La influencia del *Quijote* en el teatro de Jerónimo López Mozo

María Fernández Ferreiro
Universidad de Oviedo (Oviedo)

La comunicación que a continuación voy a presentar es un resumen de mi proyecto de investigación sobre la influencia del *Quijote* en el teatro de Jerónimo López Mozo. Asimismo, este proyecto se engloba en otro mayor, mi tesis doctoral, acerca de la influencia de la novela cervantina en la dramaturgia española contemporánea,[1] partiendo de la hipótesis de que sus huellas, en aquellos autores que la hayan llevado a las tablas, tienen que ir más allá del texto adaptado y ser observables en otras obras dramáticas.

En primer lugar, debemos detenernos en la noción de *influencia,* que funciona como eje central de este trabajo y que ha sido tachada en las últimas décadas de confusa y ambigua. Esta polisemia de significado que se le achaca es, a mi parecer, no una característica negativa sino un elemento positivo en relación con el estudio de la literatura. Puesto que la literatura es un arte y, como tal, una creación personal y subjetiva, y quien realiza su estudio también tiene que partir, a la fuerza, de su propia subjetividad, el término *influencia* se perfila como la noción indicada para investigar acerca de huellas, ecos o paralelismos entre dos o más obras literarias. La influencia es ambigua, en principio, porque no define el grado de coincidencia entre dos obras pero, a pesar de que es tarea ardua señalar a qué punto de la escala entre la inspiración y la casualidad pertenecen las resonancias de una en otra, emplear un término de aparente labilidad facilita este trabajo. Es decir, manejar el concepto de *influencia* permite ampliar el estudio de los paralelismos entre dos obras sin caer en el error de comenzar acotando un territorio demasiado limitado y, de esta forma, permitirse rastrear los influjos literarios en un campo de investigación más dilatado y abierto a interpretaciones.

Hoy en día, la noción de *influencia* ha sido sustituida por la de *intertextualidad* (propuesta por Julia Kristeva en 1967), a pesar de que el nuevo término resulta, en la práctica, igual de confuso que el anterior, pues sus definiciones se multiplican dependiendo de quién lo emplee o se aproxime a él. Podemos explicarlo, a pesar de ello, partiendo de la función que lo caracteriza: la colaboración del lector que el autor espera a través de esa intertextualidad, con el objeto de deconstruir el texto, bien por un afán lúdico, bien por motivaciones críticas. En contraposición, la influencia es una imitación inconsciente que el autor no ejecuta de manera delibera-

1. Este proyecto está subvencionado, con una beca predoctoral, por el Gobierno del Principado de Asturias con cargo a fondos provenientes del Plan de Ciencia, Tecnología e Innovación (PCTI) de Asturias 2006-2009.

da pero que el receptor sí puede percibir. Teniendo esto en cuenta, el estudio de las influencias puede equipararse al estudio de la recepción productiva, cuyo origen se encuentra en la importancia del lector para la interpretación de la literatura. Es innegable que el arte deja huellas en quien lo observa y disfruta; Maria Moog-Grünewald[2] ha categorizado esta percepción en tres grupos distintos de receptores: *pasivos,* que interpretan el mensaje de la obra para sí mismos, *reproductivos,* aquellos que realizan posteriormente críticas o comentarios, y *productivos,* literatos que crean una nueva obra de arte estimulados por otras previas. Es esto último, el estudio de la recepción productiva, o cómo ha empleado un determinado escritor las influencias de otro, lo que nos interesa especialmente. De esta forma, se persigue el fin de conocer mejor la creación de ese autor y aportar una nueva visión de su obra.

Como señalaba anteriormente, la investigación sobre la influencia del *Quijote* en el teatro español contemporáneo parte de la proposición de que un autor que se ha aproximado al texto cervantino para adaptarlo puede tener, también, reflejos de él en otros de sus dramas. Y no son pocos los autores de teatro que se han acercado a la novela cervantina para llevarla a los escenarios. Son numerosas las adaptaciones de la novela cervantina en las tablas ya desde pocos años después de su publicación. Felipe Pérez Capo cita *The Knight of the burning pestle,* estrenada en 1611 en Londres, como la primera obra teatral basada en el *Quijote*. En España, Guillén de Castro escribe *Don Quijote de la Mancha* hacia 1605, aunque se publica en 1618, y un año antes de esta última fecha salía a la luz el *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha,* de Francisco de Ávila. No me detendré en realizar un recorrido por las abundantes adaptaciones teatrales de la novela cervantina; para resaltar su número baste señalar de nuevo a Felipe Pérez Capo y el título de su obra *El* Quijote *en el teatro. Repertorio cronológico de doscientas noventa producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*.[3] Además, y como resulta evidente, Pérez Capo no menciona las adaptaciones posteriores a su año de publicación y, con toda seguridad, aun solo con las obras motivadas por el IV Centenario esta cifra se ha visto considerablemente aumentada. Por otra parte, es necesario resaltar también que, en cada época, la novela —ya sean sus personajes, situaciones o cualquier otro elemento— se adapta al teatro del momento e irá adquiriendo caracteres de diferentes sustratos culturales conforme se alejen sus adaptaciones de su fecha de creación. En el siglo XX, y lo poco que llevamos de XXI, ha sido constante la atención al *Quijote* y Cervantes en el teatro por parte tanto de compañías profesionales como de aficionados; en muchos casos, en relación con efemérides y, en otros tantos, motivados por subvenciones y ayudas económicas. De esta forma, en casi todas las temporadas teatrales han aparecido piezas cervantinas en los escenarios y, entre ellas, la más representada es la novela del *Quijote.*

Por otro lado, en relación con esta adaptación de la novela a la escena, hay que destacar que los autores no solo deben superar la dificultad de traspasar lo

2. Moog-Grünewald, Maria, «Investigación de las influencias y la recepción», en: Manfred Schmelig (ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada,* Barcelona, Alfa, 1984, pp. 69-100.

3. Pérez Capo, Felipe, *El* Quijote *en el teatro. Repertorio cronológico de doscientas noventa producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes,* Barcelona, Millá, 1947.

abstracto a concreto —presentar las acciones literarias como hechos físicos sobre un escenario— sino también seleccionar qué elementos de la novela se adaptan y con cuánta libertad. De este modo, encontramos obras teatrales que adaptan el *Quijote* parcialmente (uno o varios episodios), globalmente (sintetizando todas las situaciones del texto) o que insertan personajes de la obra en peripecias autónomas (con frecuencia el hidalgo, su escudero o Dulcinea).

Sin embargo, a pesar de estos obstáculos, la transformación de la novela cervantina en una obra dramática es facilitada por la teatralidad presente en ella. De hecho, la relación de admiración que mantenía Cervantes con este género es visible en dos aspectos. En primer lugar, han llegado hasta nosotros dos obras suyas manuscritas: *El trato de Argel* y *La Numancia,* y en 1615 se publicó *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos,* en cuyo prólogo recuerda la creación de otras piezas teatrales que, sin embargo, no se conservan. En el Siglo de Oro español, el teatro llenaba la vida social y cultural, y con la aparición de Lope de Vega, a pesar de estos textos dramáticos, las obras cervantinas dejaron de ser reclamadas por los empresarios.

En segundo lugar, otro de los aspectos en que se refleja la admiración del escritor alcalaíno por el drama es, precisamente, la teatralidad presente en sus obras en prosa, principalmente en las *Novelas Ejemplares* pero también en el *Persiles* o el *Quijote.* Concretamente, la vocación teatral de Cervantes se encuentra en la génesis de esta última obra, y la *mezcla* de géneros que esto produjo conllevaría posteriormente la renovación de la literatura narrativa y la aparición de la novela contemporánea.

La relación entre el *Quijote* y el teatro puede ejemplificarse a través de varias escenas o episodios de clara naturaleza dramática, que se dividen en tres categorías:

debates teóricos y discusiones sobre lo escénico: el diálogo entre el cura y el canónigo (I, XLVIII)

espectáculos teatrales: la compañía que representa *Las Cortes de la Muerte* (II, XI) y el retablo de maese Pedro (II, XXV-XXVI)

partes de la novela de inspiración o condición teatral: don Quijote armado caballero en la venta (I, III), la penitencia del hidalgo en Sierra Morena (I, XXV-XXVI), Dorotea en el papel de princesa Micomicona (I, XXIX-XLVI), el melodrama que se crea en la *Novela del Curioso Impertinente* (I, XXXIII-XXXV), la resolución del conflicto del *baciyelmo* (I, XLIV-XLV), el Caballero de los Espejos y su escudero (II, XII-XIV) y el Caballero de la Blanca Luna (II, LXIV), el engaño de Basilio y Quiteria en las bodas de Camacho (II, XX-XXI), las escenas en el palacio de los duques (II, XXX-LVII), dentro de las que destaca Sancho en la ínsula (II, XLV, XLVII, XLIX, LI, LIII), y la cabeza encantada (II, LXII).

Estos elementos teatrales en el *Quijote* tienen dos fines concretos en relación con su función narrativa. En primer lugar, gracias a ellos se produce cierta idealización de la realidad narrada y, en segundo lugar, un distanciamiento o suspensión del discurso. A través de ambas situaciones, el autor logra que el lector se percate y sea más consciente de la propia urdimbre narrativa y, de este modo, resalta la función cómica y paródica del texto.

Por otro lado, una de las características fundamentales del teatro, el diálogo, es, asimismo, un elemento constitutivo del *Quijote.* En un drama, el diálogo tie-

ne importancia estructural porque gracias a él se impulsa la acción. En la novela cervantina, las conversaciones entre el hidalgo y su escudero conllevan la realización de ambos personajes como tales —seres con un recorrido y una evolución—, además de dinamizar y fomentar la acción y, en consecuencia, la narración. Cabe destacar, además, la relación de don Quijote con las circunstancias de esta acción y sus delimitaciones, que se produce de forma diferente en la Primera parte y en la Segunda. Mientras que en la Primera el hidalgo fuerza la realidad para asemejar la cosa a la idea, en la Segunda las representaciones son simuladas y ejecutadas por otros personajes que lo rodean. En los dos casos, la realidad es modificada como si de una obra dramática se tratase, ejecutada por actores *inconscientes* (don Quijote) o *conscientes* (los personajes que representan un papel bien para ayudarlo o bien para burlarse de él).

En conclusión, es innegable que 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 primera época. El texto, gracias a sus constantes referencias e inspiraciones teatrales, se convierte, de este modo, en un material narrativo susceptible de inspirar con facilidad a posteriores dramaturgos.

Jerónimo López Mozo es uno de esos dramaturgos, un receptor productivo del *Quijote.* Además de ser uno de los principales escritores teatrales contemporáneos, cuya obra abarca cuarenta y cinco años, es, también, un reconocido admirador de Cervantes y su obra. Ha estudiado, en mayor o menor medida, la representación del *Quijote* en los escenarios y el paso de la novela al teatro, además de firmar dos obras basadas en Cervantes y su novela: *El engaño a los ojos* (1997) y *En aquel lugar de la Mancha* (2005), respectivamente.

Jerónimo López Mozo nació en Gerona en 1942, hijo de un telegrafista depurado por permanecer fiel a la República. A los cuatro años se trasladó con su familia a Quintanar de la Orden (Toledo) y otros cuatro años más tarde se mudaron a Madrid, donde fijaron su residencia definitiva. Allí se titularía en 1964 en Ingeniería Agrícola, actividad que al inicio compaginó con su labor teatral. La experiencia de pertenecer a una familia marginada por el régimen imperante marcaría su vida y su producción literaria posterior, comprometida siempre con la denuncia de los males de la sociedad. También es constante en su dramaturgia el deseo de romper la pasividad del espectador y, para ello, aborda en sus obras temas de actualidad que van desde la dictadura, el terrorismo o el paro hasta la incomunicación o la pérdida de la memoria histórica. Asimismo, López Mozo trata estas cuestiones desde una perspectiva que, si bien parte de un contexto español, no solamente se atiene a él sino que se extiende como crítica a toda la sociedad occidental.

Para situar a López Mozo en el panorama teatral, hay que empezar señalando que es considerado uno de los representantes del «Nuevo Teatro Español» de los años sesenta, aunque su amplia trayectoria (ha escrito más de sesenta obras desde 1964, cuando redacta *Los novios o La teoría de los números combinatorios,* hasta la actualidad) va mucho más allá y se aleja de cualquier categorización estática.

De hecho, López Mozo, gracias a su constante acercamiento a nuevos temas y, sobre todo, a su permanente experimentación, se ha mantenido siempre como uno de los más prolíficos, vanguardistas y contemporáneos autores de teatro. Un recorrido por su obra nos transporta desde sus primeros dramas relacionados con el teatro del absurdo (*El testamento,* 1966; *Moncho y Mimí,* 1967) hasta el realismo de los últimos (*Eloídes,* 1990; *Ahlán,* 1995; o *Hijos de Hybris,* 2001), pasando por los *happenings* (*Blanco en quince tiempos,* 1967; *Negro en quince tiempos,* 1967; *Guernica,* 1969), el teatro-documento (*Anarchia 36,* 1971), las obras homenaje a dramaturgos, escritores o artistas (*D. J.,* 1986; *La boda de medianoche,* 1989; *El engaño a los ojos,* 1997), o las adaptaciones de obras literarias (*En aquel lugar de la Mancha,* 2005).

El afán de experimentación de López Mozo es constante; influido desde sus comienzos por autores como Brecht, Ionesco, Beckett, Kantor y el Living Theatre, no ha rechazado nunca nuevas formas escénicas y estilos que pudiesen servir a sus mensajes. De este modo, se ha convertido en un dramaturgo de compleja clasificación y, a veces, también de difícil representación, pues a su cuidado del texto se unen en diferentes obras aspectos que lo acercan más a la lectura que a las tablas: diferentes tipografías, juegos estéticos con las palabras impresas, recursos difíciles de plasmar en el escenario como ensoñaciones de los personajes o juegos de realidades... Quizá ello haya contribuido a la escasa presencia de sus obras en los escenarios, puesto que, pese a haber recibido numerosos premios teatrales (aunque la mayoría de ellos en una época en que recibir un premio no significaba pasar la censura ni, por tanto, estrenar), entre ellos el Premio Nacional de Literatura Dramática por *Ahlán* en 1998, su puesta en escena ha quedado frecuentemente limitada a los teatros independientes o universitarios, alejados del circuito comercial.

En conclusión, podemos resumir la identidad de López Mozo como creador teatral en tres señas características:

1. la constante variedad técnica y formal
2. la preocupación por temáticas actuales comprometidas tanto política como socialmente
3. la importancia que concede en sus obras al receptor, el cual se ve obligado a tomar partido en ellas, aunque no durante el acto escénico, sí al salir de la representación, a través de la reflexión.

Este trabajo pretende destacar la influencia de una novela, el *Quijote,* en el teatro de Jerónimo López Mozo; es decir, en el traslado de elementos narrativos a un nuevo cuerpo teatral. Este traspaso no resulta especialmente difícil o rebuscado teniendo en cuenta que ambos, la narrativa y el teatro, son géneros literarios (a pesar de que el teatro posea elementos propios que solo se perciben en la puesta en escena y son requisito para la total realización de la obra) y que, como ya hemos observado, en el *Quijote* se encuentran diversos elementos dramáticos. Es decir, la aplicación de motivos quijotescos en las obras de López Mozo no se realiza de forma violenta o forzada sino de manera natural y armoniosa, pues han sido asimilados previamente por el dramaturgo como piezas literarias susceptibles de ser empleadas en su obra.

Por otra parte, más allá del uso de elementos de la novela cervantina en las obras de López Mozo, se encuentra en su producción un texto que adapta el *Quijote, En aquel lugar de la Mancha* (2005), a pesar de que el dramaturgo se reconoce contrario a las adaptaciones de textos narrativos para el escenario, salvo excepciones. El autor ha explicado su escritura como un encargo particular de Juan Antonio Hormigón cuyo planteamiento consiguió motivar su imaginación, pues los protagonistas no debían ser, en esta nueva recreación del *Quijote,* ni el hidalgo ni su escudero. De esa forma, López Mozo ideó una historia alrededor de las tres salidas, y sus tres retornos, del hidalgo a su aldea. En ella, los vecinos de Alonso Quijano (no el personaje de don Quijote sino el *real,* pues el autor quiere destacar la parte más humana de su personalidad) comentan esas salidas, unos desde la perspectiva de no haber abandonado nunca la aldea y otros habiendo presenciado, de forma más o menos intensa, alguna aventura del hidalgo.

La otra obra de López Mozo relacionada explícitamente con Cervantes es *El engaño a los ojos* (1997), cuyo título es también el de una prometida comedia cervantina mencionada en el prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos.* La obra es un homenaje a Miguel de Cervantes y su influencia en el teatro español posterior a su época, y narra el camino que sigue Cervantes junto a Vagal —otro autor de teatro, trasunto de López Mozo— para asistir a una fiesta en honor del primero y las representaciones o dramaturgos con que coinciden en el recorrido. A partir de la filiación que realiza de estos autores de teatro con la literatura cervantina, López Mozo se cuestiona de dónde surge históricamente el teatro español y plantea el legado de Cervantes, tanto estético como social. Asimismo, realiza un manifiesto a favor de la experimentación teatral a la vez que reclama un lugar para su obra en la historia de este género, al lado de todos los autores que, como Cervantes, sufrieron a lo largo del tiempo la incomprensión de su trabajo y que mantuvieron siempre una actitud crítica y disconforme frente a la realidad social que les hubiese tocado vivir. En un parlamento realizado por Vagal, este personaje describe la literatura de Cervantes al mismo tiempo que señala los aspectos que considera enseñanzas cervantinas y que han influenciado a los dramaturgos posteriores: la humanización de los personajes, la autorreflexión, el metateatro, el juego entre ficción y realidad, el *humor inteligente* y el reflejo de España. La cita es extensa, pero merece la pena:

> Vagal.– Su teatro es el patrón del mío, señor Cervantes. Aspiro a llegar, como usted, a la encrucijada en que literatura y vida se topan y se funden. De tal encuentro nació un lenguaje novedoso, un lenguaje que no está al alcance de las marionetas que acostumbran a ocupar los escenarios, porque el mundo que recrea está dominado por la ambigüedad y la duda. Tienen apariencia humana, los fantoches. Pero no cabe en ellos la complejidad del hombre. Usted sacó a relucir su experiencia de la vida y la proyectó sobre los títeres. Las máscaras se humanizaron. Y si alguna se resistía a perder su rigidez, se la quitó de un manotazo. Desde entonces, los personajes se miran y se interrogan sobre el sentido de su existencia. Parten a la búsqueda de sí mismos. Puesto que el juego del teatro lo permite, se inventan a medida que se descubren. Mudan en criaturas dramáticas. Poco a poco construyen una identidad que les pertenece en exclusiva. Estalla el duelo entre el ser y el parecer, entre lo real y lo ficticio. Traen al tablado, que ya no es de marionetas, las mismas inquietantes preguntas que se hacía

> don Quijote y cuyas respuestas buscaba por los caminos de la Mancha. [...] Señor Cervantes, usted ha inventado el teatro de la libertad. Un teatro que se niega a ser espejo de disparates. Usted ha puesto fin a la risa boba que provocan los graciosos. Arranca la risa, sí, pero es risa pensativa que trasciende la pura hilaridad. [...] En ese teatro lleno de seres humildes, está España entera con sus deseos y sus fantasmas, que es tanto como decir una España en crisis: la España contemporánea de cualquier tiempo.[4]

De estos aspectos, nos interesan especialmente la humanización de los personajes, el que estos se interroguen por su existencia, el teatro como juego y el duelo entre lo real y lo ficticio, porque de ellos surgen las cuatro huellas del *Quijote* que —además de las referencias explícitas— se pueden rastrear en las obras de Jerónimo López Mozo:

1. la introspección de los personajes y su reflexión sobre su propia razón de ser, lo que los lleva a convertirse en individuos conscientes y autónomos; son personajes en desarrollo en busca de sus identidades
2. la reflexión sobre la literatura a través de juegos metaliterarios —el teatro dentro del teatro— en que se recrea López Mozo para introducir guiños al lector
3. la confusión y ambigüedad entre realidad y ficción
4. las distintas perspectivas sobre la realidad, que Cervantes refleja en el *Quijote* ofreciendo sus dos caras para mostrar que las conductas humanas van más allá de los arquetipos literarios.

A través de estos aspectos extraídos de la novela cervantina se observa cómo López Mozo aplica estos mismos elementos a sus propias obras, cuatro siglos después, con la misma vigencia con que los empleó en su momento Cervantes. En ambos casos, las motivaciones finales de los autores (la experimentación literaria, la reflexión sobre el proceso de escritura y la crítica a la sociedad) son favorecidas y propiciadas por ese manejo del texto que va más allá de la simple plasmación de realidades hacia el juego con el lector. El papel como receptor pasivo de este, por otra parte, se vio modificado irremediablemente en el Siglo de Oro español, convirtiendo su lectura en un ejercicio de comprensión, colaboración con el autor y posterior reflexión y toma de partido. Tanto Cervantes como López Mozo, aunque cada uno en su contexto, basan su literatura en esta comunicación que podríamos denominar *íntima* con su lector.

No es de extrañar, por otra parte, que un escritor como Jerónimo López Mozo, permanente experimentador con la forma y la reflexión literaria, tome precisamente de la literatura cervantina no aspectos relacionados tanto con la trama o la creación de personajes sino elementos vinculados al mismo proceso de escritura. En este sentido, el dramaturgo señala con frecuencia a Beckett, Ionesco y Brecht como tres de sus mayores referencias en el ámbito teatral, a la vez que reconoce la literatura cervantina como el primer origen del teatro contemporáneo en su obra *El engaño a los ojos.* Es decir, López Mozo se encuentra en el tercer paso de este recorrido por la experimentación literaria, después del primer Cervantes y los posteriores Beckett, Ionesco y Brecht. Es el *Quijote,* precisamente, la obra donde la escritura del autor alcalaíno llega a su máxima plenitud y en la cual se condensan todas las

4. López Mozo, Jerónimo, *El engaño a los ojos*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1998, pp. 14-15.

enseñanzas literarias cervantinas que López Mozo emplea en su obra dramática. El dramaturgo ha asimilado completamente esos elementos introduciéndolos en sus textos con las mismas pretensiones que inspiraban a Cervantes cuatro siglos atrás: el juego con la literatura y la provocación al lector para motivar en él la reflexión acerca de la urdimbre ficcional, a la vez que llamar su atención sobre la realidad social. No solo los personajes del *Quijote* —definidos por su carácter evolutivo y humano— sino sobre todo el hábil manejo de su escritura hacen de la novela cervantina un texto plenamente contemporáneo, compuesto de piezas literarias perfectamente válidas para ser utilizadas en la dramaturgia actual y cuya eficacia, además, ha sido comprobada desde el siglo XVII.

Bibliografía

Gabriele Páez, John P., «La voz perenne del nuevo teatro español: Entrevista con Jerónimo López Mozo», *Estreno,* 29, 1 (2003), pp. 37-42.

López Mozo, Jerónimo, «Cuando los personajes de papel suben al escenario: narrativa y teatro», en: José Romera Castillo (ed.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI: Actas del XVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías,* Madrid, Visor Libros, 2008, pp.187-202.

____, *El engaño a los ojos*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1998.

____, «El *Quijote* en el actual teatro español e iberoamericano contemporáneo», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 666 (2005), pp. 67-86.

____, «La herencia del *Quijote* y de Cervantes en mi teatro», *Anales Cervantinos,* XXXIX (2007), pp. 9-14.

Maestro, Jesús G., «De la teatralidad en el *Quijote*, Sancho en Barataria o la subversión de la preceptiva sobre lo cómico», en: Emilio Martínez Mata (ed.), *Cervantes y el* Quijote. *Actas del Coloquio Internacional,* Madrid, Arco/Libros, 2007, pp. 97-112.

Montero Reguera, José, «El teatro en la génesis del *Quijote*», en: Ana Eulalia Goy Díaz y Cristina Patiño Eirín (coords.), *Tapiz humanista: actas del I Curso de Primavera. IV Centenario del* Quijote, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, pp. 71-80.

Moog-Grünewald, Maria, «Investigación de las influencias y la recepción», en: Manfred Schmelig (ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada,* Barcelona, Alfa, 1984, pp. 69-100.

Pérez Capo, Felipe, *El* Quijote *en el teatro. Repertorio cronológico de doscientas noventa producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes,* Barcelona, Millá, 1947.