que todos favorecían a don Quijote; el cura daba voces; la ventera gritaba; su hija se afligía; Maritornes lloraba; Dorotea estaba confusa; Luscinda, suspensa, y doña Clara, desmayada. El barbero aporreaba a Sancho; Sancho molía al barbero; don Luis, a quien un criado suyo se atrevió a asirle del brazo porque no se fuese, le dio una puñada que le bañó los dientes en sangre; el oidor le defendía; don Fernando tenía debajo de sus pies a un cuadrillero, midiéndole el cuerpo con ellos muy a su sabor; el ventero tornó a reforzar la voz, pidiendo favor a la Santa Hermandad. (Cervantes 2004: 574-575)

Lo mismo se podría decir del episodio que aparece a continuación en que don Quijote es enjaulado para llevarle de vuelta a su aldea (*El Quijote*, I, cap. 46-47).

En la segunda parte, Cervantes emplea recursos teatrales similares, esta vez, interpretados por Sansón Carrasco, como sucede con los episodios del Caballero de los Espejos (*El Quijote*, II, cap. 12-14) y del Caballero de la Blanca Luna (*El Quijote*, II, cap. 64). De la misma forma, en las bodas de

Camacho (*El Quijote*, II, cap. 19-21), el engaño que desempeñan Basilio y Quiteria también forma parte de una presencia teatral en la que todos los personajes y los lectores se convierten en espectadores inconscientes. Más adelante, aparecen en el escenario las famosas burlas de los duques a don Quijote y Sancho Panza (*El Quijote*, II, cap. 30-57). Para Van Doren: “el castillo de los duques es el escenario más acorde a la monomanía de don Quijote en toda la novela, con el público más numeroso y el más espléndido en cuanto a decoración y vestuario se refiere” (Van Doren 1962: 26-27). Paralelamente, mientras don Quijote está sufriendo en el palacio, Sancho se convierte en el protagonista inconsciente del gobierno de la ínsula Barataria (*El Quijote*, II, cap. 45-53), engañado por los allí presentes, unos actores, otros espectadores. Por último, respecto a la cabeza encantada (*El Quijote*, II, cap. 62), la tramoya que idea don Antonio en su casa barcelonesa y que aparenta ser una escultura que siempre responde con la verdad se asocia con los artificios frecuentemente utilizados en el teatro del Siglo de Oro (Fernández Ferreiro 2012: 60).

A estos episodios tan teatrales y tan numerosos en la obra, como hemos visto, hemos de sumar otros en los que aparecen de manera evidente espectáculos teatrales. Es lo que sucede con el episodio de *Las Cortes de la Muerte* (*El Quijote*, II, 11), del que Díaz-Plaja (1977) destaca su aspecto documental. Del mismo modo, podemos poner como ejemplos la danza interpretada por las ninfas en las bodas de Camacho (*El Quijote*, II, cap. 20) y el retablo de Maese Pedro (*El Quijote*, II, cap. 25-26). Este último recrea una representación teatral de títeres que Olid Guerrero considera el único en toda la novela en el que se presenta un escenario teatral “real”, porque es el único momento en que todos los personajes, el lector incluido, son conscientes de que van a presenciar un hecho ficcional (Oild Guerrero 2009: 77).

Y, por último, habría que aludir a los comentarios y debates teóricos sobre la comedia que aparecen en el texto, concretamente, el diálogo entre el canónigo y el cura (*El Quijote*, I, cap. 48) que refleja el resentimiento de Cervantes contra la comedia nacional; o el diálogo que mantienen don Quijote y Sancho antes del episodio del Caballero de los Espejos (*El Quijote*, II, cap. 12), donde Cervantes también expresa su respeto y admiración a la comedia a través de las palabras de don Quijote:

[...] con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en su gracia, y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes. (Cervantes 2004: 784)

En resumen, y utilizando palabras de Fernández Ferreiro:

[...] el texto cervantino posee un destacado carácter teatral y que todos estos aspectos dramáticos observables en el *Quijote* no solo reflejan la admiración que sentía Cervantes por el género sino que también explican por qué han sido tan frecuentes las adaptaciones teatrales de la novela cervantina ya desde una esencial primera etapa (Fernández Ferreiro 2016: 64).

Estos serían, por tanto, los episodios que mejor se adaptarían al molde teatral, sin menoscabo de que otros más narrativos pudieran también llevarse a las tablas, como se ha demostrado a lo largo del tiempo. En el caso de China, *El Quijote* ha adquirido la forma de representación escénica tan solo en cuatro ocasiones y de forma muy distinta, como se indicó más arriba y según se analizará a continuación.

2. El ballet, el drama y el musical de *El Quijote* en China

El ballet 堂吉河德 [*Don Quijote*] fue un espectáculo creado y dirigido por el bailarín soviético Rudolf Nuréyev e interpretado por bailarines de 中央芭蕾舞团 [Ballet Nacional de China]. Se estrenó en 1985, se volvió a representar en 1997 y dieciséis años después, en 2013, bajo la dirección general de

Zhang Weiqiang, regresó a los escenarios con motivo del veinte aniversario del fallecimiento del célebre bailarín.



Figura 1. El ballet *Don Quijote* (National Ballet of China, 2013)

El drama 堂吉诃德 [*Don Quijote de la Mancha*] fue dirigido por el director Meng Jinghui y producido por 中国国家话剧院 [Compañía Nacional de Teatro de China] en 2009. Se representó sucesivamente en Pekín y Shanghai, con la particularidad de que el actor que interpretó a don Quijote fue el mismo que protagonizó la versión cinematográfica de la obra cervantina en China con el título adaptado de 魔侠传之唐吉可德 [*Biografía de un espadachín caballeresco mágico: Tang Ji Ke De*]. Su última representación tuvo lugar en el XXXIV Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro en 2011 de una duración de 140 minutos con versión original en chino, que contó además con subtítulos en español.



Figura 2. El drama *Don Quijote de la Mancha* (Casas Baruque, 2011)

El famoso musical *El hombre de la Mancha*, con libreto de Dale Wasserman² apareció en la escena china en 2015 con el título que el propio Wasserman había empleado para un texto previo pensado para la televisión *Yo, don Quijote*, en chino 我, 堂吉河德. Fue representado por la compañía china 七幕人生 [Siete Edades]. En la actualidad se sigue representando en diferentes ciudades del país.



Figura 3. El musical *Yo, don Quijote* (Imusical, 2015)

² Este musical se estrenó por primera vez en Connecticut en 1965, aunque se haría conocido por sus representaciones en Broadway poco después. A España llegó, por primera vez, en 1966. Véase Raquel Merino Álvarez, “Musicales traducidos y censurados en los escenarios españoles (1955-1985), *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris XX* (2015), pp. 219-235.

3. La Ópera de Pekín de *El Quijote*

Corresponde ahora pasar a analizar la adaptación china, pero antes es necesario conocer algunas cuestiones básicas de la Ópera de Pekín para poder entender mejor el sentido y el modo en que fue llevada a cabo dicha adaptación.

3.1 La Ópera de Pekín

La Ópera o teatro tradicional chino cuenta con más de 360 variedades, entre las cuales, la más representativa es la conocida como Ópera de Pekín, quintaesencia de la cultura china. Nació en la provincia de Anhui con motivo de la celebración del octogésimo cumpleaños del Emperador Qianlong en 1790. Hasta entonces, no había una ópera propia de Pekín, sino que el teatro que se representaba allí era el procedente de otros lugares con unas características propias, como la Ópera Kun, la Ópera Qinqiang y la Ópera Jingqiang. A aquella cita acudieron diferentes grupos teatrales procedentes de toda China, entre los cuales, destacó el de Anhui, cuyo estilo, llamado Ópera Hui, gustó tanto que se convirtió en un espectáculo fijo en Pekín. Poco a poco, empezó a representarse en la capital, junto con la Óperas Kun, la Ópera Qinqiang y la Ópera Jingqiang, mezclándose con la melodía, el modo de representación y los repertorios de estas últimas tres. Como se fue representado durante largo período de tiempo en Pekín, se vio, asimismo, influenciada por el tono y el acento del dialecto local, y todo ello, unido al deseo de satisfacer los gustos e intereses del público local, hizo que la Ópera de Hui cambiara considerablemente convirtiéndose en algo único hasta el punto de que en la era de Daoguang (1821-1850), aproximadamente en 1840, recibió el apoyo incondicional por parte del público (Ma y Yu 2009: 4). Desde entonces, este nuevo género teatral recibió el nombre de Ópera de Pekín.

La Ópera de Pekín tiene cuatro tipos de personajes bien diferenciados: *Sheng*, *Dan*, *Jing* y *Chou*. De ellos, *Sheng* es la figura colectiva que representa a figuras masculinas, desde el niño hasta el anciano: *Wawasheng* (*Sheng* niño), *Xiaosheng* (*Sheng* joven), *Laosheng* (*Sheng* mayor); y el cuarto tipo que se llama *Wusheng* (*Sheng* guerrero). En el presente trabajo, el personaje de don Quijote es representado por un *Laosheng* que suele aparecer armado y caracterizado con una barba larga de diferentes colores dependiendo de la edad: negro, gris y blanco. *Dan* representa a todos los personajes femeninos con las siguientes variantes principales: *Laodan* (*Dan* mayor), *Qingyi* (*Dan* verde: mujer joven y virtuosa), *Huadan* (*Dan* flor: mujer joven coqueta), *Huashan* (mujer que combina el carácter de *Qingyi* con la sensualidad de la *Huadan*), *Daomadan* (*Dan* del caballo y de la espalda: mujer marcial) y *Wudan* (*Dan* guerrera). En la ópera, la duquesa es un personaje de *Qingyi*, mientras que las dos doncellas de la posada son dos figuras de *Huadan*. *Jing* también se refiere a los personajes masculinos, pero se diferencia de *Sheng*, porque los personajes siempre llevan un maquillaje excesivo, hasta el punto de aparecer con toda la cara pintada. Dependiendo de la ópera, el personaje de *Jing* puede interpretar diferentes papeles. Hay tres subtipos de *Jing*: *Tongchui* (personajes como los ministros y militares, y se centran más en el canto), *Jiazi* (abarca múltiples personajes como los guerreros, héroes, aventureros y demonios, pero se centran menos en el canto) y *Wuhualian* (especializados en hacer acrobacias y artes marciales). Y por último, *Chou*, que literalmente significa “feo”, alude a los personajes que asumen la función de bufón. Cuenta con dos subtipos: *Wenchou* (que representa a los personajes más refinados) y *Wuchou* (a los más luchadores), ambos se caracterizan por un mismo maquillaje facial basado en manchas blancas en la nariz. La importancia del personaje de *Chou* es tal que, como se suele decir: “sin *Chou*, no hay ópera”. Y en nuestro trabajo, el personaje de *Chou* corresponde obviamente a Sancho Panza.

3.2 魔侠吉诃德 [Don Quijote, el Caballero Andante] (Hou Danmei, 2014)

Con este título, 贵州京剧院 [Teatro de la Ópera de Pekín de Guizhou], una de las más influyentes del suroeste del país, se ponía sobre el escenario una ópera centrada en el gran personaje cervantino. La particularidad es que estaba pensada especialmente para el público extranjero, con la idea de dar a conocer este tipo de espectáculo tan identificativo de la cultura china, tal y como afirmó en una entrevista Hou Danmei, directora del Teatro de la Ópera de Pekín de Guizhou (Zhou, Lan y Yan, 2019). Por ello, esta Ópera de Pekín, se representó en el XIII Festival Asia de Barcelona en 2014 y dos años después en el

LXIV Festival Internacional Cervantino de México. Si bien es cierto, en el presente año de 2019, ha subido por primera vez a un escenario chino en la ciudad Guiyang, sede del Teatro de la Ópera de Pekín de Guizhou.



Figura 4. La Ópera de Pekín *Don Quijote, el Caballero Andante* (Cultura de Ópera, 2019)

3.2.1 Los personajes

En esta ópera aparecen un total de 39 personajes:

- Don Quijote
- Sancho Panza
- El labrador 1.º
- Andrés
- Dos mozas
- El posadero
- El muchacho de la posada
- La duquesa
- La doncella de la duquesa
- El labrador 2.º
- El sastre
- Doce molinos
- El barquero
- Cuatro holgazanes
- Seis transeúntes
- Cuatro alguaciles

La figura de don Quijote que se caracteriza por una profunda y compleja personalidad en el texto original, se concreta en la presente ópera a partir de su visión idealista. Mantiene en general la caracterización física siguiendo las pautas cervantinas de un hombre mayor, delgado, alto, vestido de caballero andante; pero lo más interesante es que se adapta al contexto cultural chino al representarse con el vestuario tradicional de la Ópera china. Así aparece con una capa de color rojo y sin mangas, que suele ser usada por los personajes de héroe, general o comandante, confiriéndole un aire más marcial. De igual modo, idealizan su carácter y sus acciones. Por ejemplo, en el monólogo del hidalgo del primer acto, dice:

望殃灭，江湖闯。惩邪恶，扶善良，游侠骑士走四方。云吞刀山我敢上。吉诃德，匡正义，要把那骑士精神大发扬 (Hou, 2016)³. [Ando por todo el mundo y deseo eliminar el mal. Castigo la maldad y apoyo la bondad en toda la tierra. Me atrevo a enfrentarme a adversidades, sin importar lo difíciles que sean. Yo, don Quijote, abogo por la justicia y voy a llevar adelante el espíritu de la caballería].

Ante tal actitud, no es extraño que el resto de personajes se burlen de él. De esta manera, al final de cada acto (menos en el quinto en que don Quijote está ausente, mientras Sancho gobierna la ínsula), se puede advertir cómo se refieren a él calificándole de “loco”. Con todo, lo más significativo en lo que atañe al argumento tiene que ver con eliminación de la muerte del hidalgo, sustituida por una escena en que don Quijote está rodeado por todos los personajes secundarios: “DON QUIJOTE: 我是为了你们，为了你们啊！[¡Todo lo que he hecho es para ustedes! ¡Para ustedes!] CORO DE PERSONAJES SECUNDARIOS: 疯子！[¡Qué loco está!]” (Hou, 2016).

La figura de Sancho Panza no es menos importante pues, como subraya Scamuzzi: “el verdadero indicador de que una imitación de *Don Quijote* haya salido bien, es la figura de Sancho Panza” (Scamuzzi 2007: 221). En esta ópera, físicamente, Sancho Panza es muy reconocible: bajito y gordo, de acuerdo con la caracterización que triunfó en Europa. Aquí cabe mencionar que el actor chino, para representar la figura de Sancho Panza, adopta una técnica peculiar en la Ópera de Pekín: *Aizigong* [El enano], que actúa en cuclillas durante toda la obra. En su atrezo se ha empleado relleno para simular más corpulencia. Pero, dejando a un lado su fisonomía, sigue siendo un fiel compañero, cobarde en determinadas situaciones, aunque también sensato, como demuestra al convertirse en gobernador de la ínsula. En esta ocasión, Sancho lleva el birrete tradicional de los jueces de la antigüedad china y entra en escena porteado por los alguaciles del juzgado. El director chino no deja pasar la oportunidad de representar la sensatez y la sabiduría de Sancho Panza ante uno de los pleitos. Su actitud hace que, incluso, una moza comente: “没想到这傻冬瓜还真有两下子” (Hou, 2016) [No me imaginé que este bajito tuviera verdadera sensatez]. Sin embargo, el director chino ha escondido algunas características típicas de Sancho Panza, por ejemplo, su glotonería y sus refranes.

3.2.2 Los episodios

Se divide esta versión de *El Quijote* en siete partes: un preludio y seis actos, que abarcan ciertas peripecias concretas de las dos partes del hipotexto, que no siempre se corresponden con las más teatrales señaladas en el apartado anterior. En este caso, se ha optado por aquellos episodios que más éxito tuvieron en China, aunque se pensara para un público español, por lo que constituye una muestra del modo en que se leyó *El Quijote* en este país; la propia selección de los episodios es significativa a este respecto.

El preludio no tiene nada que ver con *El Quijote*. Se trata de una escena de campo por el que pasean transeúntes y holgazanes (según se indica en la traducción), con la idea, quizá, de situar al espectador en el contexto tradicional de la Ópera de Pekín. En el primer acto (En el campo) salen a escena directamente don Quijote y Sancho Panza hablando de ellos mismos para después representar la aventura en la que don Quijote defiende al joven Andrés, en presencia, en este caso, de Sancho Panza; clara innovación con respecto al texto original. El segundo (En el campo) y el tercer acto (En la posada) son sucesivos, y en ellos también hay algunos cambios, como el hecho de que aparezcan dos chicas bien vestidas y pintadas en una barca con un barquero, y otros cuatro holgazanes que salen después. Estas dos chicas realmente representan a dos prostitutas, lo que hace pensar que pueden ser las mismas figuras de la posada que aparecen en el segundo capítulo de la primera parte de *El Quijote*. No obstante, don Quijote las considera dos doncellas de buena familia y que han sido llevadas a la posada por los holgazanes, confundidos por don Quijote con bandidos, por lo que decide salvarlas, provocando daños en la posada que no quieren pagar, hecho que provoca el manteamiento de Sancho.

³ Debido a que no se conserva el libreto de la ópera, he realizado una transcripción directa del documento filmico, de cuya traducción me he encargado yo misma puesto que los subtítulos en él incorporados no son del todo precisos.

En el cuarto acto (En el territorio del duque), los protagonistas llegan al territorio de los duques, pero, en vez de presentar las burlas de estos, solo se representa la designación de Sancho como gobernador de la ínsula, junto con los episodios del rebaño y del Caballero de la Triste Figura, narrados por boca del escudero. El quinto acto (En el palacio del gobernador) se centra en el gobierno de Sancho, por lo que transcurre en el interior del palacio. Se trata de uno de los episodios más recreados en la escena occidental, y como la mayoría de los casos, se realiza también a través de la forma de la metateatralidad. Pero, en esta ópera se representa de forma muy concisa, porque solo se recrea el primer pleito del texto original, y con una solución diferente. Mientras Cervantes dice “el sastre pierda las hechuras, y el labrador el paño, y las caperuzas se lleven a los presos de la cárcel” (Cervantes 2004: 1085), en la ópera china la sentencia es:

桑丘潘沙：原告要求被告做五顶帽子，但是并未规定帽子的尺寸，所以被告无罪。被告，你虽然做了五顶帽子，但是这个帽子它不能戴，所以只能收一顶的工钱。这五顶小帽子还做得挺可爱的呢，拿回去给你的小孙子玩儿去吧 (Hou, 2016). [SANCHO PANZA (dirigiéndose al público): El acusador pidió que el acusado le hiciera cinco gorros sin indicar la talla, por eso, el acusado es inocente. (Dirigiéndose al acusado): Has hecho cinco gorros, pero que no le caben a nadie, por tanto, solo puedes cobrar por uno. Los cinco están bien hechos, toma y regálaselos a tu nieto].

El episodio más conocido de la obra cervantina, el de los molinos, ha sido incluido en el final, en el sexto acto (Frente a los molinos), contribuyendo a alcanzar el clímax dramático. Y cabe mencionar que los molinos son representados por doce actores vestidos de blanco y portando estandartes del mismo color, que crean por medio de ejercicios acrobáticos, la forma de los molinos. Y por último, la ópera, como mencionamos con anterioridad, termina con una conversación satírica entre don Quijote y otros personajes.

3.2.3 Las técnicas empleadas en la adaptación

Las técnicas empleadas en esta representación de una hora y veinte minutos de duración, son:

- eliminación de episodios: en vista de la corta duración, no es posible que el dramaturgo abarque todos los episodios de la obra original, por ello, la técnica más usada en esta ópera es la eliminación de episodios y digresiones, e incluso la omisión de tramas como sucede, por ejemplo, con el gobierno de Sancho ya analizado.
- simplificación de episodios: la narración de los episodios por boca de algún personaje es un recurso muy empleado para suplir texto: lo encontramos cuando Sancho narra el origen del Caballero de la Triste Figura, también en el episodio de los rebaños, así como en el momento en que don Quijote narra sus propias condiciones en el primer acto.
- adición de episodios: aquí se refiere a las recreaciones que inserta el dramaturgo en el segundo y el tercer acto y que vienen determinadas. Para verlas, se puede volver al apartado anterior sobre los episodios.
- eliminación y sustitución de personajes: lo que se entiende en función de la simplificación de episodios y tramas, como vimos en el gobierno de la ínsula, en que los vecinos han sido sustituidos por dos mozas, cuatro holgazanes y el posadero y el muchacho de la posada.
- adición de personajes: puede suceder que se incorporen figuras que no existen en el texto original, como el barquero y los holgazanes, los transeúntes y los alguaciles; o bien que sí que existan pero que aparezcan en un lugar diferente. Es el caso de la presencia de Sancho Panza en la aventura con el pastor y Andrés.
- técnicas escénicas: aparte del mecanismo en la adaptación del libreto, para dar una mejor representación al auditorio extranjero, se recurre a algunas técnicas adicionales en la escena. Una se refiere a la incorporación de una orquesta de instrumentos tradicionales chinos que ocupa en todo momento el lado derecho del escenario. Dicha orquesta, además de ofrecer la

música típica de la Ópera de Pekín, interpreta, en ciertos episodios, el pasodoble *España cañí*, compuesto por Pascual Marquina Narro en 1923 y convertido en uno de los pasodobles más conocidos en el extranjero. También con la intención de acercarse mejor al público se han adaptado la danza y el vestuario, mezclando con algunos elementos occidentales, por ejemplo, el abanico con pluma y el paraguas, que no existen en la Ópera de Pekín. En la danza de las actrices, también se percibe la sombra del flamenco. Por último, hay una pantalla, situada en el fondo, en la que aparece el texto en español, porque todo lo dicho y cantado por los actores está en chino.

3.2.4 La clasificación de la adaptación

En el presente trabajo hemos recurrido a una clasificación bimembre propuesta por Lafuente y Aguerri, quienes dividen las recreaciones quijotescas en adaptaciones e imitaciones y, las definen como:

[...] impresos y manuscritos basados en la novela de Cervantes –texto completo del *Quijote*, capítulos o episodios– en los que se ha alterado el texto original y la contribución de un autor diferente es definitiva; [...] continuaciones y recreaciones de la inmortal novela donde don Quijote y Sancho Panza protagonizan nuevas andanzas (Lafuente y Aguerri 2005: 11-13).

A partir de esta clasificación, y hojeando las principales tramas expuestas anteriormente, podemos descubrir que se han combinado estas dos maneras en los seis actos. Por lo cual, se trata de una adaptación parcial de la obra original, junto con algunas imitaciones o recreaciones inventadas por el director chino.

Conclusión

Para concluir, tras el análisis de la adaptación teatral de esta ópera, podemos observar que algunos de los episodios que suelen adaptarse al molde del teatro en Occidente, como *El Curioso Impertinente*, las bodas de Camacho o el retablo de Maese Pedro, no han sido tenidos en cuenta en la adaptación china. Hay que remarcar, al mismo tiempo, la recurrencia a estereotipos de la imagen de España cuando suena el pasodoble y cuando se inserta el flamenco en la representación, que no son, en absoluto, propios de la ópera ni tampoco de la época en la que transcurre *El Quijote*. Han de interpretarse, por tanto, como un intento de hacer más cercana la Ópera de Pekín al público español. Si bien es cierto, al tratarse de la primera adaptación de la Ópera de Pekín de *El Quijote* producida en China, y sin ningún ejemplo anterior de referencia, puede tomarse como una propuesta novedosa y original que combina la obra maestra de la literatura occidental con el gran género que es la Ópera de Pekín, aunque en ocasiones vaya en detrimento de la primera. En comparación con las abundantes adaptaciones teatrales de *El Quijote* en Occidente, el auditorio chino tiene menos oportunidad de apreciar esta magna obra cervantina. La adaptación teatral de *El Quijote* en China no ha sido en absoluto fácil. Es una labor que queda todavía por hacer y que sería conveniente y necesaria para que la obra de Cervantes se difundiera con más facilidad en el contexto chino.

Bibliografía

ARELLANO, Ignacio (1998): “Del relato al teatro: la reescritura de *El Curioso Impertinente* cervantino por Guillén de Castro”, en *Criticón*, n.º 72, pp. 73-92.

AZCUE CASTILLÓN, Verónica (2002): “La disputa del baciuelmo y «El retablo de las maravillas»: sobre el carácter dramático de los capítulos 44 y 45 de la primera parte de *Don Quijote*”, en *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 22/n.º 1, pp. 71-81.

National Ballet of China (2013): “‘Don Quijote’ show stills”. *National Ballet of China*. (09-10-2019) <http://en.ballet.org.cn/news_detail/newsId=9.html>.

CARDONA CASTRO, Ángeles y Montserrat GILBERT CARDONA (1995): “Cervantes y la diáspora: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Adaptación de Álvaro M. Custodio (1912-1991)”, en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas II CINDAC*. Napoli: Società Editrice Intercontinentale Gallo, pp. 783-799.

CASAS BARUQUE, Guillermo (2011): “‘Don Quijote de La Mancha’. Compañía Nacional de Teatro de China”. *Flickr*. (09-10-2019) <<https://www.flickr.com/photos/festivalinternacionaldeteatroclasico/dealmagro/5965468870/in/photostream/>>.

CERVANTES, Miguel de. (2004): *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Cultura de Ópera (2019): “京剧《魔侠吉诃德》” [Ópera de Pekín *Don Quijote, el Caballero Andante*]. *Cultura de Ópera*. (09-10-2019) <<https://m.xiquwenhua.com/xiju/yanchu/979.html>>.

HOU, Danmei (2016): *堂吉诃德* [*Don Quijote, el Caballero Andante*]. 贵州京剧院 [Teatro de la Ópera de Pekín de Guizhou].

DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1977): “*El Quijote* como situación teatral”, en Guillermo Díaz-Plaja (ed.), *En torno a Cervantes*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, pp. 81-162.

FERNÁNDEZ FERREIRO, María (2016): *La influencia del Quijote en el teatro español contemporáneo: Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

FU, Hongchu (2012): *Chinese Drama*. Beijing: Peking University Press.

GARRIDO ARDILA, Juan Antonio (2014): “*El Quijote* en el teatro inglés del siglo XIX”, en *Anales Cervantinos*, vol. 46, pp. 41-66.

IMUSICAL (2015): “音乐剧《我，堂吉诃德》中文版演出启动” [Estreno del musical *Yo, don Quijote* en versión china]. *Imusical*. (09-10-2019) <<https://www.imusical.cn/man-of-la-mancha-cn/images/>>.

JURADO SANTOS, Agapita (2004): “Don Quijote de la Mancha, de Guillén de Castro”, en Carlos Romero Muñoz (ed.), *Le mappe nascoste di Cervantes*. Treviso: Santi Quaranta, pp. 129-145.

LAFUENTE, Carmen y Ascensión AGUERRI (2005): *En torno al Quijote. Adaptaciones, imitaciones, imágenes y música en la Biblioteca*. Madrid: Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

LIU, Jingyuan (1986): *京剧艺术发展史简编* [Breve recopilación de la historia del desarrollo del arte de la Ópera de Pekín]. Hefei: Anhui Literature and Arte Publishing House.

MA, Xinjie (2019): “Los trabajos de *El Persiles* en China”, en Rafael González Cañal y Almudena García González (ed.), *Actas de XIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 193-202.

- MA, Xinjie, Sergio Jesús VILLÉN HIGUERAS y Francisco Javier RUIZ-DEL-OLMO (2019): “*El Quijote en el cine chino: Biografía de un espadachín caballeresco mágico: Tang Ji Ke De (A Gan, 2010)*”, en *Arte, Individuo y Sociedad* (en prensa).
- MA, Tiehan y Wenqing YU (2009): *京剧的魅力 [La atracción de la ópera de Pekín]*. Nanchang: Baihuazhou Literature and Art Press.
- MAESTRO, Jesús G (2007): “Sancho Panza y Sansón Carrasco: contribuciones a la teatralidad en el *Quijote*”, en Maria Caterina Ruta y Laura Silvestri (ed.), *Atti del XXIII Congresso AISPI*. Palermo: Flaccovio Editore, pp. 139-150.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel (2015): “Musicales traducidos y censurados en los escenarios españoles (1955-1985), en *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, vol. XX, pp. 219-235.
- OLID GUERRERO, Eduardo (2009): “Donde lo verá el que lo leyere y lo oirá el que lo escuchara leer: sobre el lenguaje metadramático de los títeres de maese Pedro”, en *Anales Cervantinos*, vol. 41, pp. 63-81.
- OLIVA, César (2005): “El teatro en *El Quijote*”, en *ADE teatro*, n.º 107, pp. 76-83.
- SCAMUZZI, Iole (2007): *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1986): “Los escenarios teatrales del *Quijote*”, en *Anales Cervantinos*, vol. 24, pp. 27-46.
- VAN DOREN, Mark (1962): *La profesión de don Quijote*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- VILLAR LECUMBERRI, Alicia (2011): “Don Quijote en el teatro griego actual”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 921-930.
- XU, Chengbei (2011): *中国京剧小史 [Breve historia de la Ópera de Pekín]*. Beijing: Xuexi Publishing House.
- ZHOU, Qian, Jiexin, LAN y Fu, YAN (2019): “侯丹梅：我们正不断让国粹和贵州更配” [Hou Danmei: estamos dejando que la Ópera de Pekín y Guizhou combinen mejor]. *Guizhou Radio TV Station*. (01-06-2019) <<https://www.gzstv.com/a/bcd0593d3ee2415c8ec19457043a7e2f>>.