

Puck a través del tiempo: mito, teatro y reinterpretación escénica en *A Midsummer Night's Dream*

Alejandro Amores Sánchez
Universidad de Córdoba  

<https://dx.doi.org/10.5209/amal.108370>

Fecha de recepción: 16 de marzo de 2026 • Fecha de aceptación: 8 de abril de 2026

ES Resumen: Este artículo analiza la figura de Puck desde una perspectiva mitocrítica, histórica y escénica, atendiendo a sus orígenes folclóricos y a su resignificación en adaptaciones contemporáneas. A partir del estudio de las fuentes medievales que documentan al *puca* anglosajón, se examina el proceso que lo convierte en el personaje dramático fijado por Shakespeare en *A Midsummer Night's Dream*. La investigación aborda tres interpretaciones: la película de Michael Hoffman (1999), la adaptación teatral de Tamzin Townsend (2007) y la puesta en escena de Julie Taymor (2013). El análisis muestra cómo el mito de Puck se reactualiza constantemente en distintos lenguajes escénicos, reflejando transformaciones culturales, estéticas e ideológicas.

Palabras clave: Puck, mito, mitocrítica, folclore anglosajón, Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, secularización, resignificación.

ENG Puck Through Time: Myth, Theatre, and Scenic Reinterpretations in *A Midsummer Night's Dream*

Abstract: This article analyzes the figure of Puck from a mythocritical, historical, and performative perspective, examining both his folkloric origins and his reinterpretation in contemporary stage and audiovisual adaptations. Drawing on medieval sources documenting the Anglo-Saxon *puca*, the study traces the process that transforms this ambiguous being into the dramatic character shaped by Shakespeare in *A Midsummer Night's Dream*. The analysis focuses on three interpretations: Michael Hoffman's film (1999), Tamzin Townsend's theatrical adaptation (2007), and Julie Taymor's stage production (2013). The study argues that the myth of Puck is continually reactivated through different performance languages, reflecting broader aesthetic, ideological, and cultural transformations.

Key words: Puck, myth, myth criticism, Anglo-Saxon folklore, Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, secularization, re-signification.

Sumario: 1. Introducción. 2. Objetivos y enfoque metodológico. 3. El mito de Puck: fundamentos históricos y teóricos. 3.1. Orígenes lingüísticos y folclóricos de Puck. 3.2. La estructura mítica: mitemas y secularización. 4. Desarrollo histórico del personaje. 4.1. Puck en la tradición medieval inglesa. 4.2. La resignificación de Puck en la cultura renacentista. 5. Reinterpretaciones escénicas contemporáneas. 5.1. Michael Hoffman: Puck en el lenguaje cinematográfico. 5.2. Tamzin Townsend: corporeidad, música y cultura popular. 5.3. Julie Taymor: corporeidad y teatralidad del mito. 6. Conclusiones. 7. Obras citadas.

Cómo citar: Amores Sánchez, A. (2026). Puck a través del tiempo: mito, teatro y reinterpretación escénica en *A Midsummer Night's Dream*. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 18, e108370.

1. Introducción

Hablar de mitos implica adentrarse en un territorio donde las fronteras entre lo imaginado y lo vivido se vuelven porosas. Este trabajo se centra en una de las figuras que han marcado la imaginación occidental: el duende Puck. Aunque hoy se lo asocia casi automáticamente con la comedia shakesperiana *A Midsummer Night's Dream*, el personaje procede de una tradición mucho más antigua vinculada al folclore anglosajón. Como ha señalado la crítica, Shakespeare no crea la figura, sino que la transforma profundamente, hasta el punto de que su versión ha eclipsado a su antecedente mítico en el imaginario moderno.

A Midsummer Night's Dream es una de las obras más reinterpretadas del repertorio shakesperiano, tanto en el ámbito teatral como en el audiovisual. Su estructura dramática, basada en la superposición de mundos y en la inestabilidad perceptiva, ha favorecido una amplia diversidad de lecturas escénicas. En ellas, Puck emerge como un personaje central: mensajero de Oberón, agente del desorden mágico y figura que rompe la frontera entre escena y público en el monólogo final. Su presencia es así tanto diegética como metateatral, recordando al espectador el carácter ilusorio del dispositivo teatral.

La complejidad del personaje ha llevado a numerosos intérpretes a enfrentarse al desafío de construirlo escénicamente, integrando sus dimensiones mítica, literaria y performativa. Sin embargo, como han señalado diversos estudios sobre la adaptación shakesperiana, estas reinterpretaciones no solo responden a decisiones estéticas individuales, sino también a marcos culturales y mediáticos específicos que condicionan la representación de lo sobrenatural.

Este artículo sostiene que la persistencia cultural de Puck no depende únicamente de su genealogía mítica, sino de su capacidad para reconfigurarse como figura performativa en distintos medios. Para ello, el estudio adopta un enfoque comparado que combina historia cultural, análisis literario y estudios de adaptación. El corpus incluye la película *A Midsummer Night's Dream* (1999), dirigida por Michael Hoffman, la adaptación teatral *El sueño de una noche de verano* (2007), dirigida por Tamzin Townsend, y la producción escénica *A Midsummer Night's Dream* (2013), dirigida por Julie Taymor.

A través de este recorrido, se propone analizar no solo las particularidades de cada puesta en escena, sino también los elementos que permiten establecer un eje comparativo entre ellas. El objetivo es mostrar cómo el mito de Puck se reactualiza en distintos lenguajes escénicos y audiovisuales, manteniendo ciertos mitemas fundamentales al tiempo que se adapta a nuevas sensibilidades culturales. De este modo, el mito no se entiende como un vestigio del pasado, sino como una forma cultural dinámica que continúa modelando las representaciones contemporáneas de la experiencia humana.

2. Objetivos y enfoque metodológico

El propósito de este trabajo es examinar el mito de Puck integrando su evolución histórica con el análisis de sus manifestaciones literarias y escénicas, especialmente aquellas derivadas del texto de Shakespeare. El estudio aborda tanto los orígenes del mito como sus reinterpretaciones modernas, con el fin de analizar cómo el personaje se articula en distintos lenguajes teatrales y audiovisuales y cómo cada adaptación dialoga con el imaginario cultural asociado a Puck.

El análisis se inicia con los orígenes del personaje en la tradición anglosajona, atendiendo a la etimología del término *—puca, pouke, puck—* y a sus usos en el léxico medieval. A partir de este marco, se examinan los elementos mitológicos que se repiten en distintas tradiciones, siguiendo las propuestas de la mitocrítica y el mitoanálisis, que conciben el mito como una estructura compuesta por unidades mínimas de significado, o mitemas. Este enfoque permite identificar, en las adaptaciones contemporáneas, tanto la persistencia de rasgos fundamentales del personaje como sus desplazamientos en nuevos contextos estéticos y culturales.

Sobre esta base, el estudio se desplaza hacia la obra de Shakespeare, donde tiene lugar una transformación decisiva del personaje. Se analiza cómo el dramaturgo reconfigura la figura de Puck e integra sus rasgos tradicionales en la estructura dramática de la comedia, en relación con el contexto cultural del teatro isabelino y sus formas de representación de lo sobrenatural.

Finalmente, el artículo examina tres adaptaciones contemporáneas con el objetivo de analizar la construcción dramática e interpretativa del personaje en distintos medios. Para ello, se adopta una perspectiva comparada que permite poner en relación las propuestas de Michael Hoffman, Tamzin Townsend y Julie Taymor. En este marco, las aportaciones de Constantin Stanislavski (2011) sobre la relación entre lo interno (psicológico) y lo externo (físico y gestual) se emplean como herramienta puntual para abordar la dimensión performativa del personaje, especialmente en lo relativo a su construcción corporal en escena.

El objetivo final es mostrar cómo el mito de Puck permanece activo en la cultura contemporánea a través de su continua reconfiguración en distintos lenguajes artísticos. De este modo, la metodología adoptada —que combina historia cultural, teoría literaria y estudios de adaptación— permite comprender el mito como una estructura dinámica que se actualiza en función de los contextos en los que se inscribe.

3. El mito de Puck: fundamentos históricos y teóricos

3.1. Orígenes lingüísticos y folclóricos de Puck

Para comprender el mito de Puck resulta necesario atender a su trasfondo histórico, donde se configuran los significados que posteriormente la literatura dramatiza. La palabra *Puck* aparece documentada en textos del *Old English* y el *Middle English* en formas como *puca* y *pouke*, que Samuel A. Corfield identifica como ancestros directos del término moderno: «El puca del inglés antiguo y el pouke del inglés medio son los antepasados medievales del moderno Puck» (12).¹ Estas variantes evidencian que, mucho antes de su fijación literaria en Shakespeare, existía en el imaginario anglosajón una criatura vinculada a lo sobrenatural.

Como ha señalado la crítica, esta figura no pertenecía a la religión oficial, sino al ámbito del folclore popular, lo que explica su amplia difusión en la cultura medieval. Por ello, Corfield subraya que «esta definición más amplia indica una creciente prominencia [...] y que el puck no era un concepto propio de las élites, sino

¹ «Old English puca and Middle English pouke are the medieval ancestor to the modern Puck» (Corfield 12). Traducción propia.

que formaba parte de las creencias populares» (12).² Durante la Edad Media, la progresiva demonización cristiana contribuyó a transformar su significado al asociar los seres nocturnos con fuerzas malignas. En textos como *Piers Plowman*, el personaje aparece vinculado al término *larbula*, que designa a una entidad monstruosa, lo que evidencia esta reinterpretación en clave moral.

La evolución del mito, especialmente en el tránsito entre la Edad Media y la temprana Edad Moderna, conduce a la consolidación de la figura de Robin Goodfellow, equivalente funcional del antiguo *puca*, como indica Corfield: «se entendía como funcionalmente equivalente al puck medieval durante la Edad Moderna» (21). Shakespeare hereda esta figura híbrida y la inserta en un nuevo espacio dramático en el que la magia deja de vincularse a la superstición peligrosa para convertirse en recurso cómico y escénico.

Este proceso no es exclusivo del ámbito inglés. Tradiciones paralelas, como los *púki* islandeses o los *púca* irlandeses, muestran estructuras mitológicas similares, lo que sugiere la existencia de un sustrato cultural compartido en el ámbito europeo. Como señalan estudios recientes sobre el folclore comparado, estas figuras presentan rasgos recurrentes —como la ambivalencia moral, la capacidad de metamorfosis o su intervención en la vida humana— que permiten entenderlas como variantes de un mismo sistema simbólico. En este sentido, el mito de Puck no debe interpretarse como una figura aislada, sino como una manifestación local de un conjunto más amplio de representaciones de lo sobrenatural que se transforma en función de los contextos históricos y culturales.

3.2. La estructura mítica: mitemas y secularización

Una vez trazado este recorrido histórico, resulta necesario examinar el funcionamiento interno del mito desde una perspectiva teórica. Como señala Losada:

El mito en sí se sitúa al margen del texto, le precede, pero nosotros solo lo conocemos en los textos. Lenguaje preexistente al texto, el mito aparece como diluido en el texto: en realidad, el mito es ya un texto que opera en el interior de un texto literario (*Nociones* 23).

Esta idea permite comprender que el mito de Puck estaba configurado como relato simbólico antes de su incorporación a Shakespeare. El dramaturgo no crea la figura, sino que la reinscribe en un nuevo marco estético. Este proceso puede relacionarse con la secularización, entendida como la progresiva desvinculación del mito respecto de sus funciones religiosas. Valenzuela lo resume así: «Lo más común en la fase de secularización de masas no es perder la creencia, sino la pertenencia religiosa» (75). Aunque los mitos dejan de interpretarse como verdades sagradas, continúan funcionando como relatos culturales que simbolizan la experiencia humana.

Para analizar la estructura interna del mito resulta útil el concepto de mitema, entendido como unidad mínima de significado mítico. Gutiérrez los define como «estructuras arquetípicas que se repiten significativamente» (185), mientras que Losada subraya su capacidad de interacción dentro de un sistema simbólico más amplio (Cultural 261). En el caso de Puck, elementos como la travesura, la metamorfosis, la intervención en la vida humana, su relación con Oberón o su vínculo con la noche pueden entenderse como mitemas fundamentales cuya reiteración explica la persistencia del personaje en distintos contextos culturales.

Desde esta perspectiva, la evolución del mito no implica su desaparición, sino su transformación. Algunos rasgos —como su dimensión demoníaca medieval— pierden progresivamente relevancia, mientras que otros —como su carácter lúdico y su función como agente del juego escénico— adquieren mayor protagonismo en la tradición moderna. Este desplazamiento evidencia que el mito no permanece estático, sino que se reorganiza en función de los contextos históricos en los que se actualiza.

Las encarnaciones escénicas del personaje pueden entenderse, por tanto, como actualizaciones culturales del mito, en las que los mitemas se reconfiguran según las convenciones teatrales y audiovisuales de cada época. De este modo, las distintas adaptaciones no solo reproducen un personaje preexistente, sino que rearticulan sus funciones simbólicas dentro de nuevos marcos estéticos.

El concepto de sociedad postsecular, desarrollado por Jürgen Habermas, permite ampliar este enfoque al señalar la coexistencia de religión y racionalidad moderna en las sociedades contemporáneas. Como indica Valenzuela, la religión persiste como marco interpretativo incluso tras perder gran parte de su poder institucional (286). Aplicado a Puck, este planteamiento permite observar cómo su transformación refleja procesos más amplios de secularización cultural: mientras que el Puck medieval operaba como explicación de lo sobrenatural, el personaje shakesperiano y sus reinterpretaciones posteriores lo convierten en una figura integrada en el juego escénico, manteniendo, sin embargo, los mitemas que garantizan su continuidad simbólica.

4. Desarrollo histórico del personaje

4.1. Puck en la tradición medieval inglesa

Reconstruir los orígenes de una figura mítica profundamente arraigada en la cultura inglesa como Puck implica asumir la ausencia de un punto de partida único. Como ocurre con muchos mitos, su configuración es el resultado de un proceso de sedimentación cultural en el que relatos, creencias y prácticas se transmiten y transforman a lo largo del tiempo hasta consolidarse en el imaginario colectivo.

² «this broader definition indicates a growing prominence [...] that the puck was not an 'elite' concept [...] but resided in folk beliefs» (Corfield 12). Traducción propia.

La investigación historiográfica permite rastrear el término desde sus primeras apariciones en el *Old English* y el *Middle English*, donde se documenta como *puca* y *pouke*. Corfield señala que estas formas medievales dieron lugar al moderno *Puck* (12). En el imaginario medieval inglés, estas criaturas se concebían como entidades ambiguas, capaces de intervenir en el mundo humano provocando tanto ayuda como desorden. Esta ambivalencia se refleja en la definición del término *pouke* en los registros del *Middle English*, donde se describe como «un espíritu maligno, un duende diabólico», así como «el Diablo» o «una persona malintencionada» (Corfield 12).³

El arraigo cultural del término se evidencia también en la toponimia inglesa, donde *puca* aparece vinculado a lugares asociados a manantiales o cursos de agua. Este dato permite establecer un contraste significativo con *scucca*, otro término anglosajón de connotación claramente negativa. Mientras *scucca* se asocia a espacios relacionados con la muerte, *puca* aparece ligado a fuentes de agua, lo que sugiere una dimensión simbólica vinculada a la vida y la fertilidad. Como señala Corfield, «puca tenía características más positivas debido a sus asociaciones con manantiales [...] en oposición a los topónimos con *scucca*, claramente asociados con la muerte» (14).⁴

Este arraigo se manifiesta igualmente en la presencia del término en apellidos ingleses del sur, especialmente en Sussex, donde se concentra buena parte de la toponimia relacionada con *puck* (Corfield 16). Asimismo, su aparición en glosas medievales empleadas para traducir términos latinos como *larbula* —que designa a un ser monstruoso— constituye una de las primeras evidencias escritas del término fuera de la toponimia (Corfield 16). En el ámbito literario, la figura aparece también en *The Vision of Piers Plowman*, lo que demuestra su integración en contextos culturales complejos más allá del folclore popular.

La tradición cristiana contribuyó a la progresiva demonización del personaje. Autores como Agustín de Hipona mencionan a los llamados seres nocturnos como ejemplos de fuerzas contrarias al orden cristiano, interpretación que influyó en su representación en la literatura medieval (Corfield 17–18). Un caso especialmente significativo es el topónimo *Pucelancyrce*, donde confluyen el nombre del duende y la palabra iglesia, evidenciando la coexistencia entre tradición popular y cultura religiosa en la Edad Media (Corfield 15).

Hacia los siglos XV y XVI, el mito de Puck había adquirido una naturaleza claramente híbrida: ya no era únicamente un espíritu vinculado a la naturaleza ni exclusivamente una entidad demonizada, sino un símbolo cultural ampliamente reconocido. Esta evolución prepara el terreno para la consolidación de la figura de Robin Goodfellow, entendida en la Edad Moderna como equivalente funcional del *puck* medieval (Corfield 21).

No resulta casual que Shakespeare encontrara en esta tradición un material fértil para su comedia. Como señala Corfield, Malvern Hills —zona asociada a Langland— se encuentra a escasa distancia de Stratford-upon-Avon, lo que sugiere la posible familiaridad del dramaturgo con estas tradiciones locales. Rasgos fundamentales del mito —como su ambivalencia moral, su capacidad de metamorfosis o su vínculo con la noche— se transfieren así al Puck shakesperiano, transformados en elementos escénicos de carácter cómico.

El estudio de tradiciones paralelas refuerza esta interpretación. El contacto entre culturas —como el que se produjo tras la conquista normanda de 1066— favoreció la circulación de motivos míticos en el ámbito europeo, contribuyendo a la configuración de figuras híbridas como Puck.

En conjunto, la reconstrucción historiográfica muestra que Puck no es el producto de una época concreta, sino una figura cultural que ha atravesado distintos contextos históricos sin perder sus rasgos esenciales. Su ambivalencia moral, su asociación con la naturaleza y su posterior hibridación con figuras como Robin Goodfellow explican tanto su éxito en la obra de Shakespeare como su persistencia en reinterpretaciones escénicas contemporáneas.

4.2. La resignificación de Puck en la cultura renacentista

La figura de Puck ha experimentado un proceso de transformación cultural desde sus raíces medievales hasta su consolidación en la tradición dramática europea. Con Shakespeare, el personaje comienza a desligarse de su carga demoníaca original y adquiere un carácter más lúdico y travieso. Esta resignificación no responde únicamente a una decisión estética del dramaturgo, sino también a un contexto histórico marcado por tensiones religiosas y culturales que favorecieron la reinterpretación de los seres sobrenaturales tradicionales.

Como señala Maslen, Shakespeare llevó a cabo un gesto de gran trascendencia simbólica al trasladar al personaje —procedente del folclore inglés— a un bosque cercano a Atenas: «el traslado que hace Shakespeare de Robin Goodfellow a unos bosques cercanos a Atenas fue la primera vez que una figura de la leyenda popular inglesa era situada en el Mediterráneo» (2).⁵ Este desplazamiento desvincula a Puck de su territorio originario y lo sitúa en un espacio atravesado por la tradición clásica.

Maslen observa además que esta traslación altera la relación entre la noche y el día en la obra, generando un desfase temporal perceptible para el público: «el público solo experimenta dos [noches] —y no tiene idea de cuál de ellas es la noche de San Juan a la que alude el título» (2).⁶ Esta ambigüedad temporal crea

³ «an evil spirit, a devil goblin»; «the Devil»; «a malicious person» (Corfield 12). Traducción propia.

⁴ «puca had more positive characteristics given the associations with springs [...] in opposition to scucca place names which are clearly associated with death» (Corfield 14). Traducción propia.

⁵ «Shakespeare's transplanting of Robin Goodfellow to some woods near Athens was the first time that a figure from English folk legend had been relocated to the Mediterranean» (Maslen 2). Traducción propia.

⁶ «the audience experiences only two [nights]—and has no idea which of those two is the midsummer night of the title» (Maslen 2). Traducción propia.

un marco propicio para la acción del duende, cuya función consiste en provocar confusiones, desorientar a los humanos y alterar el orden natural. En este contexto, Puck actúa no solo como motor del enredo cómico, sino también como mediador simbólico entre el mundo real y un espacio liminal donde deseos, sueños y errores se entremezclan.

Durante los siglos XVI y XVII el personaje adquirió modulaciones diversas según los autores y los contextos en los que aparecía. Reginald Scot, por ejemplo, lo menciona en *The Discovery of Witchcraft* (1584) con un matiz secularizador. En un contexto marcado por la Reforma protestante y por los esfuerzos por erradicar prácticas consideradas supersticiosas, Scot escribe: «Robin Goodfellow deja ahora de ser muy temido, y la popería ha sido suficientemente desenmascarada» (citado en Maslen 3).⁷ Aquí la creencia en Puck se vincula con la popería, lo que muestra hasta qué punto la figura del duende podía funcionar como símbolo dentro de conflictos religiosos e ideológicos. Otros autores, como William Warner, utilizaron también esta figura para reflexionar sobre los cambios religiosos del periodo, evidenciando su integración en el tejido sociopolítico de la época (Maslen 3).

En la época isabelina, marcada por la hegemonía protestante y por un progresivo distanciamiento del pensamiento mágico medieval, Puck comenzó a adquirir un perfil menos malévolo. Su dimensión demoníaca se diluyó gradualmente, dando paso a un personaje travieso y cómico integrado en la comedia shakespeariana. Como señala Eduardo Valenzuela, la secularización no implica necesariamente la desaparición de las creencias, sino la «desinstitucionalización de la experiencia religiosa» (75), lo que permite comprender cómo el personaje pudo transformarse en figura literaria y recurso dramático.

En interpretaciones contemporáneas, el personaje se ha vinculado además a cuestiones como la fluidez de género y la resistencia frente a estructuras patriarcales. Erin Hinchman sugiere que las acciones de Puck pueden leerse como una forma de oposición simbólica a la autoridad patriarcal representada por Oberón (28). Esta lectura refuerza la ambigüedad constitutiva del personaje, también visible en su iconografía tradicional, donde aparece como un ser híbrido —mitad humano, mitad animal— dotado de una notable capacidad de metamorfosis.

Esta versatilidad simbólica explica por qué las adaptaciones audiovisuales y teatrales contemporáneas continúan encontrando en Puck un personaje especialmente productivo. Como ha señalado Ramona Wray, las comedias de Shakespeare en el ámbito audiovisual constituyen «un cuerpo significativo de obras que se entrecruzan y se interrelacionan» (67),⁸ lo que implica que cada adaptación reconfigura los elementos del texto original en función de nuevos contextos culturales y mediáticos. En este sentido, el personaje de Puck se convierte en un elemento particularmente sensible a estos procesos de reinterpretación.

Entre estas adaptaciones destacan la película *A Midsummer Night's Dream* (1999), dirigida por Michael Hoffman, la adaptación teatral *El sueño de una noche de verano* (2007), dirigida por Tamzin Townsend, y la puesta en escena *A Midsummer Night's Dream* (2013), dirigida por Julie Taymor. El análisis comparado de estas producciones permite observar cómo el mito se reactiva en distintos contextos culturales y cómo cada propuesta reinterpreta al personaje a partir de decisiones estéticas y dramáticas propias.

5. Reinterpretaciones escénicas contemporáneas

5.1. Michael Hoffman: Puck en el lenguaje cinematográfico

La adaptación cinematográfica de Michael Hoffman (1999), ambientada en una estética victoriana, constituye un ejemplo significativo de cómo el cine reinterpreta el texto shakespeariano en función de nuevos códigos visuales y culturales. En este sentido, la película no se limita a trasladar la acción, sino que propone una reformulación del universo dramático mediante la integración de elementos propios de la cultura visual moderna.

Desde el inicio, el vestuario —con vestidos victorianos, chalecos y fracs— sitúa la acción en un contexto ajeno a la Grecia imaginada por Shakespeare. Esta traslación no elimina la estructura dramática original, pero desplaza el relato hacia un entorno reconocible dentro de la cultura británica moderna, transformando el espacio dramático en un entorno mediado por códigos visuales contemporáneos.

Hoffman introduce la presencia de Puck incluso antes de su aparición física. Una escultura de sátiro visible mientras conversan los amantes (Hoffman 00:12:02–05) anticipa la dimensión sobrenatural del relato. Este recurso visual remite al imaginario pagano y al carácter liminal del personaje, permitiendo identificar mitemas asociados a su naturaleza híbrida.

Cuando finalmente aparece, su caracterización mantiene elementos iconográficos tradicionales. Un travelling recorre el bosque nocturno hasta revelar a Puck en plano medio: cuernos de chivo, orejas puntiagudas y el torso cubierto con ramas, rasgos propios del imaginario sátiro. El diálogo con una de las hadas de Titania, que lo llama «Robin el buen chico» (Hoffman 00:26:10–15), introduce una tensión significativa entre denominación e imagen: el apelativo *goodfellow* contrasta con una representación cargada de ambigüedad y sensualidad. Esta dualidad reactualiza mitemas fundamentales del personaje, como la travesura, la ambivalencia moral y su vinculación con el desorden mágico.

Esta ambigüedad se desarrolla a lo largo de toda la película. En la escena en la que Puck mantiene un gesto de intimidad con Oberón (Hoffman 00:31:57–10), la disposición corporal de los actores sugiere una tensión afectiva que ha sido señalada por la crítica contemporánea. Más allá de su posible lectura homoerótica, la

⁷ «Robin goodfellowe ceaseth now to be much feared, and poperie is sufficientlie discovered» (qtd. In Maslen 3). Traducción propia.

⁸ «Shakespeare's comedies on screen constitute a significant body of work that cross-fertilises and interrelates» (Wray 67). Traducción propia.

escena pone de relieve que el mundo feérico opera según lógicas distintas a las del universo humano, reforzando el carácter liminal del personaje.

Otro momento significativo es la transformación de Bottom. Hoffman amplifica este episodio mediante un elaborado diseño de vestuario y una escenificación prolongada, enfatizando su dimensión visual. Durante la escena, Puck aparece vestido con abrigo y sombrero ingleses (Hoffman 00:53:24–44), lo que refuerza su carácter de mediador: adopta rasgos del mundo humano sin integrarse plenamente en él. Este recurso reactualiza uno de los mitemas centrales del personaje, su función de intermediario entre lo humano y lo sobrenatural.

El propio Oberón lo define como «espíritu burlón» (Hoffman 01:01:00–10), caracterización coherente con su comportamiento a lo largo del film. Sin embargo, cuando comete el error de aplicar el hechizo a la persona equivocada, su interpretación adopta un registro momentáneamente sumiso (Hoffman 01:12:50–15), lo que evidencia su posición jerárquica dentro del mundo feérico.

La inclusión de una bicicleta como medio de desplazamiento introduce un elemento de modernización particularmente significativo. Símbolo del ocio burgués victoriano, funciona como metáfora visual de la rapidez y movilidad del personaje, facilitando su intervención en la trama. Este recurso, ajeno al universo shakesperiano, ejemplifica cómo la adaptación cinematográfica traduce los mitemas del personaje a un lenguaje visual contemporáneo.

El monólogo final constituye una de las transformaciones más evidentes respecto al texto original. Hoffman opta por una prosa clara y accesible: Puck aparece caracterizado como barrendero, mira directamente a cámara y apela a la complicidad del espectador. Su intervención —«Si esta ilusión ha ofendido, piense esto y concluido» (Hoffman 01:52:55–54)— conserva la función conciliadora del epílogo shakesperiano, aunque sustituye su condensación poética por una claridad discursiva propia del medio cinematográfico.

Este tipo de reinterpretación visual del personaje se inscribe en las dinámicas propias de la adaptación shakesperiana al medio cinematográfico, donde los elementos simbólicos del texto se reconfiguran en términos visuales. Así, mientras que en la versión de Hoffman predomina una lógica basada en la iconicidad y el simbolismo, otras propuestas enfatizan dimensiones como la corporeidad o la teatralidad, evidenciando cómo los mitemas del personaje se transforman en función del medio.

En conjunto, la película de Hoffman muestra cómo el personaje de Puck se adapta a los códigos del cine sin perder sus rasgos fundamentales. La reconfiguración de sus mitemas —ambivalencia, movilidad y mediación— confirma que el mito no se limita a reproducirse, sino que se transforma en función de los lenguajes artísticos que lo reactivan.

5.2. Tamzin Townsend: corporeidad, música y cultura popular

La versión dirigida por Tamzin Townsend (2007) introduce al personaje de Puck —denominado aquí Robin— en un universo estético marcado por referencias a la cultura romaní y una imaginería mediterránea que se distancia tanto del paisaje clásico como del marco victoriano de la adaptación de Hoffman. A diferencia de esta última, donde predomina una lógica cinematográfica basada en la visualidad, la propuesta de Townsend enfatiza la dimensión corporal y performativa del personaje, situándolo en un espacio escénico donde el movimiento, la música y la fisicidad adquieren un papel central.

Desde el inicio, la escenografía presenta un barco naufragado del que emergen los seres mágicos, situando la acción en un espacio liminal entre lo marítimo y lo terrestre y reforzando la idea de tránsito vinculada al imaginario del duende. Este planteamiento escénico desplaza el énfasis desde la construcción visual del entorno —propia del lenguaje cinematográfico— hacia una concepción más simbólica y teatral del espacio.

La primera aparición de Robin está acompañada de ritmos aflamencados (Townsend 00:22:41–07), lo que inscribe al personaje en un universo musical vibrante y popular. El duende entra mediante una acrobacia, subrayando la importancia del cuerpo en la construcción escénica de personajes no humanos. Frente a la caracterización más icónica del Puck de Hoffman, aquí el personaje se define principalmente a través de su corporalidad, lo que lo aproxima a las convenciones del teatro físico contemporáneo.

Aunque el texto se transforma, conserva elementos de la estructura original: Robin anuncia el conflicto entre Oberón y Titania con un lenguaje más directo —«Hacéis bien en marcharos tan deprisa, pues el duende que tenéis delante está encargado de abrir el camino a alguien poderoso: a un rey» (Townsend 00:23:05–47)— en contraste con el tono poético del original «El rey celebra aquí esta noche fiesta» (Shakespeare 246–47). Esta reformulación evidencia cómo la puesta en escena reorganiza los mitemas del personaje dentro de un registro más accesible y cercano al espectador contemporáneo.

La estética del personaje se resignifica mediante un vestuario asociado al imaginario romaní medieval, un imaginario que ha sido históricamente objeto de procesos de estigmatización cultural. Como señalan Monterde y Franco, el pueblo gitano ha sido una minoría tradicionalmente marginada en distintos contextos sociales (101). Townsend recurre a este imaginario para dotar al personaje de un aura excéntrica y marginal, reforzando su condición de figura liminal y transgresora. Un momento significativo es la canción en la que Robin se presenta como agente del desorden: «Yo soy el duende guardián de la noche / soy el exceso, soy vivo derroche» (Townsend 00:25:12–20), una autoidentificación que reactiva la dimensión caótica del mito.

El Robin de Townsend es, ante todo, un cuerpo en escena, en consonancia con las prácticas del teatro contemporáneo que sitúan la fisicidad del actor como eje central de significación (Fischer-Lichte 16). Su ambivalencia se acentúa cuando, al ejecutar el encantamiento, introduce un matiz compasivo —«Pobrecita

ninfa, mírala. Nadie la quiere abrazar» (Townsend 00:51:01–08)— que convive con su carácter burlón. Esta combinación de registros no se construye tanto a través de la imagen, como en el caso de Hoffman, sino mediante la interacción directa con el espacio escénico y con los demás personajes.

El cierre mantiene la estructura metateatral shakesperiana: Robin se dirige al público —«Espero sinceramente que no haya malentendidos, si les hemos ofendido» (Townsend 02:06:10–02)— recordando que la magia teatral depende, en última instancia, de la complicidad del espectador. A diferencia del tratamiento cinematográfico de Hoffman, donde el monólogo final se adapta a una lógica de proximidad con la cámara, aquí se refuerza la dimensión teatral del personaje como mediador entre la ficción y el público.

En conjunto, la propuesta de Townsend pone de relieve cómo los mitemas de Puck —su ambivalencia, su capacidad de intervención y su carácter liminal— se reconfiguran a través de la corporeidad y la performatividad. Esta reinterpretación confirma que la construcción del personaje varía significativamente en función del medio, desplazándose desde una lógica visual y simbólica en el cine hacia una dimensión corporal y escénica en el teatro.

5.3. Julie Taymor: corporeidad y teatralidad del mito

La adaptación dirigida por Julie Taymor (2013) constituye una de las propuestas contemporáneas más elaboradas sobre *A Midsummer Night's Dream*. A diferencia de la versión cinematográfica de Hoffman y de la propuesta escénica de Townsend, la directora concibe el teatro como un espacio de experimentación simbólica en el que convergen distintos lenguajes performativos. Desde el inicio, Puck adquiere un protagonismo inmediato al aparecer en el prólogo sobre una cama que se eleva hacia el techo del teatro y desaparece entre mecanismos escénicos rituales (Taymor 00:00:30–25). Este recurso presenta al personaje como una figura liminal entre lo onírico y lo real, reforzando uno de los mitemas centrales asociados a su naturaleza intermedia.

El personaje está interpretado por una mujer de mediana edad caracterizada con vestuario infantil, lo que intensifica su ambigüedad identitaria. A diferencia de la construcción más visual del Puck de Hoffman o de la corporalidad popular del Robin de Townsend, aquí la ambigüedad se articula a través de una estética que desestabiliza categorías como edad, género o identidad. El maquillaje blanco del rostro, cercano al mimo, remite a estéticas del teatro posmoderno como *Shakespeare's Sonnets* de Bob Wilson. Taymor construye así un Puck que escapa de definiciones normativas, en consonancia con lecturas contemporáneas sobre la fluidez identitaria. Como señala Erin Hinchman, la obra de Shakespeare ya sugiere esta inestabilidad: «Shakespeare sostiene en su obra la fluidez natural y la variación de la identidad de género más allá de los límites estables de la sociedad patriarcal» (4).⁹

Tras el prólogo, el duende reaparece a través de un gran lienzo blanco que cubre la escena y funciona como velo ritual. Los personajes lo atraviesan mediante mecanismos de suspensión propios del circo contemporáneo (Taymor 00:24:16–49), generando una atmósfera onírica. En este contexto, Puck se desplaza mediante movimientos acrobáticos que remiten al clown y al mimo. A diferencia de Townsend, donde la corporalidad se vincula a una estética popular y musical, aquí se integra en una poética visual más abstracta, en la que el cuerpo funciona como signo dentro de un sistema escénico complejo.

La presencia de técnicas circenses refuerza el carácter lúdico del duende sin eliminar su dimensión mítica. El clown, con su tendencia a repetir errores, permite comprender la interpretación de Taymor: un Puck distraído y juguetón, pero profundamente ambiguo. Un ejemplo aparece cuando Oberón le pide la flor mágica y el duende responde con gestos bufonescos que retrasan la acción (Taymor 00:42:03–39), gesto que reactiva uno de los mitemas tradicionalmente asociados al personaje: su naturaleza burlona y desestabilizadora.

Cuando Bottom aparece transformado en asno, Puck oscurece ligeramente su voz al recitar el texto, dejando entrever la herencia más sombría del personaje medieval. Sin embargo, esta dimensión no se impone, sino que convive con una interpretación dominada por el juego escénico. Más adelante vuelve a encontrarse con Oberón y recurre nuevamente al clown, fingiendo llorar mientras pronuncia: «mi señora está enamorada de un monstruo» (Taymor 01:12:00–05),¹⁰ lo que refuerza su carácter performativo y su relación con el artificio teatral.

La última aparición de Puck funciona como cierre metateatral. Taymor recupera el texto original de Shakespeare, reforzando la continuidad entre tradición e interpretación contemporánea. A diferencia de la versión de Hoffman, donde el monólogo final se adapta al lenguaje cinematográfico, o de Townsend, que enfatiza la interacción directa con el público, aquí el cierre se integra en una lógica escénica que subraya la teatralidad del dispositivo y la dimensión ritual del espectáculo.

En conjunto, la propuesta de Taymor sintetiza y amplifica las líneas de reinterpretación observadas en las adaptaciones anteriores. La combinación de corporalidad, simbolismo visual y experimentación escénica permite reconfigurar los mitemas de Puck en un marco estético complejo, donde el personaje funciona simultáneamente como figura lúdica, agente del desorden y mediador entre distintos planos de realidad. Esta reinterpretación confirma que el mito no solo se adapta a nuevos lenguajes, sino que encuentra en ellos nuevas posibilidades de significado. Si nosotros, las sombras, os hemos ofendido, pensad tan solo esto y todo quedará enmendado (Shakespeare 59)¹¹.

⁹ «Shakespeare argues the natural fluidity and variation of gender identity beyond patriarchal society's stable limits in his play» (Hinchman 4). Traducción propia.

¹⁰ «my mistress with a monster is in love» (Taymor 01:12:00-05). Traducción propia.

¹¹ «If we shadows have offended, / Think but this, and all is mended» (Shakespeare 59). Traducción propia.

La fidelidad textual recuerda que, pese a la libertad visual de la puesta en escena, el núcleo de la obra sigue siendo Shakespeare. El contraste entre la lengua isabelina y el trabajo corporal de la actriz restituye al personaje la solemnidad del monólogo final. Al invitar al público a aplaudir para restaurar el orden, Puck pronuncia la última palabra y clausura el espacio onírico, devolviendo al espectador al mundo de la vigilia y reafirmando su función como figura mediadora entre el universo teatral y la experiencia del espectador.

6. Conclusiones

El análisis desarrollado en este trabajo muestra que la persistencia cultural de Puck no depende únicamente de su origen folclórico medieval, sino de su capacidad para adaptarse a distintos contextos escénicos y culturales. Desde sus primeras manifestaciones en el imaginario anglosajón hasta su consolidación en el teatro de Shakespeare y sus reinterpretaciones contemporáneas, el personaje ha demostrado una notable plasticidad simbólica que le permite incorporarse a nuevos lenguajes artísticos sin perder sus rasgos esenciales.

En *A Midsummer Night's Dream*, Shakespeare transformó al duende del folclore en una figura plenamente teatral. Al atenuar su dimensión demoníaca y situarlo como mediador entre el mundo humano y el universo feérico, el dramaturgo configuró un personaje capaz de articular el juego escénico de la obra y de proyectarse en la tradición dramática posterior.

El análisis comparado de las adaptaciones de Michael Hoffman, Tamzin Townsend y Julie Taymor permite observar cómo cada contexto cultural y cada medio reinterpreta al personaje desde distintos lenguajes escénicos. Mientras la versión cinematográfica de Hoffman enfatiza su dimensión visual y espectacular, la puesta en escena de Townsend destaca su corporalidad y su relación con imaginarios mediterráneos y románicos. Por su parte, la propuesta de Taymor ofrece una reinterpretación particularmente rica al incorporar recursos del clown, el mimo y las técnicas circenses, que refuerzan la naturaleza liminal del personaje.

En conjunto, estas reinterpretaciones evidencian que la vigencia de Puck no reside en su permanencia inalterada, sino en su capacidad de transformación. La continuidad del personaje a lo largo de distintas épocas confirma que los mitos no desaparecen cuando cambian las sociedades que los producen, sino que se reconfiguran para dialogar con nuevas sensibilidades culturales. En este sentido, Puck no solo pervive como figura literaria, sino también como una presencia escénica capaz de atravesar siglos de reinterpretaciones artísticas en distintos medios.

7. Obras citadas

- Corfield, Samuel A. *Puck's Medieval Ancestry: The Puck Figure in Medieval Evidence and Late Collected Folklore of North Atlantic Europe*. MA thesis, University of Iceland, 2024.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge, 2008.
- Gutiérrez, Fernando. "La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos". *Thémè*, vol. 27, 2012, pp. 175–189.
- Hinchman, Erin. *Jack Shall Have Jill / Nought Shall Go Ill: The Significance of Puck/Robin Goodfellow and Gender Performativity within A Midsummer Night's Dream*. PhD dissertation, Indiana University South Bend, 2021.
- Hoffman, Michael, dir. *A Midsummer Night's Dream*. Fox Searchlight Pictures, 1999.
- Losada, José Manuel. "Nociones de terminología mitocrítica". Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- *Mitocrítica cultural. Una definición del mito*. Akal, 2022.
- Maslen, Robert W. "Dreams, Freedom of Speech, and the Demonic Affiliations of Robin Goodfellow." *Journal of the Northern Renaissance*, no. 1, 2009, pp. 129–144.
- Monterde, Carlos G., y Daniel Franco. "Diversificación cultural y dualización urbana: Micropublics, sociabilidad y desigualdad en la ciudad de Zaragoza". *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. 26, no. 4, 2022.
- Shakespeare, William. *El sueño de una noche de verano*. En *Comedias. Obras completas*, vol. 1, Penguin Clásicos, 2016.
- Stanislavski, Constantin. *La construcción del personaje*. Alianza Editorial, 2011.
- Taymor, Julie, dir. *A Midsummer Night's Dream*. Theater for a New Audience, 2013.
- Townsend, Tamzin, dir. *El sueño de una noche de verano*. Teatro español, 2007.
- Valenzuela, Eduardo. "Post-secularización y secularización de masas". *Humanitas: Revista de Antropología y Cultura Cristiana*, vol. 27, no. 99, 2022, pp. 72–93.
- Wray, Ramona. "The Comedies". *The Cambridge Companion to Shakespeare on Screen*, editado por Russell Jackson, Cambridge University Press, 2020, pp. 66–82.