

**FRONTERAS PERMEABLES ENTRE LA NOVELA Y EL TEATRO MEDITERRÁNEOS: ESTUDIO
COMPARATIVO DE CERVANTES Y PIRANDELLO**

MARIA THEODORITSI

Thesis submitted to the University of Ottawa
in partial Fulfillment of the requirements for the
PhD in Spanish

Department of Modern Languages and Literatures
Faculty of Arts
University of Ottawa

© Maria Theodoritsi, Ottawa, Canada, 2023

Resumen

En el presente trabajo llevo a cabo un estudio comparativo de las técnicas teatrales y metateatrales que utilizaron el novelista español del Siglo de Oro Miguel de Cervantes en la Segunda Parte de *Don Quijote de La Mancha* y el dramaturgo modernista italiano Luigi Pirandello en las obras teatrales *Sei Personaggi in Cerca d'Autore* y *Enrico IV*. Si bien estos dos autores han sido objeto de numerosos estudios por separado, en la actualidad no existen análisis comparativos de sus obras. Para investigar la utilización que hicieron de técnicas teatrales y metateatrales, parto del teatro griego clásico como *tertium comparationis*. Pese a que durante mucho tiempo el concepto de metateatro se consideró incompatible con el teatro clásico, la relación entre los dos ha comenzado a reconsiderarse en los últimos tiempos. En mi estudio me baso en las publicaciones más recientes sobre el tema y muestro la importancia del teatro griego clásico para la metateatralidad cervantina y pirandelliana. Lo hago, en primer lugar, trazando el interés de Cervantes por la cultura mediterránea (en concreto, por la *Commedia dell'Arte* italiana) y, a través de esta, por el teatro griego clásico. Luego me aproximo a través del folclore siciliano a la filosofía del teatro de Pirandello, la cual, aunque se suele identificar con los movimientos de vanguardia europeos de comienzos del siglo XX, se nutrió profundamente de la filosofía y la tragedia griegas. Seguidamente procedo a examinar las técnicas teatrales y metateatrales cervantinas y pirandellianas desde la perspectiva de algunos *topoi* clave del teatro griego clásico. Asimismo, hago un repaso por los temas clave que comparten *Don Quijote de La Mancha*, *Sei Personaggi in Cerca d'Autore* y *Enrico IV* y su relación con el teatro griego clásico mediante el análisis de las técnicas teatrales y metateatrales de las que se valieron sus autores. Por último, me enfoco en una de dichas técnicas (el uso de títeres) para ilustrar la recurrencia de motivos y temas entre lo clásico (el teatro griego), lo moderno temprano (Cervantes) y lo

vanguardista (Pirandello). En este caso, voy más allá de Cervantes y Pirandello para incluir al poeta y dramaturgo modernista español Federico García Lorca, quien fue contemporáneo del dramaturgo italiano y que compartía con él el interés en renovar el panorama teatral de su época regresando al novelista español del Siglo de Oro y, por extensión, al teatro griego clásico.

Abstract

In this thesis, I carry out a comparative study of the theatrical and metatheatrical techniques used by the Spanish Golden Age novelist Miguel de Cervantes in Part Two of *Don Quixote* and the Italian modernist playwright Luigi Pirandello in *Six Characters in Search of an Author* and *Henry IV*. While a good many studies have been devoted to these two authors separately, no comparative analyses of their works have heretofore been carried out. In order to investigate the use that Cervantes and Pirandello made of theatrical and metatheatrical techniques, I draw on ancient Greek theatre as a *tertium comparationis*. Although the notion of metatheatre was considered for a long time incompatible with ancient theatre, the relationship between the two has begun to be rethought in recent times. In my study, I rely on the most recent scholarship on the subject and show the significance of ancient Greek theatre for Cervantean and Pirandellian metatheatre. I do this, first of all, by tracing Cervantes's interest in Mediterranean culture (specifically, in the Italian *Commedia dell'Arte*) and, through this, in ancient Greek theatre. Then I move, by way of Sicilian folklore, to Pirandello's philosophy of theatre, which, though it tends to be identified with the concerns of early twentieth-century European avant-garde movements, was profoundly influenced by Greek philosophy and tragedy. I subsequently proceed to examine Cervantean and Pirandellian theatrical and metatheatrical techniques from the purview of some key *topoi* of ancient Greek theatre. Likewise, I survey the key themes shared by *Don Quixote*, *Six Characters in Search of an Author*, and *Henry IV* and their relationship to ancient Greek theatre by analyzing the metatheatrical techniques deployed by their authors. Lastly, I zoom in on one such technique (the use of puppets) to illustrate the recurrence of motifs and themes between the ancient (Greek theatre), the early modern (Cervantes) and the avant-garde (Pirandello). In this case, I go beyond Cervantes and Pirandello to include the Spanish modernist

poet and playwright Federico García Lorca, who was contemporary with the Italian playwright and shared with him an interest to renew the theatre scene of his day by returning to the Spanish Golden Age novelist and, by extension, to classical Greek theatre.

Acknowledgments

This thesis has benefited from the support and encouragement of a good many people and institutions. My first word of gratitude goes to the Faculty of Arts at the University of Ottawa for awarding me a full admission scholarship. Being an international student, my prospects to pursue a PhD in Canada depended first and foremost on securing a scholarship, and it was my great luck to receive one from the university that was first on my list. I want to thank the Director of Graduate Studies in the Department of Modern Languages and Literatures, Professor Gastón Lillo, for his assistance with the application process.

In addition to a top-notch graduate program in Spanish, the Department of Modern Languages and Literatures has a vibrant undergraduate curriculum. I am immensely grateful to the Director of Spanish Undergraduate Studies, Professor Luis Abanto, for the teaching opportunities that I have had all these years, as well as for his guidance and mentorship. I am also indebted to the department's information officer, Harry Kisoka, and administrative officer, Manon Lavallée Pratte, for their efficient management of contracts and funds.

At the end of my second semester, I had the good fortune to receive two awards that, each in its own way, set me on the path to where I am now. I want to thank the Spanish faculty in the Department of Modern Languages and Literatures for naming me the best PhD student of the 2016-2017 academic year, as well as the Embassy of Chile in Canada for donating the prize that came with the award. Being acknowledged by my professors was an enormous satisfaction and boosted my confidence to keep moving forward.

Around the same time, I learned that I had been selected for a Stavros Niarchos Foundation Scholarship. Now that I have reached the finish line of my PhD, I want to thank the

foundation once again for investing so generously in the future of international students from Greece like me. I also want to thank Dominique Lussier (Stewardship and Agreements Officer at uOttawa) for acting as a liaison between the foundation and me, as well as Rachel Fontaine-Azzi (administrator at the Faculty of Arts Office of Graduate Studies) and Philippe Villeneuve (academic officer at the Faculty of Arts Office of Graduate Studies) for their work behind the scenes to make this award possible. I am, moreover, obliged to Philippe for guiding me through the different milestones and answering my many administrative questions.

To top things off, I was fortunate to receive two grants from the Association of Part-Time Professors at the University of Ottawa to participate in international conferences where I presented parts of my thesis and made many valuable contacts. I am very grateful to the APTPUO Academic and Professional Development Fund Committee for their support, as well as to the organizers of the conferences “Global Legacies: Pirandello across Centuries and Media” (New York City, September 2017) and “Puppet Theatre: In the Beginning were Puppets” (Salzburg, January 2020).

Among the faculty members who helped this thesis come into existence, the one to whom I am most indebted is my supervisor, Professor Rosalía Cornejo Parriego. More than anyone else I have met during my PhD journey, she has been a role model for the kind of scholar that I would like to be. A dedicated professor, a meticulous reader, and a warm and caring person, she deserves nearly as much credit as me. I am immensely grateful for her faith in me all these years and her unflagging dedication to making this thesis the best it could be in the time frame that I had.

I owe a debt of gratitude as well to Professors Jorge Carlos Guerrero and Javier Rubiera, who carefully read the drafts of the thesis and made invaluable suggestions for improvement. My

gratitude also goes to Professors Joerg Esleben and Yolanda Iglesias for their detailed reports. It was extremely rewarding to have the four of them on my committee and to receive their feedback at the defence. I also wish to thank Professor Clara Foz for chairing the defence and for solving the technical issues that arose.

My final words of acknowledgement are for my family. Without a hint of exaggeration, this thesis would never have come to fruition without their support. My husband Jorge has been pursuing a PhD at the same time as me and has thus been my closest *cómplice* (in the best sense of the word in Spanish). More than that, he has been a mentor of sorts, as well as an informal reader of my thesis (and a fastidious one at that!). Our daughter Cécile-Anne has been the epitome of resilience for me. Her life in Ottawa was turned upside down when the Covid-19 pandemic broke out, having first to endure the initial lockdown and later to leave Canada at a time when tight travel restrictions were in place to spend an undetermined period in Greece. Seeing her adapt to the trying circumstances and thrive was a great source of motivation and comfort. My parents Dionysios and Anna were an example of generosity and selflessness. Not only did they take care of their granddaughter for the first two years of the pandemic so that my husband and I could continue working, but they also welcomed the three of us into their home with all their heart. I am likewise grateful to my sisters Marinie and Io for always standing by me and filling my life with joy and happiness. Σας αγαπώ όλους!

Dedication

To Jorge and Cécile-Anne, “L’Amor che move il sole e l’altre stelle”

To my parents, for giving me the courage and strength throughout my life to fight for my goals
and the confidence not to give up

Índice

Resumen.....	ii
Abstract.....	iv
Acknowledgments.....	vi
Dedication.....	ix
1. Introducción.....	1
1.1. Estado de la cuestión de los estudios comparativos de Cervantes y Pirandello.....	3
1.1.1. Estudios comparativos de la línea Cervantes-Pirandello.....	4
1.1.2. La irrupción de Cervantes en Pirandello: el <i>Quijote</i> y “L’umorismo”....	10
1.2. Corpus de estudio.....	13
1.2.1. Episodios de la Segunda parte del <i>Quijote</i>	13
1.2.2. Obras teatrales de Pirandello.....	16
1.3. Metodología y marco teórico del estudio.....	20
1.3.1. Metaficción y técnicas narrativas.....	21
1.3.2. Metateatro.....	25
1.4. Organización de los capítulos.....	32
2. Miguel de Cervantes: interculturalidad mediterránea y heterodoxia.....	34
2.1. La interculturalidad mediterránea y la <i>greçità</i>	35
2.2. Influencias de ida y vuelta entre las literaturas helena, italiana y española.....	39
2.2.1. Las raíces helenas de la <i>Commedia dell’Arte</i>	39
2.2.2. La <i>Commedia dell’Arte</i> en España.....	45

2.2.3. Las máscaras mediterráneas: del Gnatón de Menandro a ganassa y quijada.....	47
2.2.4. Ariosto y Cervantes.....	53
2.2.5. Boccaccio, Cervantes y los entremeses “griegos”.....	57
2.3. De géneros literarios y heterodoxia.....	63
2.3.1. Los límites entre narrativa y teatro.....	63
2.3.2. La heterodoxia de Cervantes y el <i>pirandellismo</i>	67
2.3.3. Teatro y (meta)teatralidad en el <i>Quijote</i>	75
3. Pirandello: entre las vanguardias europeas y el mundo clásico mediterráneo.....	80
3.1. Pirandello y las vanguardias europeas.....	81
3.2. La <i>sicilianità</i> y la <i>grecità</i>	95
3.3. Pirandello y la filosofía teatral helena.....	101
4. De personajes y máscaras.....	114
4.1. La duplicidad y la anagnórisis como recursos (meta)dramáticos.....	114
4.2. La fantasía como elemento mediador de los personajes.....	119
4.3. Personajes <i>medium</i> del metateatro.....	125
4.4. El aristotelismo de Cervantes y Pirandello.....	131
4.5. La estructura del reparto: protagonistas individuales, en pareja o en “coro”.....	138
4.5.1. Del espejo e indeterminismo cervantinos al relativismo pirandelliano...	139
4.5.2. Volviendo al Coro griego.....	144
4.5.3. El Coro en las obras de estudio: narración y diálogo.....	147
4.6. La “azione parlata” y la entropía de los signos.....	154
5. Transformación, representación y escenografía.....	161

5.1. Transformaciones literales y metafóricas.....	161
5.2. “Las Cortes de la Muerte” y <i>Enrico IV</i> : panorama báquico y mímica grotesca..	168
5.3. Los actores Don Quijote y Enrico IV, y la activación del <i>role-playing-within-the role</i>	171
5.4. Modos de representación.....	178
5.4.1. Epifanía y metateatralidad.....	178
5.4.2. Personajes sin epifanía y áfonos.....	186
5.5. Escenografía: ruptura de la cuarta pared y castillos mediterráneos.....	190
5.6. A modo de conclusión: la actuación como evento escénico transteatral.....	195
6. Los <i>pupi</i> : interculturalidad mediterránea y renovación modernista.....	199
6.1. Historia, función y orígenes de los títeres.....	199
6.2. Cervantes como titiritero transcultural mediterráneo.....	210
6.3. Cervantes, Pirandello y García Lorca.....	216
6.3.1. Los títeres lorquianos y el teatro clásico como denominador común.....	217
6.3.2. Pirandello y García Lorca: regresando a Cervantes.....	222
7. Conclusiones.....	229
Obras citadas.....	234

Capítulo 1

Introducción

El presente trabajo versa sobre los patrones y las técnicas teatrales y metateatrales que comparten el novelista Miguel de Cervantes (1547-1616) y el dramaturgo Luigi Pirandello (1867-1936). En concreto, examino la poética narrativa cervantina (vista como una amalgama de géneros) y su reescritura dramática por parte de Pirandello, señalando al mismo tiempo las diferencias y particularidades de cada uno. La comparación pone de relieve el trasfondo heleno (es decir, la *grecità*) de los dos autores.¹

La elección de Cervantes y Pirandello obedece a varias razones. Se trata de dos escritores heterodoxos que rompieron con los cánones de su tiempo y marcaron el desarrollo de la literatura moderna. Sus obras se distinguen por su originalidad y permeabilidad genérica, fruto de su filosofía y su manera poco convencional de abordar la complejidad de la vida mediante un lenguaje comprensible. A este respecto, Pirandello reconoció su deuda con Cervantes en varios ensayos y entrevistas. No obstante, si bien los dos han sido objeto de numerosos estudios por separado, no existen análisis comparativos de las técnicas teatrales y metateatrales que emplearon en sus obras. La crítica de las últimas décadas ha señalado que “está a la orden del día la necesidad de intensificar” la obra de Cervantes “con estudios comparativos que lleguen hasta la esencia de sus elementos constitutivos”, señalando incluso la necesidad de reclamar para el autor áureo algunos elementos metateatrales pirandellianos (Arboleda 90; 92). De este modo, se ha subrayado la importancia de reivindicar el “gran espíritu modernista de... [la]

¹ Utilizo indistintamente los adjetivos *heleno* y *griego*.

teoría y [la] técnica dramáticas” cervantinas (93), justificándose trabajos como el presente.

La comparación de Cervantes y Pirandello evidencia, asimismo, la impronta del teatro griego clásico. En el caso de Pirandello existen varias referencias que demuestran su interés en el mundo heleno y su identificación con él. La mayoría de las publicaciones existentes se limita, sin embargo, a vincular a los dos autores con la tradición latina (que se nutrió profundamente de la griega). El concepto de metateatro ha contribuido hasta cierto punto a esta situación. El crítico que acuñó el término, Lionel Abel, sostenía que el metateatro es incompatible con el teatro griego clásico, pero no profundizó en los elementos constitutivos del primero (sobre todo, de la comedia griega antigua), de los cuales, como han demostrado posteriores estudios, surgió la preocupación estética del metateatro. *Los análisis de otros críticos (Bierl; Burwick; Martin Puchner; Ringer; Segal; Taplin) han ido ofreciendo una interpretación más acertada y amplia del concepto.* Basándose en este planteamiento, el presente estudio indaga en los procedimientos teatrales y metateatrales de Cervantes y Pirandello desde el prisma del teatro griego clásico. Algunas de las preguntas que me propongo responder son: ¿en qué se distingue el metateatro del teatro griego clásico? ¿Se puede hablar de metateatro en la novela? ¿Qué procedimientos teatrales y metateatrales de origen heleno tienen en común las obras de Cervantes y Pirandello que analizo, y cómo se aplican en cada una? ¿Qué función tiene el metateatro en las obras de estudio?

Cabe precisar que mi propósito no es equiparar el drama clásico con el moderno, ni hablar de un mismo tipo de metateatralidad, sino proyectar una reflexión metaliteraria parecida o complementaria de carácter diacrónico. Examinar el trasfondo heleno de

Cervantes y Pirandello sirve, asimismo, no solo para ahondar en los grandes aportes que hicieron a la literatura mediterránea y mundial, sino también para recuperar y explicar mejor sus propias tradiciones literarias.

1.1. Estado de la cuestión de los estudios comparativos de Cervantes y Pirandello

La filiación de Cervantes y Pirandello ha sido abordada por diferentes críticos, ya sea en monografías o mediante simples alusiones directas o indirectas. Se pueden distinguir tres enfoques principales en los estudios existentes. El primero, que empieza por Cervantes, sigue un orden cronológico (por ejemplo, Cro; Torrente Ballester; Witt). El segundo, que denomino “paracrónico”, no sigue un orden cronológico, e incluso llega con frecuencia a ser circular. Los estudios más representativos de este enfoque son los que aluden al pirandellismo en Cervantes, es decir, a los ecos pirandellianos en su obra (entre otros, Krysinski; Van den Bossche; Zangrilli). El tercero se centra en el acercamiento de Pirandello al *Quijote* en su ensayo “L’umorismo”. El antihéroe cervantino, debido a su distanciamiento con los personajes de su época, está tan presente en el estudio del dramaturgo italiano que Wladimir Krysinski habla de la “irrupción de Cervantes en Pirandello” (*El paradigma* 171).

A continuación señalo los estudios más importantes con el fin de presentar el estado de la cuestión comparatista en orden más o menos cronológico, ofreciendo al mismo tiempo observaciones a propósito de dichos estudios. Conviene precisar que no sigo la distinción en tres enfoques, sino en dos: por un lado, los estudios comparativos (ya sean cronológicos o no) y, por otro, la visión pirandelliana del *Quijote*.

1.1.1. Estudios comparativos de la línea Cervantes-Pirandello

El primero en señalar las semejanzas temáticas y de personajes entre *Don Quijote* y *Sei personaggi in cerca d'autore* [Seis personajes en busca de autor] fue Américo Castro en el artículo “Cervantes y Pirandello”, publicado en 1924 en el diario *La Nación* (Zangrilli, *Le sorprese* 1). Federico García Lorca también aludió posteriormente a la relación que guarda la producción teatral de los dos autores (“Lorca. La Barraca” 86). Gonzalo Torrente Ballester abordó la influencia que ejerció Cervantes en Pirandello tanto en su ensayo *El Quijote como juego y otros trabajos críticos* como en entrevistas.² En el primero, destacó la huella de Cervantes en Pirandello y, asimismo, del pirandellismo en Cervantes al referirse a la personalidad múltiple de los personajes del siguiente modo: “Decir de Alonso Quijano ... que quería 'ser otro', quizá resulte un tanto pirandelliano; pero *no se olvide* que Pirandello procedía de Cervantes en medida mayor de lo que se cree generalmente, y aclaró dramática y novelescamente temas implícitos en el *Quijote*” (50). En el volumen *Guardo la voz, cedo la palabra*, el escritor gallego hizo una referencia incluso más explícita a la línea Cervantes-Pirandello al observar que el *Quijote* se puede interpretar a través de *Enrico IV* y subrayar la influencia que han ejercido los dos autores en su propia obra: “uno de los libros que me ayudan a entender *El Quijote* es el *Enrique IV* de Pirandello, que está inspirado en la estancia de Don Quijote en casa de los duques; para mí es una revelación: es un libro que para mí tiene una capital importancia” (Becerra Suárez 200).³

² *El Quijote como juego* resulta fundamental para el trabajo comparativo que planteo. Quizá sea el único estudio de su tiempo que fue más allá de la simple alusión y estableció un diálogo explícito y consistente entre Cervantes y Pirandello.

³ En cuanto a otros vínculos de Pirandello con literatura española, se ha estudiado el eco del dramaturgo en Miguel de Unamuno (Putnam; Monner Sans; Balseiro; Unamuno), y

Asimismo, Jorge Luis Borges señaló el eco cervantino en *Sei personaggi*. Borges se centró en el “authorial game” en el *Quijote*, un juego de ser y aparentar a modo de titiritero o director de teatro que caracterizó también la obra de Pirandello, con raíces en la tradición siciliana de los *pupi*, como demuestro en el capítulo seis. En una conferencia que impartió en 1968 en la Universidad de Texas en Austin, el escritor argentino observó:

[I]n the second part of the book [*Don Quijote*], we find, much to our surprise, that the characters have read the first part and they have also read the imitation of the book written by a rival [Alonso Fernández de Avellaneda]. And they abound in literary judgments and they take the side of Cervantes. So, it is as if Cervantes was peeping in and out of his own book all the time and, of course, he must have greatly enjoyed this game. Of course, since then, this game has been played by other writers (let me remember Pirandello). (130)

El estudio de Krysinski de la “línea” de la modernidad como “práctica discursiva transnacional” que une a Cervantes y Pirandello resulta fundamental (*El paradigma* 43).⁴

se ha hablado de los antecedentes pirandellianos de *Realidad* y *El amigo Manso*, de Benito Pérez Galdós (Chicharro de León), y de *El señor de Pigmalión* (Chicharro de León; Giuliano), *Tabarín*, *Las gafas de don Telesforo o un loco de buen capricho* y *Bibí Carabé*, de Jacinto Grau (Newberry, *The Pirandellian Mode*). También se han señalado ecos pirandellianos en *La escala rota* y *De lo pintado a lo vivo*, de Juan Ignacio Luca de Tena, y *Las adelfas* y *El hombre que murió en la guerra*, de los hermanos Machado (Newberry, *The Pirandellian Mode* 117), y se ha vinculado al autor a *La vida es sueño*, de Calderón (Lebois). Por último, se ha investigado el teatro español y la divulgación de la producción de Pirandello (Chantraine de Van Praag; González Martín, *La cultura italiana* y “Traducciones españolas”, y Zangrilli, *Le sorprese*).

⁴ La utilización del vocablo “línea” por parte de Krysinski para referirse a la modernidad remite inevitablemente al posterior estudio de John Demos. Según el historiador, la propia modernidad puede enlazarse con “the circles-to-lines transformation...the rise of the linear” (77) y la promoción de la “linearity” (81), aunque no fuese nunca completamente lineal, sino más bien un zig-zag que conservó su espina dorsal (67; 71). Véanse las páginas 43 y 165-195. Cabe recalcar que Krysinski define la modernidad pirandelliana de “postcervantesca y postromántica” (42).

El crítico se basa sobre todo en la temática y la filosofía de los autores desde una perspectiva recíproca —es decir, hace hincapié tanto en los ecos cervantinos en Pirandello como en el pirandellismo en Cervantes. Partiendo del cariz “quasi Pirandellian” de algunas partes de la novela cervantina, según lo señaló Maurice Bardon en el prefacio de su traducción del *Quijote* de 1935 (Theodoritsi, “Luigi Pirandello as Master Pedro” 57-58), Krysinski examina aquellas “estructuras que Pirandello no creó en absoluto, pero que paradójicamente reactivó y de las cuales permite una mejor definición” (*El paradigma* 64). En concreto, define *Sei personaggi* como “un desarrollo lógico de la estructura cervantina de distanciamiento del autor respecto de la obra, una eliminación progresiva de todos los elementos mediadores del acto creador y de la imitación de la realidad” (176-177). Asimismo, señala que la práctica discursiva de Pirandello, que llega a superar las “estructuras cervantinas”, es fundamental para definir la poética de la modernidad. Se trata de una poética que Juan Goytisolo enlazó con el “ejido sin límites de Cervantes” (*Contracorrientes* 29).⁵ Según Romano Luperini, dicha poética se caracteriza por

il tempo in cui l'*epos* è impossibile e il tragico si converte in comico o si mescola umoristicamente a esso, dando luogo a un contrasto stridente, che in realtà lo delegittima. Queste soluzioni estetiche...non sono che la conseguenza

⁵ Escribe Goytisolo: “Mi desposesión se ha transmutado en pertenencia: al deshacerme simbólicamente de España he verificado mi filiación real con el creador del *Quijote*. La aspiración a la modernidad – ese afán de explorar los límites de la creación que la caracteriza – me ha conducido, como a muchos colegas que admiro, al ejido sin límites de Cervantes” (*Contracorrientes* 29). Afirma también que durante la escritura de su “metanovela” *Reivindicación del Conde Don Julián* ha “*cervanteado* sin saberlo” (28-29).

dell'affermazione di una nuova visione del mondo, che Pirandello definisce nel *Fu Mattia Pascal* e nell' *Umorismo*. (50)

[el momento en que la *epopeya* es imposible y lo trágico se convierte en cómico o se mezcla humorísticamente con él, dando lugar a un contraste estridente, que en realidad lo deslegitima. Estas soluciones estéticas... no son otra cosa que la consecuencia de la afirmación de una nueva cosmovisión, que Pirandello define en *El difunto Mattia Pascal* y *El humorismo*]⁶

Añade Luperini que en la época moderna todos los parámetros que formaban el *epos* (o sea, categorías dicotómicas como verdadero y falso, y bueno y malo) se transforman en puras ilusiones que resultan de los sentimientos que uno tiene ante determinadas situaciones históricas y socioculturales (como los momentos de crisis o el tránsito de un siglo a otro) y de las ideologías de un cierto período o los grupos sociales a los que pertenece (50-51). Eso lo deja perplejo y le provoca la necesidad de dar significado a su existencia, defender sus criterios de comportamiento y definir su realidad.

Siguiendo tanto a Pirandello como a Luperini, se podría señalar que la cosmovisión moderna se manifiesta mediante la representación y la aceptación del flujo de la vida, que constituyen una práctica social fundamental en las tres obras que examino, aunque por medio de recursos diferentes. A este respecto, cabe especular sobre la ilusión en la época quijotesca, que yace en la imposibilidad de discernir lo verdadero de lo falso, la cordura de la locura y lo auténtico de lo ficticio: todos enlazados entre sí en una misma esfera. Pirandello, en cambio, si bien continúa examinando el conflicto que existe entre las oposiciones que caracterizan la vida y la incapacidad de distinguirlas claramente, no

⁶ Todas las traducciones son mías. De lo contrario, lo señalo.

insinúa que estén tan entrelazadas entre sí como para que no puedan distinguirse. El dramaturgo reconoce que puede ser difícil, pero su consecución radica en la subjetividad humana: el individuo es quien elige entre una de las dos opciones.

Con anterioridad a Kryszewski, Wilma Newberry ya había analizado el pirandellismo en la obra cervantina. Newberry se centró, sin embargo, en las características que comparten los personajes pirandellianos y cervantinos y su relación con el autor, llegando a la conclusión de que Don Quijote “remains the most Pirandellian character in Spanish literature” (*The Pirandellian Mode* 13). El estudio *Le sorprese dell' intertestualità: Cervantes e Pirandello*, de Franco Zangrilli, que compara fragmentos y temas de diferentes obras de los dos escritores, constituye uno de los primeros y más amplios estudios de la intertextualidad entre los autores. Pocos años después, Jesús G. Maestro y José Montero Reguera hicieron su contribución en varias monografías.

Más recientemente, Bart Van den Bossche se ha referido a los personajes pirandellianos como si fuesen primos lejanos de Don Quijote, señalando al mismo tiempo las diferencias entre ellos del siguiente modo:

Pirandello's characters are distant, twentieth-century cousins of Don Quixote, for not only do they willingly and lucidly suspend their “normal” social identity, but they also ascertain the bankruptcy of any kind of well-defined social identity, and opt for a *stato di sospensione* in which the variety and indeterminacy of life are no longer curtailed. (204)

Van den Bossche coincide a este respecto con Stelio Cro, quien sostiene que el personaje cervantino constituye una prefiguración del pirandelliano que se “autoconstruye”

(“Structure and Symbol”).⁷ La aportación de Cro es primordial por subrayar las características metaficcionales y metateatrales de las tres obras que examino. En concreto, Cro subraya la importancia de Pirandello para clasificar a Cervantes y William Shakespeare como figuras originales del Barroco, vinculando al dramaturgo siciliano con el Barroco español (en concreto, con Félix Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca y Cervantes).⁸

Emanuele Licastro también ha identificado elementos del Barroco en el teatro pirandelliano que pasan por el célebre escultor y arquitecto napolitano Gian Lorenzo Bernini. Como explica Mary Ann Frese Witt,

Licastro remarks that Pirandello spent most of his working life in Rome, the most baroque city in the world, where he was surrounded by the “theatricality and illusionism” of Bernini, among other baroque artists and architects... Through scenic “metamimesis,” Licastro claims, Pirandello like Bernini involves the spectator in a “confusion of realities.” (*Metatheater and Modernity* 88)

Por último, Ferdinando Taviani figura entre los pocos críticos que han observado la existencia de un Barroco pirandelliano (con respecto al estilo, los temas y los procedimientos). Según Taviani, este se vinculaba a la singular visión de Pirandello de la *Commedia dell'Arte*, Lope de Vega y Shakespeare, y llegó a renovar el teatro italiano (“L’impianto”). El retorno al Barroco y su problemática sobre el escenario y con respecto

⁷ Véase al respecto el análisis de Witt, *Metatheater and Modernity* 88-89.

⁸ Anteriormente, Casaldueiro había planteado la compleja estructura de la novela de Cervantes como una característica constitutiva del Barroco. Además, insistió en la necesidad de estudiar al autor más allá de los “dos Quijotes” (como se refirió a las dos partes de la novela), entre otros en “El licenciado Vidriera”. Para una síntesis de las aportaciones de Casaldueiro, véase Díaz-Plaja (*En torno a Cervantes*, 202-219). Véanse también Gullón y Syverson-Stork.

al espectador/lector supone también volver a la *grecità* y, por ende, a la influencia helena en la *Commedia*, a la que deben mucho Pirandello y gran parte de los autores de la tradición barroca (entre otros, Shakespeare, Lope de Vega, Calderón, Cervantes, Carlo Goldoni y García Lorca).

Los estudios comparativos que he señalado sirven, pues, para contextualizar el presente estudio y explican algunos de los elementos que lo componen. Asimismo, evidencian el vacío investigador que me propongo llenar complementándolos con el análisis de los conceptos y las técnicas clave del teatro griego clásico, y poniendo con ello de manifiesto el trasfondo heleno de Cervantes y Pirandello.

1.1.2. La irrupción de Cervantes en Pirandello: el *Quijote* y “L’umorismo”

El interés de Pirandello en Cervantes y el *Quijote* se remonta al inicio de su carrera. A los veinticuatro años, Pirandello escribió en una carta que envió a sus padres desde Bonn:

Io forse la ebbi dalla Natura, quest’ arma migliore [la poesía], non per ammazzare, ma per vincere il tempo e restare nella memoria altrui - ma con quest’arma, miei cari, la società moderna non lascia più combattere, e tiene in conto di Don Chisciotte chi la possiede e la snuda in piazza. È dunque un’ arma bella che bisogna tener nel fodero. Io, nei miei sogni di pazzo ragazzaccio, con quest’ arma in mano m’ ero fatto tante illusioni; ora invece il meglio che mi resti da fare è che uccida con la stessa arma questi sogni e queste illusioni, che per quanto gli cacci non vogliono andare via. (*Lettere familiari giovanili II* 176)⁹

⁹ Para más información sobre el uso pirandelliano de la figura de Don Quijote remito a Daniele.

[Quizás la tenga de la Naturaleza, esta gran arma, no para matar, sino para vencer el tiempo y permanecer en la memoria de los demás - pero con esta arma, queridos míos, la sociedad moderna ya no lucha, y tiene en nombre de Don Quijote quien la posee y la arrebató en la plaza. Por lo tanto, es un arma hermosa que debe guardarse en la vaina. Yo, en mis sueños de chiquillo loco, con esta arma en la mano me había hecho tantas ilusiones; pero ahora lo mejor que me queda por hacer es matar con la misma arma estos sueños y estas ilusiones, que por mucho que los persigo no quieren irse]

Como indica la descripción *à la quichottesque* de lo que consideraba arte poético, la inquietud artística de Pirandello se nutrió, siguiendo a Pina Rosa Piras, del cervantismo del *Quijote*. Posteriormente, Pirandello recurrió de nuevo a la novela de Cervantes y su protagonista para definir e ilustrar el concepto de *umorismo* [humorismo], que presentó en su ensayo homónimo de 1908. En él, el dramaturgo italiano define la fisionomía y la locura del caballero andante de un modo que recuerda a lo que más adelante sería su *Enrico IV*: “questo povero alienato che maschera della sua follia se stesso e gli altri e tutte le cose” (“L’umorismo” 912) [este pobre alienado que enmascara con su locura a sí mismo y a los demás y a todas las cosas]. De esta manera, demuestra la impronta de la novela de Cervantes, la cual marcó su forma de pensar, su perspectiva sobre el arte de su época y el conjunto de su producción escrita, especialmente en cuanto a la dimensión tragicómica de los personajes.

El autor del *Quijote* encaja, asimismo, en la descripción que hizo Pirandello del *vero umorista*, según la cual un auténtico humorista no es solo poeta, sino también crítico sui géneris: un “critico fantastico” [crítico fantástico], tanto en el sentido de “bizarro o di

capriccioso” [bizarro o de caprichoso] como en el “senso estetico della parola” [sentido estético de la palabra] —es decir, ingenuo y de reflexión especial (“L’umorismo” 918-919). Pirandello expuso, así, su singular visión intelectual y su deuda con Cervantes. Según él, la reflexión a la que aludía “è una specie di proiezione della stessa attività fantastica” [es una especie de proyección de la misma actividad fantástica]. Por eso, el humorismo “potrebbe dirsi *un fenomeno di sdoppiamento nell’atto della concezione*” (919; énfasis mío) [podría llamarse *un fenómeno de desdoblamiento en el acto de la concepción*]. No se trata de una idea abstracta, sino de la organización de las imágenes del artista.¹⁰

Mediante la alusión a Cervantes, Pirandello insertó la tradición italiana en un contexto global a partir de la temática humorista, que, además de señalar al autor del *Quijote* como paradigma, llegó a yuxtaponer y equiparar a autores de épocas tan distintas como Aristófanes, Sócrates, Alessandro Manzoni, François Rabelais, Jonathan Swift y Laurence Sterne, entre otros. Iniciando este diálogo con el pasado para reflexionar sobre las perspectivas literarias y recalando el carácter humorístico (o no) de varias literaturas nacionales, Pirandello propuso una línea de continuidad entre ellas independientemente de su procedencia (Jossa 202-203).

¹⁰ Estas observaciones sustentan, por una parte, la caracterización de Pirandello como “epistemólogo del metateatro” (Abel, *Metatheatre* 111) y, por otra, podrían servir para apodarlo el padrino de la metaliteratura, algo que logró en gran parte con la ayuda del *Quijote*.

1.2. Corpus de estudio

1.2.1. Episodios de la Segunda parte del *Quijote*

De acuerdo con la crítica, los episodios del *Quijote* que he seleccionado son los más teatrales de la novela. Por ello, conviene examinar con detenimiento los procedimientos concretos que demuestran su teatralidad.

En el capítulo XI, titulado “De la estraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de 'Las Cortes de la Muerte'”, el lector se adentra en un cosmos teatral (Wasserman; González Echevarría), y es precisamente en este episodio donde Cervantes expresa su interés por el teatro y su cariño hacia los comediantes mediante las célebres palabras de Don Quijote: “desde mochacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula”.¹¹

“Las Cortes de la Muerte” narra cómo Don Quijote, desanimado por la supuesta transformación de Dulcinea por parte de los encantadores en el capítulo anterior en una aldeana “baja”, “fea” y con un aliento que desprende un “olor...de ajos crudos”, se cruza de camino a Zaragoza con la carreta de un grupo de “los más diversos y estraños personajes y figuras que pudieron imaginarse”. Se trata de los actores de la obra teatral *Las Cortes de la Muerte*, que pertenecen a la compañía del famoso comediógrafo cordobés Angulo el Malo y están disfrazados de Demonio, Muerte, Ángel, Cupido, Reina, Soldado, Emperador y Caballero Armado. Cuando Don Quijote les pregunta quiénes son y a dónde se dirigen, le explican que son intérpretes dramáticos que no han cambiado de atuendo porque su siguiente lugar de actuación está muy cerca y quieren “escusar el trabajo de desnudarnos y volvernos a vestir”. Esta información alude al

¹¹ La edición del *Quijote* que manejo es la de Francisco Rico.

tiempo dramático y el *crescendo* de la acción, y constituye un ejemplo claro del *descrescendo* de las partes narrativas del *Quijote*. El caballero andante duda y no toma a los miembros de la compañía por quienes dicen ser (personas/actores), sino por quienes aparentan ser (máscaras/personajes).

Los capítulos XX y XXI se titulan “Donde se cuentan las bodas de Camacho el rico, con el suceso de Basilio el pobre” y “Donde se prosiguen las bodas de Camacho, con otros gustosos sucesos”, respectivamente. Dado que los dos episodios se complementan, los trataré como si fuesen uno solo en cuanto a la lectura y el análisis textual. A este respecto, cabe aclarar que con el “episodio de las bodas de Camacho” me refiero tanto al capítulo XX como al XXI. Por otra parte, el capítulo XX se vincula en cierta manera con el anterior del corpus de estudio, es decir el XI, puesto que tres de los personajes de “Las Cortes de la Muerte” (el Caballero Armado, Cupido y Muerte) reaparecen y, además, participan en el gran debate del episodio sobre Amor e Interés.

Asimismo, la noticia de las bodas de Camacho forma parte del capítulo anterior, el XIX, en el que Don Quijote y su escudero se enteran de la boda del rico Camacho con Quiteria y las danzas y representaciones que tendrán lugar en ella. El capítulo XX da cuenta de la celebración de la boda, en la que Sancho Panza disfruta de la abundante comida y el caballero andante de la fiesta, que incluye danzas alegóricas, poesía y canciones. El desenlace llega en el capítulo XXI con la aparición de Basilio, quien, para ganarse a Quiteria o, más bien, para no perderla para siempre, finge su suicidio y, supuestamente moribundo, pide como último deseo que se case con él. En cuanto se ha

celebrado la boda, el pícaro Basilio “resucita”, haciendo que Camacho pierda los nervios por haber sido engañado.¹²

Los últimos capítulos del corpus son los que conforman el “episodio de Maese Pedro”, que recuerda a un cuento popular (y, es más, esópico): el XXV, el XXVI y el XXVII. El episodio relata la historia del famoso titiritero Maese Pedro, que empieza en el XXV, culmina en el XXVI y concluye en el XXVII, donde se corre la cortina y se revela la verdadera identidad del titiritero. A este respecto, el episodio de Maese Pedro resulta fundamental por el vínculo que establece entre la Primera parte del *Quijote* y la Segunda, ya que supone el regreso del personaje Ginés de Pasamonte como Maese Pedro. Asimismo, gracias a él y su trujamán, se desdobra la historia de Melisendra, que constituye la fuente del desdoblamiento del *Quijote* en su conjunto.

Es necesario hacer hincapié en la profunda teatralidad del episodio, en concreto del capítulo XXV, cuyos personajes incluyen los títeres de Maese Pedro. En este, el distanciamiento de la narración llega a la suspensión del discurso narrativo mediante la existencia de un teatro literal y una representación *de verdad* (o, siguiendo a Anne Ubersfeld, *completa*) sobre un escenario que permite *walk-on parts*.¹³ Don Quijote se deja llevar tanto por la narración del intérprete de los sucesos como por la escenificación de la tradicional historia de Melisendra y Don Gaiferos. Desorientado entre la ficción (realidad ficticia) y la realidad (auténtica), confunde los muñecos con los personajes que

¹² Para describir a Basilio, más que pícaro, convendría utilizar el sinónimo italiano *furbo*, ya que los temas amorosos que se resuelven de modo inverosímil constituían una característica clave de la *novella* italiana. Para más información sobre la influencia de esta en el *Quijote*, remito a Ardila (9).

¹³ Para Ubersfeld: *T* [texto del autor] + *T'* [texto relacionado con la puesta en escena o el montaje] = *P* [*performance*: materialización/representación teatral] (9-11).

representan (como si fueran, parafraseando a Pirandello, gérmenes vivos). Como consecuencia, sube al escenario y destruye el retablo y los títeres con el fin de salvar la vida del títere Melisendra, que toma por una persona de carne y hueso.

1.2.2. Obras teatrales de Pirandello

La primera obra de Pirandello del presente estudio, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), junto a *Ciascuno a suo modo* [Cada cual a su manera] (1924) y *Questa sera si recita a soggetto* [Esta noche se improvisa] (1930), forma parte de la trilogía sobre el teatro dentro del teatro. “Teatro dentro del teatro” se refiere tanto al carácter auto-reflexivo de dichas obras como a la patente auto-referencialidad que se halla en ellas mediante la alusión al propio autor y su producción escrita. *Sei personaggi* trata sobre las desavenencias entre personajes y actores, *Ciascuno* sobre el trato de estos con el público y *Questa sera* sobre los desacuerdos entre los actores y el director, y la involucración del público.

Según Susan Bassnett, este conjunto de obras demuestra el interés de Pirandello en experimentar con la relación entre el teatro y la vida mediante la ruptura de la convención naturalista de la cuarta pared, “bringing the audience face to face with the bare bones of theatrical technique” (31) y reconquistando así la proximidad con el público. La trilogía sobre el teatro dentro del teatro comprende, por lo tanto, lo teatral y lo metateatral, los cuales se encuentran ligados hasta cierto punto a la técnica de la improvisación, que se refleja incluso en la “excentricidad” de los personajes. Pirandello no siguió, sin embargo, esta técnica al estilo de la *Commedia dell'Arte*, en la que los diálogos de una obra dependen de la pericia de cada actor. El personaje del doctor Hinkfuss en *Questa sera* o del Padre en *Sei personaggi* son paradigmáticos a este

respecto, ya que recalcan la necesidad de un texto escrito al cual los actores puedan recurrir y dar vida representándolo y, obviamente, de un autor. En general, Pirandello optó en su obra teatral por crear o incluso *recrear* unas intervenciones “in promptu”, como si de un coro griego se tratase, para nutrir y desdoblar la representación. Por esa razón, sea cual sea el acercamiento a la herencia de la *Commedia dell’Arte*, la improvisación recurre continuamente a la memoria emotiva y estimula la imaginación creadora del receptor —si bien Pirandello lleva al lector o espectador más allá de lo emocional, dado que requiere un ejercicio profundamente especulativo y reflexivo.

Como figura en el subtítulo de la obra, *Sei personaggi* constituye una “commedia da fare” [“comedia por hacer”]. Su trama, que presento a continuación, explica por qué la tituló así el dramaturgo. En una nota previa a la didascalia, Pirandello avisa de que “la comedia no tiene actos ni escenas” (*Seis personajes* 67).¹⁴ Dicha información invita a reflexionar sobre las permeables fronteras entre la novela y el teatro en la obra.

Los seis personajes de la obra (identificados como el Padre, la Madre, la Hijastra, el Hijo, la Niña y el Muchacho) entran a un teatro durante el ensayo de una compañía que se está preparando para representar una comedia de Pirandello de 1918 titulada *Il giuoco delle parti* [El juego de los papeles]. El propósito de los seis personajes es representar su drama interior y, de ese modo, completar su hipóstasis (literaria) pendiente. Por esa razón se encuentran buscando a un autor que ponga su drama por escrito, y acuden al director de la compañía para reivindicar su derecho a vivir como personajes, aunque sea solo en el escenario, y poder así considerarse “gérmenes vivos” y “reírse incluso de la muerte” (*Seis*

¹⁴ La didascalia, según el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), es la “indicación del dramaturgo a los intérpretes para la puesta en escena”.

personajes 81). A pesar de su asombro inicial, el director y los trece actores acceden a la petición de los seis personajes y se ponen a ensayar *su* obra.

A partir de entonces cambia el rumbo de la narración. En boca de cuatro de los seis personajes (ni el Muchacho ni la Niña hablan en ningún momento) y mediante su interacción con el director y los actores de la compañía teatral se van presentando las diferentes versiones de la historia. Los Seis Personajes demandan una actuación clara y exigen que su propia obra sea dirigida y representada como si fuese *a real time performance*, ya que, al estar presentes durante el ensayo, reaccionan ante la interpretación de los actores. Estos hacen que el drama no sea *real*, ya que no pueden representar lo que les han ido narrando los Seis Personajes ni entender lo que han vivido, ni tampoco saben imitar su voz. La realidad y la ficción se entremezclan de tal manera que no se sabe qué pasó en realidad ni qué está pasando en el escenario ante los ojos del director y de los actores profesionales (ahora convertidos en público) por parte de los personajes (ahora actores y directores de su propia historia). La distinción entre *realidad/vida* y *ficción/teatro* se deja al juicio del público, ya que al final los acontecimientos impiden que la representación se acabe, y el “drama” de los Seis Personajes termina siendo, según el subtítulo de la obra, una comedia por hacer.

Pirandello también tematizó el metateatro en *Enrico IV*. La obra se estrenó en 1922, con solo un año de diferencia respecto a *Sei personaggi*, aunque no alcanzó la popularidad de su antecesora. Se trata de un drama en tres actos que el propio Pirandello caracterizó como tragedia (Bassanese 86).¹⁵ *Enrico IV* remite al *Quijote* en tanto que se

¹⁵ Junto con otras dos obras, que también denomina tragedias: *Diana e la Tuda* [Diana y la Tuda] (1925) y *La vita che ti diedi* [La vida que te di] (1925).

trata de una obra que forma por sí sola un modelo autosuficiente. Asimismo, la obra separa la trilogía del teatro en el teatro y el denominado *teatro dei miti*.¹⁶

Enrico IV es un emperador del medioevo que vive aislado en su castillo tras haber enloquecido, conforme se lo presenta al principio. Todo comienza casi veinte años atrás, cuando el protagonista, disfrazado del emperador Enrico IV de Alemania, se cae de su caballo durante la cabalgata de un carnaval, recibe un fuerte golpe y queda “atrapado” en el personaje histórico que representaba con su disfraz. Cuando recupera la memoria, el “loco de grado” pirandelliano decide seguir viviendo con su nueva identidad mediante la verdad de su propio mito, y convence a algunos para que sigan el juego de disfraces que da sentido a su vida, ya destruida.¹⁷ De esta manera, puede distanciarse con estoicismo de todo aquello con lo que no se identifica y, además, vengarse de su rival en el amor (el personaje de Tito Belcredi), quien provocó su caída años atrás. La tragedia acaba con la muerte del rival.

Enrico IV es un sinfín de juegos de verdades y mentiras, de papeles y máscaras. Se trata de un espectáculo con un protagonista que representa tres roles simultáneamente (el de emperador, el de loco y el de director de “su propia obra”) y que nos hace recapacitar sobre “el drama del personaje”, el ser y el parecer, el poder de las máscaras (ya sean impuestas por la sociedad o por uno mismo), y la engañosa realidad.

¹⁶ El teatro pirandelliano de los mitos se compone de las siguientes obras: *La nuova colonia* [La nueva colonia] (1926), *Lazzaro* [Lázaro] (1928) e *I giganti della montagna* [Los gigantes de la montaña] (compuesta entre 1931 y 1933). La primera es un mito social, la segunda, religioso, y la última trata sobre el arte. *I giganti della montagna* es la última obra del dramaturgo y está inacabada: solo se han conservado los dos primeros actos y el tercer acto, que Pirandello, ya moribundo, le narró a su hijo, Stefano Landi.

¹⁷ Con “loco de grado” hago alusión a la siguiente cita del *Quijote*: “La diferencia que hay entre esos dos locos es que el que lo es por fuerza lo será siempre, y el que lo es de grado lo dejará de ser cuando quisiere” (II,15).

1.3. Metodología y marco teórico del estudio

En el presente trabajo llevo a cabo una crítica textual comparada mediante la lectura atenta (*close reading*) de las obras de estudio y de la bibliografía pertinente sobre ellas con el propósito de identificar las variantes textuales, interrogar los textos y (re)evaluarlos o (re)interpretarlos. Cabe tener en cuenta que la crítica textual conlleva en su sentido clásico la comparación, ya que, como indica la etimología de la palabra “crítica”, va más allá del análisis y la hermenéutica de una obra.¹⁸

Mi análisis de los temas y procedimientos teatrales y metateatrales se basa en la teoría del metateatro y en los conceptos de metalepsis y *mise en abyme*, que se engloban bajo el término de *metaficción*, tomando en cuenta su matriz helena. A este respecto, las obras que estudio se caracterizan principalmente por exhibir la estructura, es decir, los engranajes de sí mismas. Cervantes y Pirandello comparten un fundamento auto-reflexivo y a la vez crítico, base de la filosofía del conjunto de su obra, que en ambos casos se caracteriza por la amalgama de géneros literarios. Ello explica la aplicación y el desarrollo de técnicas metaficcionales y metadramáticas que “enlarge [el mundo de la obra]...to include the audience” (Hornby 104) y, por ende, hacen que el “desocupado lector” participe descodificando argumentos y representaciones de las ideas de los autores y meditando sobre la función del arte en sí.

El análisis de los aspectos metaficcionales y metadramáticos (sobre todo por la propia índole de las obras, de diferentes géneros) permite identificar repeticiones de motivos, similares o diferentes, y compararlos con el fin de llegar a un modelo de

¹⁸ Según Finlayson, “the etymology of the word 'criticism'...stems from the Greek adjective *κριτικός*, formed from the verb *κρίνω*, meaning to separate, distinguish, discriminate, adjudicate, judge and decide” (632).

interpretación de la (meta)teatralidad en los episodios del *Quijote*, investigar cómo esta se traslada a los textos dramáticos de Pirandello y, al mismo tiempo, identificar los elementos helenos básicos comunes de ambos autores mediterráneos.

1.3.1. Metaficción y técnicas narrativas

El término *metaficción* apareció en los escritos de Robert Scholes y de William Gass para referirse a un fenómeno de auto-referencia o “narcisismo” narrativo, es decir, de alusión a características y temas de la ficción en el propio texto.¹⁹ A través de la estructura discursiva de la metaficción, la atención del lector se dirige hacia los diferentes tipos de narración y las técnicas del autor, ofreciendo una crítica sobre los propios métodos de creación de la obra. Asimismo, se propone hacer reflexionar al lector sobre la distinción entre ficción/apariencia y realidad/esencia.

La metaficción se ha considerado como “the hallmark of postmodernism”, ya que su teorización se desarrolló desde mediados de la década de 1970 hasta mediados de la de 1980, cuando los académicos “were attempting to define postmodernism as an epoch and ethos” (Neumann y Nünning 346).²⁰ No obstante, el origen del cuestionamiento de la distinción entre ficción/apariencia y realidad/esencia se remonta al teatro griego clásico. Como señala Mark Ringer sobre el teatro de Sófocles,

All of Sophocles’ tragedies engage the spectator in the fundamental...problem of appearance versus reality...one of the favorite subjects of serious drama. By its very nature, drama deals in illusion, in the creative tension of one person or object standing

¹⁹ Para más información, véanse Neumann y Nünning; Christensen 11-12; 157.

²⁰ Para un análisis de la “guerra literaria” que se desató a raíz de las discusiones sobre el “metafictional ethos”, véase O’Donnell, *The American Novel Now* 18 y “Metafiction” 301-302.

in for or representing something else...Sophocles exhibits the keenest appreciation of the often invisible gulf that separates deeds from words and perception from reality.

(67)

Según Patricia Waugh, el término *metaficción* designa “fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship of fiction to reality” (2). La escritora Inger Christensen concibe la metaficción de un modo más amplio como “meta-art”, es decir, todo tipo de ficción artística auto-reflexiva o consciente de sí misma (11; 151).

Por otro lado, el narratólogo Gérard Genette ha identificado, además, las técnicas narrativas con las que se la asocia. Un ejemplo característico lo constituye la metalepsis, mediante la cual, según Genette, se transgreden los límites de la diégesis —una transgresión que atañe a la frontera entre el mundo real y el mundo diegético. Se trata de un tránsito entre los niveles narrativos y un redoblamiento del tiempo de la historia y del tiempo narrativo. Como puede verse, por ejemplo, en los capítulos II y III de la Segunda parte del *Quijote*, en los que Don Quijote y Sancho comienzan a percatarse de que sus peripecias ya están impresas en el libro de un *segundo autor* —basado en el manuscrito del “most able chronicler, but perhaps full of glozing untruths” Cide Hamete Benengeli (Soons 351)—, la metalepsis consiste en difuminar los límites de lo ficticio y, así, limitar la suspensión de incredulidad.²¹

²¹ Se trata de los capítulos “Que trata de la notable pendencia que Sancho Panza tuvo con la sobrina y ama de don Quijote, con otros sujetos graciosos” y “Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco”, respectivamente.

La metalepsis, que examinaré a partir de la contribución de Genette, surge de una práctica que se remonta a la retórica clásica. Como explica el narratólogo francés, dicha práctica “deriva a la vez, o sucesiva y acumulativamente, del estudio de las figuras y del análisis del relato; pero acaso también, por algún pliegue que hemos de encontrar, de la teoría de la ficción” (*Metalepsis* 7). Genette alude, asimismo, al vocablo griego μετάληψις (metálipsis), que “señala cualquier modalidad de permutación y, más específicamente, al empleo de un término por otro, por traslado de sentido” (7-8). Por otra parte, cabe añadir que μετάληψις se compone del lexema -ληψις ([-lipsis]: “tomar”, “asumir”) y el prefijo μετα- (meta-), el cual conlleva la idea de hipérbasis/cambio, crítica, transgresión o desarrollo, y tiene también la acepción de “participar”, formar parte de algo y dedicarse a ello. A este respecto, la etimología facilita la comprensión del término y del procedimiento correspondiente, y permite considerar la “participación” del autor/es, narrador/es y/o personaje/s en el desarrollo de la ficción y de la trama más allá de las jerarquías establecidas implícitamente al principio de la obra, así como la alteración del orden espacio-temporal.

Otra técnica narrativa propia de la metaficción es la *mise en abyme* (que también se conoce como “puesta en abismo” o “técnica del relato intercalado”), término con el que nos referimos a la parte de una obra que refleja la totalidad de la misma y, de ese modo, propicia el “autoconocimiento del texto”, es decir, los fenómenos de desdoblamiento textual (Dällenbach; Nelles). La metalepsis coincide en muchas ocasiones con la *mise en abyme*, algo que se explica porque en ambas la fusión de los límites entre los niveles de narración y, por ende, entre la “realidad” y la “ficción”

contraviene la *doxa* narrativa de la representación y pone al lector en una situación de *para-doxa*.

Tanto *Don Quijote* como *Sei personaggi y Enrico IV* constituyen ejemplos paradigmáticos de obras literarias en las que se entremezclan la realidad y la ficción. Las tres obras plantean interrogantes sobre la naturaleza, los métodos y los procedimientos de la ficción en los que puede hacerse hincapié mediante más aspectos metaficcionales — por ejemplo, los relacionados con el diálogo y la lengua: la hipérbole, los juegos de palabras, los aspectos lúdicos (el juego en general, ya que demuestra la afinidad entre “ficción” y “juego flexible” y constituye un *play* en sí) y la parodia. A propósito de la relación de la parodia con la metaficción, podría decirse que esta última constituye el ejemplo por excelencia de ficción lúdica, ya que la propia obra se convierte en objeto del juego. A este respecto, destaca la aportación de Margaret Rose, quien sostiene que la ficción paródica funciona como la metaficción en el sentido de que es a la vez ficción y ficción *para* la ficción, lo cual lleva a pensar también en el término “narcisismo”.

Refiriéndose a Rose, Simon Dentith señala:

Rose addresses the paradox that, while apparently being destructive, parody texts actually create new fictions out of their own parodic procedures. This is an argument that works especially well for the great classic novels which are in part built out of parody—*Don Quixote*... (15)

El argumento de Rose y Dentith se extiende también a las obras dramáticas de Pirandello, en particular a *Enrico IV*, en la que predomina la parodia, se hace borrosa la relación escritor-narrador-director-actor y se juega con el lector de manera similar al *Quijote*.

Las técnicas que he señalado incrementan la sensación de confusión, difuminan los límites de los niveles narrativos y dramáticos, rompen la unidad espacio-temporal y dificultan la distinción entre la “verdad de la realidad artística” y la “verdad de la vida real”, sorprendiendo con ello al lector, de la misma manera que el metateatro crea una interacción *alla Commedia dell’Arte* entre lectores o espectadores y el texto y/o representación.²² En los dos casos, los receptores de la obra quedan a la espera de un acontecimiento que resuelva la situación y deshaga la madeja de la trama. Cuando eso no ocurre, u ocurre de una manera fuera de lo común, acaban desorientados. Se trata de una sensación que dejan las tres obras de estudio.

1.3.2. Metateatro

Igual que la metaficción, el metateatro dista de ser un concepto unívoco, y carece de una definición completa y satisfactoria. Cabe comenzar por la contribución del crítico Lionel Abel, quien presenta esta nueva forma de dramaturgia como “a comparatively philosophic[al] form of drama” (*Metatheatre* vii) y la caracteriza de sucesora de la dramaturgia clásica, la cual considera que dejó de cultivarse a partir del Renacimiento.²³ Al mismo tiempo, añade que el metateatro dispone de “very different assumptions from those of Greek tragedy...very different effects” (77).

²² Sigo aquí el planteamiento de Pérez-Simón en “The Concept of Metatheatre”, donde se hace alusión a la obra *A Merry Death*, del dramaturgo ruso Nikolai Evreinov, la cual “revisits the legacy of the *commedia dell’arte* in order to arrive at a new interaction between stage and auditorium” (1).

²³ A pesar del tiempo que ha transcurrido desde su publicación, la aportación de Abel sigue considerándose la principal sobre metateatro, de la que se han valido los estudios posteriores. En el caso de Cervantes, Abel señala que el hidalgo de La Mancha aparece en la novela de un ex-dramaturgo y “projects in the most complete and perfect way the dramatic horizon of all plays about self-referring characters” (65). A Pirandello lo considera un filósofo contemporáneo, un metateórico que exploró el metateatro (111).

Desde el punto de vista de Abel, “Metatheatre has replaced tragedy”, puesto que en una obra metateatral la tragedia se predice pero no se cumple, ya que se sustituye por una invención propia del personaje (72). Abel toma como punto de partida obras de diferentes periodos (por ejemplo, de Shakespeare, Pirandello, Samuel Beckett, Calderón y Cervantes, entre otros), y llega a la conclusión de que dichas obras se pueden considerar metateatrales (o “metaplays”, como las denomina él). Ello se debe a que la realidad se presenta teatralizada en obras como el *Quijote* o *Sei personaggi* y, a diferencia de la catarsis de la tragedia griega, se fija en la consciencia de los personajes (“conscious of the part he [el héroe] himself plays in constructing the drama that unfolds around him” [Abel, *Tragedy and Metatheatre* 167]).

Asimismo, el tema principal de las obras metateatrales es la metáfora de la vida como teatro —en otras palabras, el topos de la estética barroca: el *theatrum mundi*. Se trata de un tema que Abel, como otros críticos, identifica con la *magnum opus* cervantina.²⁴ A propósito de las influencias de *La vida es sueño*, observa que “Calderón did not have to read Shakespeare to think the world a stage or that life can be best represented when felt to be a dream. All this the Spanish playwright could glean from Cervantes’ great novel” (*Metatheatre* 71). A este respecto, cabe señalar que la concepción del mundo y la vida como teatro se remonta al mundo clásico. Basta recordar el célebre apotegma de Demócrito (460 a.C. – 370 a.C.), “ο κόσμος σκηνή, ο βίος πάροδος/ ήλθες, είδες, απήλθες” (o cosmos skini, o vios párodos/ ilces, ides, apilces) [el mundo es un escenario, la vida párodos (pasillo)/ viniste, viste, te fuiste]. En el diálogo

²⁴ Para un estudio detallado del (meta)teatro áureo, la fusión de los géneros y la consiguiente formación del género tragicómico, véase Hernández Valcárcel.

socrático tardío de Platón titulado *Filebo* (en griego, *Φίληβος* [Fílivos]), Sócrates se refiere también a un “razonamiento [que] nos indica que en los duelos, así como en las tragedias y comedias, no solo en las obras de teatro sino también en toda la tragedia y comedia de la vida, los dolores se mezclan a la vez con los placeres” (165).

El historiador Angelos Chaniotis ha resaltado la mentalidad teatral de la Atenas clásica y, posteriormente, del mundo helenístico, que se distingue por la visión de la vida pública como un escenario “subject to careful staging and skillful performance” por parte del hombre de estado (253).²⁵ Aludiendo a Tucídides y a la crítica (William Slater, Ober y Strauss, entre otros), Chaniotis subraya la importancia que adquirió el teatro en la Atenas de finales del siglo V a.C., provocando, así, que los atenienses “experience[d] performances and spectacles [incluso] outside the context of theatrical productions, in the assembly or in the court” (220).²⁶ Igualmente, Walter Puchner hace hincapié en que la parábola del teatro mundo “έχει τις ρίζες της στη στωική φιλοσοφία των ελληνιστικών χρόνων, βρίσκεται ξανά στη θεολογική σκέψη του Βυζαντίου, [y] κληροδοτείται στη δυτική Αναγέννηση και το Μπαρόκ με τον Σαίξπηρ και τον Λόπε ντε Βέγκα” [tiene sus raíces en la filosofía estoica del período helenístico, se encuentra nuevamente en el pensamiento teológico de Bizancio, [y] se lega al Renacimiento occidental y al Barroco con Shakespeare y Lope de Vega] (“Το θέατρο και το έτερον” [El teatro y su otro]).

Conviene mencionar, asimismo, el estudio de Robert Alter, que constituye un punto de inflexión entre el trabajo de Abel y los posteriores sobre el metateatro. Alter

²⁵ Aquí la influencia del estudio de Pollitt es evidente: “The theater in all ages has always served to provide a reflection of, or analogue of, life, but in the Hellenistic period one gets the impression that life was sometimes seen as a reflection of the theater” (4).

²⁶ Según Chaniotis, “It did not escape Thucydides’ notice that in the city which had given birth to theater public life increasingly resembled a spectacle” (220).

analiza las técnicas de autoconsciencia y autoexaminación de la narrativa de ficción, aunque no hace uso del término *metaficción*. Señala que “in the self-conscious novel the act of fiction always implies an act of literary criticism” (81). Igual que Abel, Alter reconoce la importancia de Cervantes para la realización de las posibilidades de la imaginación. Es a partir de Cervantes que, según Alter, “cultural creativity would proceed more and more through a recapitulative critique of its own past, and a major line of fiction would be avowedly duplicitous, making the paradox of its magically real duplicity one of its principal subjects” (29).

Casi veinte años después de la publicación del libro de Abel, Charles Segal trató de llevar más allá la problemática que había planteado retrotrayéndola cronológicamente. Segal investigó la tragedia griega y la obra de Eurípides a la luz del metateatro, y llegó incluso a referirse a la “metatragedia” (*Dionysiac Poetics*).²⁷ De este modo, comenzó a cuestionarse la tesis de Abel sobre la existencia de dos mundos: el del drama antiguo y el del drama nuevo o moderno, al cual pertenece el metateatro. A pesar de que muchos han seguido la propuesta de Segal (entre otros, Bierl, Foley, Niall Slater, Taplin y Kullmann), hay quienes critican su aplicación del metateatro al teatro griego clásico o cuestionan la relación de este con las obras de Pirandello o Beckett, por ejemplo, debido al sentido que poseía la catarsis en el teatro griego —la cual consideran que se vincula con lo ritual y lo religioso, a diferencia del teatro moderno. A este respecto, cabe señalar que el verdadero generador de la tragedia y, por ende, de la catarsis no fue la religión *in toto*, sino la lengua y el pensamiento helenos. Como demuestro a partir de los estudios que se han

²⁷ Smith destaca: “Froma Zeitlin analyzed *Orestes*, and Charles Segal analyzed *Bacchae*. Both are from the end of Euripides’ career, where we might easily suppose that he had been influenced by the metatheatrical elements in Aristophanes” (2).

realizado sobre la metateatralidad del teatro griego clásico, el metateatro puede considerarse como la continuación de la tragedia y de la comedia, siempre y cuando se tome en consideración tanto el contexto histórico como el devenir del (meta)teatro con el paso del tiempo.

Oliver Taplin afirma en su estudio sobre la tragedia y la comedia griegas que “Old Comedy is ubiquitously self-referential: Aristophanes is probably the most metatheatrical playwright before Pirandello. The world of the audience is never safe from invasion, even appropriation, by the world of the play” (“Fifth-Century” 164). Taplin considera la obra de Pirandello como puramente *metadramática* y, es más, como sucesora de la metateatralidad de la comedia aristofánica. Del mismo modo, Frederick Burwick sostiene que las estrategias metadramáticas son prácticamente tan antiguas como el propio drama, y que la primera ruptura ilusionista apareció en 425 a.C. con los *Ἀχαρνῆς* [*Los Acarnienses*], de Aristófanes (54).

En lugar de “metateatro” y “metadrama”, Elinor Fuchs utiliza el término “theatricalism” para describir “the dramaturgy of plot and character [que] is subject to a prior condition, the dramaturgy of incommensurate ontological realms” (42). Fuchs toma la parábola de la caverna de Platón como ejemplo prototípico de las obras que examina. De igual manera, Martin Puchner considera a Platón como el fundador del drama moderno (“Modern drama...should be understood more specifically as Platonic” [73]) y afirma, además, que “we trace metatheater back to its origin in the cave parable from the seventh book of Plato’s *Republic*” (105). Puchner recalca que ya en *Πολιτεία* [*La República*], con los encarcelados, las sombras y los títeres, se observan “sudden bursts of violence... [los cuales constituyen] a common feature of metatheater”, y reitera que “all

metadramatists use violence to register the move from one level to another” (105).

Interesándose especialmente por la obra de Pirandello, caracteriza al autor siciliano de platónico y socrático, y destaca que “[él] uses violence to answer, or to promise to answer, once and for all the question of which level has ontological priority” (100-105).²⁸

De modo similar, Richard Hornby señala que “metadrama” es sinónimo de metateatro o metaficción en el drama y argumenta que puede hallarse incluso en Sófocles (31).²⁹ Lo mismo sostiene Ringer, quien puntualiza que metateatro o metadrama no sólo significa “drama within drama”, sino también “drama about drama” (7). Ringer es el que mejor explica estos conceptos y sus diferentes formas, por lo cual me baso en su trabajo para la crítica textual comparada de la representación de los personajes. Alude, entre otros, al “role-playing-within-the role” (o actuación interna), “role doubling” (o la representación de diversos papeles por parte de un personaje) y “playwright/director-within-the play” o “audience-within-the play” (10-11).³⁰

En uno de los estudios más recientes, Witt sigue las aportaciones de Genette y Slawomir Swiontek, según las cuales el término *metateatro* debe aplicarse no solamente al texto dramático, sino también a la narrativa. La contribución de Witt se asemeja a la del comparatista y semiólogo del teatro Tadeusz Kowzan, quien observa lo excepcional

²⁸ Y recalca: “aesthetic Platonism fueled Pirandello’s theory of drama throughout” (103).

²⁹ Hornby analiza la diferencia entre “play within the play” y lo que llama “ceremony within the play” (49). Alude, entre otros, a Pirandello como ejemplo de metadrama no tradicional (83), ofreciendo el ejemplo de sus obras de teatro dentro del teatro, tratadas como ceremonias (52), en el sentido de que el dramaturgo siciliano no orienta la acción hacia la trama, sino más bien hacia el público.

³⁰ Ya en 1982 Segal había aludido de modo indirecto a los conceptos de *role doubling*, rol dentro del rol y *director-within-the-play*, afirmando que el personaje de Dioniso en *Las Bacantes*, aunque se sitúa al mismo nivel que los otros personajes de la orquesta, ejerce de director de los personajes actores (*Dionysiac Poetics* 225).

que fue la producción metateatral en Europa entre los siglos XVII y XX (335).³¹ Kowzan hace hincapié en el aspecto global del metateatro, más allá de épocas y espacios concretos (Sudamérica, Japón e India, entre otros), como lo hizo anteriormente Brian Crow en su estudio sobre el metateatro africano contemporáneo y su significado, en su mayoría, político.³² Kowzan subraya, asimismo, la integridad de lo metateatral y su combinación con lo metaficcional mediante el estudio de efectos metateatrales concretos.

Las contribuciones de Kowzan y Witt coinciden con el planteamiento de Ringer, y el presente trabajo se nutre de las tres. Resultan fundamentales porque, en lugar de preguntarse *qué es* el metateatro, se preguntan *qué hace* (Witt, *Metatheater and Modernity* 9). Con el fin de comprobar qué funciones dramáticas innovadoras podemos observar en las obras del corpus, en qué coinciden o difieren con las de los textos griegos antiguos, y qué comunica el juego metateatral y cómo lo comunica en cada caso, me valdré, ante todo, de las aportaciones de Abel, Bierl, Burwick, Martin Puchner, Ringer, Segal y Taplin, cuyas nociones teóricas desarrollo y aplico a la crítica textual comparativa. En cuanto a los conceptos de metalepsis, *mise en abyme* y parodia, me basaré, entre otros, en las aportaciones de Dorrit Cohn, Genette (*Metalepsis*), Dentith, Linda Hutcheon y Waugh.

³¹ Respecto al estudio de Kowzan, Witt señala: “[Kowzan] focuses on dramatic texts, [but] he also takes into account the inscription of stage directions and certain *mise en scène*. Included under the rubric of metatheater are not only plays in plays and plays about the theater but even brief intertexts, citations, or any breaking of dramatic illusion through such devices as prologues, epilogues, or narrators” (*Metatheater and Modernity* 8).

³² Crow remite a escritores nigerianos, como el dramaturgo Ola Rotimi y el Premio Nobel de Literatura Wole Soyinka.

1.4. Organización de los capítulos

Tras este capítulo introductorio, en el que he presentado el estado de la cuestión de los estudios comparativos de Cervantes y Pirandello, definido el corpus de estudio y establecido el marco teórico y metodológico, el segundo capítulo versa sobre Cervantes. En él comienza la comparación con Pirandello por medio del análisis, por una parte, de los recursos teatrales de los que se valió en el *Quijote* y, por otra, de la relación de estos con la heterodoxia genérica que caracterizó a los dos autores. Observo cómo el periplo que realizó Cervantes por el mar Mediterráneo se tradujo en la utilización de elementos de la *Commedia dell'Arte* italiana y, a través de esta, del teatro griego clásico. De igual modo, señalo el trasfondo griego de la filiación del *Quijote* con el poema épico *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto —como advirtió el propio Pirandello— y el *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio. De este modo, me aproximo a la narrativa de Cervantes desde una perspectiva transnacional, valiéndome de los conceptos de interculturalidad mediterránea y *grecità*.

En el tercer capítulo abordo la relación de Pirandello, por un lado, con el panorama artístico de su época —en concreto, con los movimientos vanguardistas europeos— y, por otro, con el folklore de su Sicilia natal, a través del cual entró en contacto con la cultura y el teatro helenos. A este respecto, presento los principales conceptos filosóficos del teatro de Pirandello, que se han interpretado desde el prisma del existencialismo, del que suele considerárselo precursor. Sin embargo, las fuentes primigenias de dichos conceptos se encuentran en la filosofía y la tragedia griegas, con las que Pirandello estaba familiarizado. Esto se ve con claridad en los temas principales

de la poética pirandelliana, los cuales presento y explico en relación con la filosofía griega.

En los capítulos 4 y 5 examino los procedimientos teatrales y metateatrales concretos que se utilizan en la Segunda parte del *Quijote* y las obras de Pirandello. Entre otros, analizo la fantasía; los personajes individuales, en pareja, o en “coro”; el tema del espejo; la narración que remite al coro griego; la escenografía; la representación mediante roles dentro de roles; la epifanía y la ausencia, y los personajes-actores. Asimismo, me refiero a los temas y motivos clave que se tratan en el *Quijote*, *Sei personaggi* y *Enrico IV*, como la locura, la cordura, la transformación y los castillos mediterráneos. Con todo ello exploro la evolución del pensamiento de Cervantes tal como se ve reflejado en Pirandello, subrayando la *grecità* que comparten y la evolución del teatro al metateatro.

El capítulo 6 se centra en los títeres como procedimiento teatral y metateatral. En él, profundizo en la presencia de los *pupi* en la obra de Cervantes, relacionándolos con Pirandello y también con Federico García Lorca. Muy populares en el mundo heleno, los títeres hicieron una de sus apariciones más emblemáticas en el episodio de Maese Pedro del *Quijote*. Este ejemplo paradigmático de lo que denomino “humorismo grotesco mediterráneo” sirvió de inspiración a García Lorca tanto en su faceta de dramaturgo como de director del grupo de teatro La Barraca. En ese sentido, señalo los vínculos que unieron al dramaturgo granadino con Pirandello a través del legado de Cervantes y, por extensión, del teatro clásico.

En el último capítulo presento las conclusiones del estudio.

Capítulo 2

Miguel de Cervantes: interculturalidad mediterránea y heterodoxia

En el último capítulo de *The Oxford Handbook of Cervantes*, que se publicó en 2021, Bruce R. Burningham se refiere a los últimos veinte años como “*the Golden Age of Cervantes criticism*” (648). Valiéndose de la base de datos de la MLA, observa que se ha publicado más sobre el autor áureo en lo que llevamos del siglo XXI que en todo el XX. En vista del crecimiento exponencial del interés por Cervantes, Burningham realiza un compendio de las principales líneas de investigación de los estudios cervantinos contemporáneos. Si bien no pretende ser exhaustivo por falta de espacio, identifica nada menos que once líneas de investigación, y señala otras tres que probablemente se desarrollarán en los próximos años. De este modo, demuestra la amplitud y diversidad del campo en la actualidad.

El presente capítulo se halla a medio camino entre dos de dichas líneas de investigación. Bajo el título “*Transnational and International Cervantes*”, Burningham hace un repaso de las publicaciones que versan sobre la influencia que ha ejercido Cervantes globalmente. A este respecto, repara en la paradoja de que “*this most 'Spanish' of authors*” se haya convertido en el autor español más internacional de todos los tiempos (656). Por otro lado, bajo el título de “*Cervantes, Performance, and Theatre*”, Burningham se refiere a las publicaciones sobre “*performance and its relation to Cervantes's theatre*” (662). A pesar de que tradicionalmente la producción narrativa de Cervantes ha recibido mucha más atención que la teatral, la aparición de los *Performance Studies* durante la segunda mitad del siglo XX ha repercutido en el aumento del interés por el teatro cervantino.

Sirviéndome de estas dos líneas, a continuación exploro la dimensión transnacional de la narrativa de Cervantes mediante los conceptos de interculturalidad mediterránea y *grecità*, y ofrezco ejemplos de la influencia heleno-italo-española de ida y vuelta. Asimismo, profundizo en la heterodoxia del autor y su reflejo en el *Quijote*. De este modo, muestro la importancia de Cervantes para la literatura mediterránea (principalmente, para Pirandello), y, por ende, para la mundial.³³

2.1. La interculturalidad mediterránea y la *grecità*

En su estudio del mundo mediterráneo en la época de Felipe II, el historiador francés Fernand Braudel señala que “in the Mediterranean to live is to exchange -men, ideas, ways of life, beliefs” (761). Igualmente, el historiador David Abulafia ha hecho hincapié en la función del mar Mediterráneo como espacio de intercambio al definir la historia de este como la de “the people who crossed the sea and lived close by its shores in ports and on islands”, así como “the process by which the Mediterranean became in varying degrees integrated into a single commercial, cultural and even...political zone” (xvii). Resulta apropiado, por lo tanto, abordar la relación entre Cervantes y Pirandello desde el prisma del Mediterráneo, especialmente si se tiene en cuenta el largo periplo que realizó el autor alcalaíno por el Mare Nostrum y cómo este se vio reflejado en su obra. Según ha observado Paul Michael Johnson, Cervantes encontró en el Mediterráneo “a fertile geopoetic locus” (5) que lo llevó a convertirse en una de las principales figuras de lo que el crítico denomina “the literary Mediterranean” (4).³⁴ Por ello, el estudio del quehacer

³³ El presente capítulo toma como punto de partida mi anterior estudio: Theodoritsi, “Literal and Metaphorical Puppets”.

³⁴ Esto también evoca a Pirandello. Como menciono en otro lugar, Pirandello “προβάλλει τις απόψεις του για τα μεγάλα διλήμματα της ανθρώπινης ύπαρξης με 'μεσογειακή' διάθεση ψυχής και με τρόπο πρωτότυπο και ανατρεπτικό” (“Εισαγωγή” [Prólogo] en

cervantino resulta pertinente “not only for early modern Hispanism but also for the burgeoning field of Mediterranean Studies” (17).³⁵

A este respecto, la huella de Grecia se percibe en todo el quehacer de Cervantes. En la introducción del opúsculo *Cervantes y Grecia*, que se publicó para conmemorar el cuadringentésimo aniversario de su muerte, Alfonso Lucini observa que “Es muy probable que Grecia hubiera sido la misma sin Cervantes, pero Cervantes no habría sido Cervantes sin Grecia” (en Olalla 5). Como soldado de la infantería española, el alcaíno se desplazó “like an early modern Odysseus” (Johnson, P.M. 16) por las tierras helenas de Corfú y el mar Jónico, Lepanto y el Golfo de Patras, además de por tierras italianas (Ferrara, Florencia, Milán, Nápoles, Parma, Roma y Sicilia), y, durante su regreso a España, tunecinas (La Goleta) y argelinas (Argel, Orán).³⁶ Esta experiencia lo marcó profundamente y se reflejó, por ejemplo, en “La historia del cautivo” (Argelia), *El amante liberal* (Chipre y Sicilia), *Persiles y Sigismunda* (Roma), *La gran sultana*

Pirandello, *Διηγήματα* [Cuentos] 9 [expone sus puntos de vista sobre los grandes dilemas de la existencia humana con un talante de alma 'mediterránea' y de una manera original y subversiva].

³⁵ Hutchinson y Cortijo Ocaña señalan al respecto: “muy probablemente, ningún otro escritor o tratadista de la época haya comprendido el Mediterráneo de su tiempo –o lo haya sabido representar en la novela y el teatro– como Cervantes” (i). Cabe observar que el Mediterráneo constituye un espacio cultural y literario que sobrepasa Europa *sensu stricto* y se extiende hacia África y Asia. Sobre los estudios mediterráneos, véanse Braudel, Hershenson, Kaufmant, y Tabak. Udaondo Alegre, por su parte, se enfoca en el contexto mediterráneo de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega.

³⁶ Sobre los viajes de Cervantes, véanse, entre otros, Garcés; Hutchinson y Cortijo Ocaña; Johnson, P.M.; Olalla; Ruffinatto; Rupp; Sánchez-Molero, y Sito Alba. Respecto al tránsito de Cervantes por la isla de Corfú, disponemos también del testimonio/respuesta de Lope de Vega al célebre soneto cervantino de 1608: “Para que no escribieses, orden fué / Del cielo que mancases en Corfú. / Hablaste, buey, pero dixiste mu” (xix). Según algunos críticos, Cervantes trabajó en Orán de espía al servicio de Rey Felipe II (Johnson, P.M. 16; Moreno, “El *Quijote*” 378; Sánchez-Molero 231).

(Constantinopla), *La Galatea* (Tesalia), y *Viaje del Parnaso* (Parnaso y Corfú) (Johnson, P.M. 17; Hutchinson y Cortijo Ocaña i-iii).

Un ejemplo crucial a este respecto es la batalla de Lepanto, que se libró en el Golfo de Patras en 1571 y en la que, como es bien sabido, Cervantes perdió la movilidad de la mano izquierda.³⁷ Entre los acontecimientos del periplo mediterráneo del autor que figuran en el *Quijote* mediante alusiones directas o indirectas (por ejemplo, los cinco años de esclavitud en Argelia o su participación en tres batallas contra Francia e Inglaterra) se encuentra la batalla de Lepanto. Hacia el final de la Primera parte, en el capítulo “Donde el cautivo cuenta su vida y sucesos”, el personaje del cautivo expresa lo siguiente:

Digo, en fin, que yo me hallé en aquella felicísima jornada, ya hecho capitán de infantería, a cuyo honroso cargo me subió mi buena suerte, más que mis merecimientos; y aquel día, que fue para la cristiandad tan dichoso, porque en él se desengaño el mundo y todas las naciones del error en que estaban creyendo que los turcos eran invencibles por la mar, en aquel día, digo, donde quedó el orgullo y soberbia otomana quebrantada.³⁸ (I, 39)

Cervantes introdujo, además, otras situaciones y elementos reales del Mare Nostrum en el espacio dramático del *Quijote*. Entre otras cosas, incluyó pistas sobre el conocimiento de

³⁷ La participación de Cervantes en Lepanto se conmemora en la placa que se encuentra a los pies de la estatua que se le dedicó en el parque del actual puerto de Lepanto (en griego “Ναύπακτος” [Náfpaktos]), donde se lee en italiano: “Dedicada a la memoria eterna de la batalla más grande de la historia de las embarcaciones a remo y a la más solemne amonestación que los países del Mediterráneo digan no a la Guerra y construyan la Paz juntos”.

³⁸ Basándose en la contribución del filósofo Gustavo Bueno Martínez en *España no es un mito*, Insua sostiene que el *Quijote* debe ser visto como una crítica dirigida contra todos “Aquellos caballeros, y gentileshombres cortesanos responsables, al cabo, de los 'torpes pactos', insistimos, que abren el reinado de Felipe III y la *pax hispana*, y que Cervantes, manco en Lepanto, observará con total desconfianza” (85).

una lengua franca, una jerga y, obviamente, la cultura mediterránea por parte del cautivo.³⁹ Por ejemplo, en la Primera parte se lee: “que en toda la Berbería y aun en Constantinopla se halla entre cautivos y moros, que ni es morisca ni castellana ni de otra nación alguna, sino una mezcla de todas las lenguas, con la cual todos nos entendemos” (I, 41).⁴⁰

El Mediterráneo le sirvió a Cervantes, además de como fuente temática, como fuente de recursos literarios. En una época en la que España había girado la vista hacia el Atlántico, el autor del *Quijote* eligió el nombre de su protagonista y creó su *πρόσωπο* [personaje] a partir del *προσωπείο* [máscara] de la tradición helena y de la posterior *Commedia dell'Arte*. Desde la antigüedad, la máscara (cuya génesis y fondo son teatrales) constituye el modelo transnacional y atemporal clave para revelar el mundo interior del personaje-actor (aunque cubra el rostro natural) y hacer que los antiguos papeles se revivan o se reorienten, dependiendo de la fisionomía que se marque en ella. A este respecto, más allá de recrear mitos (cabe pensar en el propio ejemplo de la autoría del *Quijote*, atribuida al historiador árabe Cide Hamete Benengeli), Cervantes incorporó recursos teatrales, como la máscara, a su narrativa.

³⁹ Pirandello, igual que Cervantes, mostró una visión mediterránea en su producción escrita y en entrevistas. Su denominación preferida para referirse al mar en la costa del estrecho de Sicilia (Porto Empedocle) era *mare africano*. Cabe señalar que en Creta (Rétino) se halla el Instituto de Estudios Mediterráneos, que se dedica, entre otros temas, a la investigación teatrológica del Mare Nostrum.

⁴⁰ En “Cervantes, Argel y la 'lingua franca'”, Goytisolo, aludiendo al estudio de Jocelyne Dakhliá, *Lingua franca. Histoire d'une langue métisse en Méditerranée*, expone que se trataba de un “argot compuesto principalmente por vocablos italianos y españoles, con aportaciones menores judeoportuguesas, francesas, provenzales, árabes, bereberes y turcas”.

En el apartado que sigue abordo la interculturalidad mediterránea (heleno-italo-española) y su relación con Cervantes. En concreto, exploro la presencia del teatro en la vida y la obra del autor. Asimismo, me refiero al origen de las técnicas de las que se sirvió en el *Quijote*, que se remontan a la *Commedia dell'Arte* y, a través de esta, al teatro griego clásico (como la Antigua y la Nueva Comedia). El objetivo último del análisis de la presencia del mundo heleno en el autor del *Quijote* es subrayar su papel de denominador común en el quehacer literario de Cervantes y Pirandello.

2.2. Influencias de ida y vuelta entre las literaturas helena, italiana y española

2.2.1. Las raíces helenas de la *Commedia dell'Arte*

La crítica ha examinado en diversas ocasiones la representación de la *Commedia dell'Arte* en la España de Cervantes (Arróniz; Falconieri; Shergold; Sito Alba). Como señala Carlos Arturo Arboleda, la infancia y juventud de Cervantes coincidieron con el apogeo de las primeras compañías de *Commedia* (15).⁴¹ Sin embargo, fue en la península itálica donde el autor del *Quijote* asistió por primera vez a una función de *Commedia dell'Arte*. Allí se familiarizó con sus técnicas y conceptos, como las nociones de actor profesional y de compañía, las temáticas inspiradas en los cuentos populares, la actuación

⁴¹ En dichas compañías empezó su carrera el célebre actor y hombre de teatro Lope de Rueda, conocido por sus *pasos*, que definieron los posteriores *entremeses* (los cuales, además, promovió como una forma dramática separada) (Reed 14-15). Cervantes homenajeó a Rueda en varias ocasiones: en el *Quijote* (II, 47); *Los baños de Argel*, donde se escenifica “un coloquio pastoril de Lope de Rueda... pudiera ser *Gila*” (Sito Alba 158-159); el *Viaje al Parnaso* (VIII); y el prólogo al lector de *Ocho comedias y ocho entremeses (Comedias, y entremeses 72-73)*. Marbán señala al respecto: “había querido [Cervantes], en sus comienzos como escritor, de 1580 a 1587, ser un dramaturgo más, o sea seguir el camino recorrido anteriormente por su admirado Lope de Rueda” (217). Para más información véase Marbán 159-193.

impromptu y la invención de nuevas tramas que surgían de la misma espontaneidad de los “actores conscientes de su profesión” (14; 53).⁴²

No obstante, en los estudios cervantinos se ha pasado por alto la raigambre griega de la *Commedia dell'Arte* y del teatro mediterráneo en general. Como demuestran las vasijas que se han encontrado en distintos lugares de la Magna Grecia (en las cuales se pintaron personajes teatrales típicos), la comedia ática se extendió por la península itálica ya en el siglo IV a.C. (Gutzwiller 103). Los célebres “vasos flíacos” del sur de Italia (aprox. 400-325 a.C.) presentaban, igualmente, una combinación de figuras según el modelo ático y las características locales de la farsa flíaca (una mímica de improvisación de las colonias helenas del Sur de Italia) (Konstantakos 49-53). En un artículo reciente, Taplin, por su parte, subraya la importancia de los vasos cómicos que se han descubierto en la costa norte de Apulia, donde *no* se asentaron los griegos, como prueba del contacto ya existente a comienzos del siglo IV a.C. entre los habitantes de la región (los denominados yapigios) y la comedia griega (“Comic Vases”).⁴³ En el apéndice del mismo artículo, Federico Favi afirma:

The Iapygians’ relationship with Magna Grecia and mainland Greece was intense.

There is substantial evidence for a mutual acculturation...there is a very

reasonable case for believing that there was some degree of Greek-Messapic

⁴² La noción del actor profesional resulta debatible. La retomo en el capítulo sobre los *pupi*.

⁴³ Para Segal, las urnas constituyen objetos “metatrágicos”, ya que, incluso si están vacías, se hallan repletas de significados que remiten al drama en sí (*Interpreting Greek Tragedy* 127). Para más información, véanse también Taplin (*Comic Angels; Pots and Plays*) y Webster (“South Italian Vases”).

diglossia. Arguably, bilingualism should be given serious consideration as well.

(264)

Como género, la comedia se estableció en tierras helenas en el siglo VII a.C., durante el período democrático que siguió al derrocamiento de Teágenes de Mégara. Fue entonces cuando nació la farsa dórica, megariana (en griego, *μεγαρική φάρσα* [megarikí farsa]), de Σουσαρίων [Susaríon], que influyó en la comedia ática, en la farsa popular de Επίχαρμος [Epicarmo], en las *apoikiai* griegas de Sicilia, y en la farsa flíaca (Lagogianni y Julia-Kapeloni 52-53; Nicoll, *Masks, Mimes* 9; 50-65). Las farsas megarianas influyeron, asimismo, en las farsas improvisadas populares romanas, denominadas Atelanas (*Atellanae*). Como explica Allardyce Nicoll, “the probable home of the Atellanae...is Atella itself, a locality not far removed from those Greek settlements amid which the Phlyakes flourished” (*Masks, Mimes* 67).⁴⁴ Igual que Taplin, Nicoll subraya la importancia de los vasos flíacos y las figuras que representan, muchas de las cuales surgen de la mitología griega y guardan relación con la tragedia (65).

Por otro lado, de las Atelanas derivó, según la teoría más extendida, la *Commedia dell'Arte* (Duchartre; Duckworth; Sandbach). El calificativo *dell'Arte* se refiere al rasgo distintivo de este tipo de comedia: el hecho de que no era *amateur*, sino profesional. Carlo Goldoni empezó a utilizar el término *Commedia dell'Arte* en el siglo XVIII para referirse al drama de improvisación y máscaras y para diferenciarlo de la “*commedia regolare*” [comedia regular], basada en un guion que había que representar lo más

⁴⁴ Atella, que hoy en día se llama Aversa, está ubicada en la provincia de Caserta/Campania.

fielmente posible (Rudlin 14; Asor Rosa 283).⁴⁵ La *Commedia dell'Arte* se realizaba a *soggetto* como una actividad práctica. Los actores se basaban en una trama general que iban desarrollando mediante la improvisación verbal y gestual, y con la complicidad del público (Nicoll, *Masks, Mimes* 216; Arboleda 20, 22). De este modo, la puesta en escena se elaboraba a partir de un pretexto que se iba transformando en *scenari* (que se repetían) y, a partir de ahí, en texto performativo —es decir, en metatexto (Pavis 135-136; 139-143; Arboleda 20-21).⁴⁶

La interacción mediante la participación del público-cómplice proviene, sin embargo, del teatro griego clásico, en el que ha desempeñado un papel fundamental desde su nacimiento. Platón (en el diálogo socrático *Parménides*) y Aristóteles utilizaron el vocablo *μέθεξις* [métexis] para referirse al traslado de lo psíquico/emocional del público al personaje mediante la experiencia y la aceptación del código teatral. De hecho, la métexis legitima la mimesis aristotélica, la cual no significa copia, sino expresión y representación que, aunque conlleva la imitación, pasa por el aprendizaje o *μάθησις* [mácesis].⁴⁷

⁴⁵ Aunque Goldoni se proponía eliminar la comedia “moribunda” en su etapa de *Commedia dell'Arte*, recurrió a ella y la utilizó como base del plan de reestructuración del teatro que llevó a cabo (Starkie, “Carlo Goldoni” 62; 86). Pirandello modernizó, asimismo, la *Commedia*: fue crítico con ella, pero mantuvo algunos elementos.

⁴⁶ Según Pavis, dicho metatexto “generates the stage enunciation” (135) y “is co-produced by the audience in terms of its knowledge and expectations” (151). Para un acercamiento semiótico a la *mise en scène* en la *Commedia dell'Arte* y una definición de los *scenari*, véase Arboleda 20-23. Conviene mencionar también los característicos *lazzi*, escenas de acción no sujetas al bosquejo de los episodios. Según Perrucci, “A *lazzo*... means simply something foolish, witty, or metaphorical in word or action” (cit. en Nicoll, *Masks, Mimes* 220).

⁴⁷ Véanse *Περὶ Ποιητικῆς* [*Poética*], 1448b4-24 y 1450a4-24; Haskins. En la actualidad pandémica de representaciones con público que lleva máscaras, o por *live streaming* sin público, los temas del espectador y la métexis teatral ofrecen nuevas perspectivas al drama que son dignas de futuras investigaciones.

Uno de los aspectos más característicos de la comedia *buffonesca* o histriónica, como también se denominaba la *Commedia dell'Arte*, son sus temáticas, inspiradas en los cuentos populares, así como los aspectos vulgares de sus obras, que también se remontan a la antigua tradición teatral griega.⁴⁸ Los mitos locales constituían una fuente inagotable para los trágicos griegos, quienes los mezclaban con temas de la actualidad, elaborando así la característica clave del género: su permeabilidad en diferentes situaciones. Por otra parte, el uso de lenguaje vulgar aproxima la *Commedia* a las obras satíricas griegas (Starkie, “Carlo Goldoni” 54). Cabe señalar también en el caso de la *commedie improvisée* la influencia internalizada de los cuentos tradicionales del escritor satírico Giovanni Boccaccio, quien gracias al erudito calabrés Leonzio Pilato ahondó en la lengua, la mitología y los libros satíricos helenos, sobre todo los de Licofrón (Hortis 506).⁴⁹ Una vez más se pone de relieve la herencia helena.

Con todo, el elemento fundamental del que se nutrió la *Commedia dell'Arte* son las *προσωπεία* [máscaras] que aportó el poeta trágico griego Tespis.⁵⁰ En el siglo VI a.C. Tespis se separó del Coro y, cambiando su aspecto por medio de un *προσωπείο*

⁴⁸ Según la enciclopedia *Treccani*, la *Commedia dell'Arte* se llamaba “buffonesca o istrionica...all'improvviso o a soggetto o a braccio, perché di essa non si scriveva se non la trama; di maschere, perché gli attori recitavano con una maschera fissa; e in molti paesi stranieri, a partire del Seicento, italiana” [bufonesca o histriónica... de improvisación o temática o espontánea, porque de ella no se escribía sino la trama; de máscaras, porque los actores actuaban con una máscara fija; en muchos países extranjeros, a partir del siglo XVII, italiana].

⁴⁹ Sobre los autores griegos que consultó Boccaccio, véase también Hortis 366-369; 384-385.

⁵⁰ Tespis fue *πρωτοχορευτής* (protojoreftís) o *εξάρχων* (exarjon [exarconte]), es decir, quien conducía al coro ditirámico e instruía al público sobre los cánticos y las danzas. Asimismo, fue el primer *trouper*, ya que viajó por Ática y participó en varios festivales. En 534 a.C. ganó un concurso de tragedia que el tirano Pisístrato incluyó en el festival de las Grandes Dionisias (Lagogianni y Julia-Kapeloni 18-19).

[máscara], introdujo al proto-actor, posibilitando así el diálogo entre las dos partes (Salvat 29; Lagogianni y Julia-Kapeloni 18). De este modo, la mimesis se convirtió en drama (en el sentido de acción), y la narración en canto en representación dialógica (18-19). Igualmente, se realizó el verdadero generador de la tragedia, que no fue la religión, como sostienen, entre otros, George Lukács y Abel, sino la lengua y el espíritu dialéctico helenos.⁵¹

Según el análisis de Ilias Nikoludis de *Περὶ Ποιητικῆς* [*Poética*], el nacimiento de la tragedia está vinculado a la improvisación, puesto que en su origen se encuentra la iniciativa del individuo de separarse del grupo y establecer un diálogo con el universo (Prólogo de *Περὶ Ποιητικῆς*, 59). Aristóteles, además de en su *Poética*, apuntó en *Ῥητορικὴ* [*Retórica*] que los poetas griegos improvisaban ya desde la época del *exarconte*, es decir, cuando interpretaban a la vez los roles de *exarconte* y de actor, en el sentido pre-tespiano (1403b23). Por esa razón, al actor se lo denominaba *υποκριτής* (ipocritís [hipócrita]) en griego antiguo, ya que *αποκρινόταν* (apocrinotan), esto es, le contestaba al Coro.⁵²

⁵¹ Lukács veía la recreación de la tragedia en la metafísica: “every true tragedy is a mystery play. Its real, central meaning is a revelation of God before the face of God” (177). Según Abel, una de las diferencias entre los *plays* y los *metaplays* es que Dios “está presente” en la tragedia, mientras que, “I [Abel] cannot imagine God present at a play of Shaw, Pirandello, or Genet. I cannot imagine Godot enjoying *Waiting for Godot*” (*Metatheatre* 113).

⁵² Esto hace pensar de nuevo en la *Commedia dell’Arte* y el actor-autor del guion que crea y representa él mismo. Hoy en día, el arte de la actuación en griego se sigue llamando *υποκριτική* (ipocritiquí). Obviamente, el vocablo *υποκριτής* (ipocritís), tanto en griego moderno como en español, no alude al actor profesional, sino que se refiere a una persona que finge, que simula como si fuese un/a gran actor/actriz que no permite que se descubra su verdadera cara debajo de la máscara ni tampoco sus opiniones frente a lo que dice pensar. Según el DRAE, hipócrita significa actuar con hipocresía: “fingimiento de cualidades o sentimientos contrarios a los que verdaderamente se tienen o experimentan”. Conviene indicar que la palabra *actor* en griego moderno es *ηθοποιός*, de *ἦθος* (izos

A este respecto, el maestro de interpretación Jacques Lecoq enlazó las técnicas de la tragedia griega con las de la *Commedia dell'Arte* en su pedagogía teatral. Siguiendo el *τα πάντα ρει* [todo fluye] de Heráclito, Lecoq habló de “tout bouge”: es decir, todo se mueve, todo cambia y depende de las palabras del momento y del instante (Lecoq x). Asimismo, señaló que la combinación de la tradición griega y la italiana produjo el surgimiento de un tipo de teatro en el que el actor “*is entirely engaged; pelvis, solar plexus, and head*” (cit. en Rudlin 200).

2.2.2. La *Commedia dell'Arte* en España

Arboleda se ha referido a la deuda de Cervantes con los italianos, indicando que las estructuras dramáticas de la *Commedia dell'Arte* son afines tanto al teatro cervantino (*Comedias y entremeses*) como a la narrativa (*Quijote*), donde “[de] manera innovadora e ingeniosa...las intertextualiza” (87; 9-10). Es de suponer, sin embargo, que el autor del *Quijote* también estaba versado en la tradición griega de las improvisaciones [*αὐτοσχεδιασμάτων*] y que conocía la repercusión de (la Magna) Grecia en la tradición teatral italiana gracias a su maestro Juan López de Hoyos.⁵³

La aparición del teatro espontáneo italiano en la Península ibérica guarda una estrecha relación con el famoso cómico Alberto Naselli, quien llegó a España desde París en 1574 (Arboleda 15; Nicoll, *The World* 167). Siguiendo la tradición teatral del valle del Po, en la que a los personajes conocidos como *zanni* (criados) se les ponían apodos relacionados con la comida (como *Zan Padella*, *Zan Fritata*, *Zan Polpetta*, *Zan Farina* y

[*ethos*]) y *ποιεῖν*, crear. Por lo tanto, actor/actriz es quien crea un *ethos*. Más allá de lo lingüístico, este dato subraya la naturaleza pedagógica del teatro.

⁵³ Sobre las influencias helenas en Cervantes, véanse Alarcos Martínez; Karageorgou-Bastea; y Maestro, “*El Viaje del Parnaso como recreación*”.

Zan Panza), a Naselli se le conocía como Zan Ganassa, y era el líder de una compañía de *Commedia dell'Arte* (Sito Alba 162; Nicoll, *The World* 167). Según documentó Casiano Pellicer en el *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España* (1804):

[En 1574] había en Madrid una compañía de Comediantes italianos, cuya cabeza y autor era Alberto Ganasa [*sic*]. Representaban comedias italianas, mímicas por la mayor parte, y bufonescas...Introducían en ellas personas del Arlequino, del Pantalone, del Dotore. Hacían también los volatines, los *títeres*, juegos de manos, y tal vez volteaban un mono. (cit. en Sito Alba 162; énfasis mío)

De la consolidada fama de Zan Ganassa en Madrid da cuenta el hecho de que el cómico llegase incluso a construir su propio teatro en el Corral de la Pacheca (Nicoll, *The World* 167). Su trabajo fue clave para la producción dramática española de las siguientes generaciones, estableciendo un puente entre Lope de Rueda y la *comedia nueva* de Lope de Vega, algo que resulta evidente, según Norman D. Shergold, en el ámbito de los personajes: “the *zanni* are *graciosos* in all but name...the *figura* [lopeveguesca] *del donaire*, it is in the Italian *Zan* that we see... for the first time in recognizable form” (368).⁵⁴

Los estudios que se han realizado demuestran el interés del público español por la comedia y los títeres, dado que los comediantes de la época “performed one day as

⁵⁴ Como muestra D’Antuono, la fascinación de Lope por los *comici italiani* era tal que asistía a menudo a sus espectáculos. En una ocasión fue acusado de difamación por la familia de su amante y lo detuvieron, precisamente mientras asistía a una representación de la compañía “Los Italianos”. En 1599 encabezó un desfile del Carnaval de Valencia disfrazado de Pantalone (239). Sobre “Los Italianos”, véanse Frolói, y Ojeda Calvo, “The Iberian Peninsula”.

comedians and another day as puppeteers” (Jurkowski 102). Aquí se evidencia una primera gran coincidencia entre Cervantes, Zan Ganassa, la *Commedia dell’Arte* y el arte titiritero, ya que los títeres y el mono que describe Pellicer remiten claramente al episodio de Maese Pedro en el *Quijote*.⁵⁵ A este respecto, resulta probable que Cervantes conociera a Zan Ganassa, ya fuese durante su estancia en Italia o de regreso. Lo que es seguro es que “desde luego conoció su nombre, su fama, y dada la familiaridad adquirida con la lengua italiana, es probabilísimo que supiera lo que el nombre *ganassa* significaba” (Sito Alba 163).

2.2.3. Las máscaras mediterráneas: del Gnatón de Menandro a ganassa y quijada

Las palabras anteriores de Manuel Sito Alba dan cuenta de la influencia de ida y vuelta entre Italia y España, que, como señalo a continuación, pasa también por Grecia (sobre todo, por la Comedia Nueva griega). Además, llaman la atención sobre otra coincidencia del autor del *Quijote* con Zan Ganassa y la *Commedia* italiana. Basta pensar en que *ganassa* es la “forma dialectal norteitaliana de *ganascia*”, y significa quijada larga (Sito Alba 163). Por lo tanto, se puede deducir que *ganassa* y *quijada* se refieren, más allá del propio Alberto Naselli (alias Ganassa), a una figura cómica cuyo aspecto físico marca su *προσωπείο* [máscara] y, por ende, al propio Caballero andante de Cervantes.⁵⁶

⁵⁵ Los temas del embelecamiento y el fraude eran comunes en las Comedias Media y Nueva helenas, como reflejan incluso los títulos. Remito a *Δις ἐξαπατώμενος* [El doblemente engañado], de Ἡνίοχος (Hiniójos [en inglés conocido como Heniochus]); *Δις ἐξαπατῶν* [El doble engaño], de Menandro; *Ἀργυρίου ἀφανισμός* [La desaparición del dinero], de Antífanes o de Epígenes de Atenas.

⁵⁶ Conviene indicar que el nombre de Don Quijote se ha explicado también como “identidad nominal” del *quijote* de su armadura, convirtiéndose la última en “patronímico diginificador [*sic*] y literaturesco... pero con la malévola retranca del sufijo *-ote*, presente en todo lo jocoso o grotesco” (Rodríguez Cuadros, “Don Quijote y sus *figuras*” 174).

En la antigua tradición teatral griega de personajes disfrazados y, por tanto, de héroes de doble hipótesis existen numerosos casos de nombres que aluden a la máscara del personaje. Por ejemplo, en la célebre comedia de Aristófanes *Πλούτος* (*Pluto*; es decir, riqueza) el pobre campesino “Χρεμύλος” [Cremilo] se encuentra con la personificación del dios griego Pluto, quien, además, está ciego al comienzo de la obra. En la misma comedia aparece también la personificación de la diosa “Πενία” (Penía, que significa pobreza). La comedia mitológica griega (desde principios del siglo IV hasta 350-340 a.C., aproximadamente) se halla, asimismo, repleta de narraciones alegóricas que requieren buscar su verdad figurada para entender los respectivos mitos, lo que en griego se llama *αποσυμβολισμός* (aposimbolismós), es decir, desalegorización.⁵⁷

A este respecto, la literatura española del siglo XVII sirve de paradigma de la continuación de la tradición griega. Entre otras cosas, retomó motivos y cánones de la comedia mitológica griega con el fin de imitarla y rememorarla, pero cambiándolos de territorio y género. Hallamos un ejemplo en la referencia a un Don Quijote griego, o más bien, heleno y, por ende, mediterráneo y mundial, que figura en la comedia *Extremos de amor y honor*, de Crescencio Cerveró (1633-1708):⁵⁸

¿Qué cosa es que no haya monstruo,

fiera, salvage, portento,

⁵⁷ Para más información sobre la comedia mitológica griega, véanse Konstantakos 67; Webster, *Studies* 6-7; 16-19; 82-97, y Casolari 23-25; 127-183. La desalegorización de la mitología se ha estudiado de modo interdisciplinario (ciencias físicas, aplicadas, sociales y humanas). Véanse al respecto, Diel; Feibleman y la reciente publicación de Guillaume y Kurts-Wöste.

⁵⁸ La colección (9 volúmenes) se encuentra en la Biblioteca Municipal de Valencia y data aproximadamente del siglo XVIII o principios del XIX. Sobre el Barroco valenciano, véase Rodríguez Cuadros, “Los epígonos”.

empresa, lid, desafío,
 lucha, aventura sin duelo,
 que aunque nunca en tí se metan,
 tú no te metas en ellas?
 Tanto, que de estas resultas
 hecho un Don Quijote griego
 anda en adagio tu nombre
 y por todo su hemisferio.

Es de suponer que la máscara de Don Quijote se inspiró en la Comedia Nueva griega, que se desarrolló mucho en Sicilia. En torno a finales del siglo IV a.C. ya aparecía el personaje de raigambre cómica “Γνάθων” [Gnatón; el de la mandíbula] del comediógrafo Menandro, que se convirtió en el arquetipo del parásito, en *Κόλαξ* [*Kolax*, o *El adulator*].⁵⁹ Durante aquella época se desarrolló el uso de la máscara como “strumento atto a definire sottili distinzioni fra tipi umani” [herramienta para definir distinciones sutiles entre los tipos humanos], más allá del carácter grotesco o caricaturesco heredado de la Comedia Antigua del siglo V (Ferrari 222).

En el *Quijote*, el vocablo *quijada* aparece en ambas partes. Ya en el primer capítulo de la Primera parte se presenta al “hidalgo de los de lanza en astillero” y se explica que

⁵⁹ Según Brown: “Parasites attach themselves to their social superiors for their own advantage...in return they flatter or entertain their patron, run errands, and suffer much ill-treatment. Sometimes the patron is a vainglorious soldier, and soldier and parasite made a stock pair” (“Parasite”). Sobre Menandro y la figura del parásito, véanse Brown, “Menander, Fragments”; Damon; Gomme y Sandbach; López Férez, Menander; y Morenilla Talens, “Tipos y personajes” y “Periplectómeno”.

Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. *Quieren decir que tenía el sobrenombre de “Quijada”, o “Quesada”, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba “Quijana”*. (énfasis mío)

El Hidalgo, además, dirigiéndose a Sancho, se describe a sí mismo con las siguientes palabras: “Pero dame acá la mano y atíentame con el dedo y mira bien cuántos dientes y muelas me faltan deste lado derecho, de la *quijada alta*, que allí siento el dolor” (I, 18; énfasis mío). En la Segunda parte se encuentra otra descripción parecida del Hidalgo, esta vez por parte del narrador: “Quedó don Quijote, después de desarmado, en sus estrechos greguescos y en su jubón de camuza, seco, alto, tendido, con las *quijadas* que por de dentro se besaba la una con la otra” (II, 31; énfasis mío).

Otro elemento relacionado con la Comedia Nueva griega se halla en la pareja del amo/Alonso Quijano y su mozo/Sancho Panza, que sigue el patrón de las compañías de la llanura Padana y luego pasó a ser característico de la *Commedia dell’Arte* durante la segunda mitad del siglo XVI.⁶⁰ Sito Alba vincula la pareja Quijote/Sancho con el tema veneciano de la *Commedia degli zanni*, que protagonizan *il signor/e* o *Magnifico* [señor, capitán] y *zanni* [Gianni<Giovanni, o sea, el criado o sirviente del *signor/e*]. El escudero del Caballero andante remite, asimismo, al apodo “Zan Panza” de Zanni, al que ya me he referido a propósito del comediante Zan Ganassa (162-164).⁶¹

⁶⁰ Para más información, véanse Henke y la entrada de la enciclopedia *Treccani*.

⁶¹ En España se refería a Zanni o a su variante Zan también como Juan (Shergold 362). Para un análisis de otros elementos de la *Commedia dell’Arte* en el *Quijote*, como el Bachiller Sansón Carrasco, visto como cultivador de la *Commedia*, y el paralelismo de Don Quijote con Pantalone, véase Sito Alba 165-170.

No obstante, el trasfondo griego del tema veneciano —en concreto, a través de la Comedia Nueva griega *Ἀλαζών* (Alazón; fanfarrón, arrogante)— lo confirma el *Militis Gloriosi* [Miles Gloriosus] de Plauto y su protagonista Pirgopolínices, a quien la crítica ha relacionado con el personaje “Maccus” de las farsas atelanas e “Il Capitano” [el soldado fanfarrón] de abolengo español de la *Commedia dell’Arte* (Plautus, *Miles Gloriosus* 24; Hunter 41; Riccoboni 314).⁶² El propio comediógrafo romano reconoció la raigambre helena de su obra y su reelaboración o adaptación de figuras transmitidas por la tradición: “Alazon Graece huic nomen est comoediae, id nos Latine gloriosum dicimus” (*Plautus III* 132) [El título en griego de esta comedia es Alazón, que en latín traducimos como Bravucón].

La figura cómica del impostor o bravucón militar se halla presente, entre otras obras griegas clásicas, en la célebre *Βάτραχοι* [*Las ranas*], de Aristófanes, donde el personaje de Dioniso se disfraza de Hércules y va a Hades junto con su criado Jantias en busca de Eurípides.⁶³ Se trata, en realidad, del prototipo del personaje *ἀλαζών* [alazón], que constituye, junto con su rival y adláter *εἴρων* [iron; quien disimula su ignorancia, hipócrita] y el *βωμολόχος* [bufón], uno de los tres tipos de personaje más representativos

⁶² Se desconoce el autor y el año de publicación de *Ἀλαζών*. Según Luigi Riccoboni, el personaje “Il Capitano” llegó a Italia desde España (314). Además, el personaje napolitano de la *Commedia dell’Arte* (Capitano) Scaramuccia sustituyó al Capitán español alrededor de 1680, y su vestimenta constituía una imitación de la de los militares españoles en Nápoles (315). Esto ilumina la influencia de ida y vuelta entre las culturas española e italiana.

⁶³ En *Las ranas*, Aristófanes introdujo un recorrido (el de Dionisio y Jantias por el mundo de los muertos) que está repleto de (inter)cambios de identidad de los personajes. Véanse al respecto Gamel, y Zeitlin, *Playing the Other*. Igualmente, el comediógrafo ateniense presentó la ingeniosa dramatización de un concurso teatral entre los poetas trágicos Eurípides y Esquilo. Véanse al respecto Lada-Richards, Padilla, Wilton-Godberfforde, y González Vázquez y Hernández Muñoz (este último es un estudio metateatral).

de la comedia griega clásica, que Aristóteles analizó en *Ética nicomáquea*.⁶⁴ Dada su adopción en la literatura latina y su posterior trascendencia como prototipos con los que se identifica el público, estas figuras resultan significativas para investigar las huellas mediterráneas y profundizar en el intercambio y la evolución de técnicas, la permeabilidad de los géneros literarios desde la época clásica, y, en definitiva, el interés de Cervantes (igual que Pirandello, según veremos) por mantener algunos de los preceptos del arte clásico en su producción.⁶⁵

Resulta, por lo tanto, justificado considerar a Don Quijote descendiente de Pirgopolínicos y, al mismo tiempo, del alazón. Los tres constituyen personajes cómicos-impostores, tanto de manera literal (siguiendo a Frye) como metafórica. En vez de llevar a cabo hazañas auténticas, como acentúa el nombre griego hexasílabo del soldado romano, las exageran y presumen de sí mismos, mezclando el *ser* y el *parecer* de sus existencias.⁶⁶ Sancho encaja, además, en el prototipo del parásito/bufón (Cooper 263) de Pirgopolínicos, quien dispone de un ayudante (parásito), igual que *Magnifico* y *zanni*, y se presenta mediante el paralelismo de las contradicciones de su personaje

⁶⁴ Para profundizar en *ἀλαζών, εἴρων, y βωμολόχος*, véanse Cooper; Kidd; McLeish, y Wilton-Godberfforde. El estudio de Cooper se enfoca en la clasificación según el tipo de personaje, más allá de géneros literarios. Posteriormente, Northrop Frye también se interesó por los tipos, logrando así la aceptación popular de los *stock characters* (prólogo de Denham, *Northrop Frye* xxi).

⁶⁵ Es sugerente la oposición de Cervantes al *Arte Nuevo* loresco, tal como expresan las preferencias del Cura y el Canónigo por el arte tradicional (I, 48). Para más información véanse Castillo y Spadaccini, Martín Jiménez, y Forcione. También, en el segundo acto de *El rufián dichoso*, la ninfa Comedia indica que sigue en parte los “preceptos graves” de obras latinas y griegas magníficas, para luego justificar las transgresiones de técnicas y géneros de su teatro (21-36).

⁶⁶ Pirgopolínicos: del griego *πύργος* [torre] + *πολύς* [mucho] + *νίκη* [victoria]. Es decir, el conquistador de muchas torres.

complementario y opuesto a la vez.⁶⁷ De este modo, el *Quijote* sigue la regla común de la Comedia Nueva griega, según la cual, ante sentimientos de impotencia, el alazón y el íron recurren siempre al criado/bufón en busca de consejos (Salingar 107).

Con su obra paradigmática de desconstrucción de los arquetipos y opuesta a los esquemas literarios convencionales, Cervantes invita a más paralelismos y combinaciones. Podrían recordarse, a este respecto, las numerosas escenas en las que Don Quijote actúa de modo antitético, pasando de impostor a íron, o de impostor irónico a bufón irónico. Esto podría asociarse también con su escudero y otros personajes que desempeñan *role-playings* similares —Ginés de Pasamonte alias Maese Pedro, por ejemplo— y con la repercusión de la historia del impostor Avellaneda en la Segunda parte del *Quijote*, la cual abre un largo diálogo sobre la metateatralidad del *Quijote*.

2.2.4. Ariosto y Cervantes

La influencia que ejerció la tradición teatral italiana de raigambre helena en el *Quijote* revela la conexión cultural y literaria que une las culturas mediterráneas desde tiempos antiguos, tanto como el desarrollo de sus tradiciones. Por lo tanto, a pesar de nuestro énfasis en los vínculos griegos, la *italianità* del *Quijote* resulta igualmente evidente, ya que Cervantes recurrió a alusiones bastante obvias.

Leonardo Sciascia subrayó el trasfondo italiano de Cervantes y lo vinculó a su relación con el poeta siciliano Antonio Veneziano, con quien estuvo prisionero en Argelia y a quien posiblemente había conocido durante su estancia en Palermo (*La corda pazza* 32).⁶⁸ Según Sciascia y otros críticos, su correspondencia y la producción escrita de

⁶⁷ Para más información y las diferencias entre los parásitos griego y latino, véase Damon.

⁶⁸ Véase también *La corda pazza*, 18-42.

ambos demuestran el interés del autor alcalaíno por la cultura italiana (32-34). El propio Cervantes reconoció que la obra que estaba preparando para la imprenta mientras redactaba la Segunda parte del *Quijote* la escribió a imitación de *Viaggio in Parnaso*, del escritor italiano Cesare Caporali (*Viaje del Parnaso*; Trapiello). Aldo Ruffinatto sostiene también que el periplo de Cervantes por diferentes puntos de Italia (en concreto, las ciudades de Messina, Trapani y Palermo) favorecieron sin duda su “natural inclinación...hacia la lectura y contribuyeron de manera decisiva al enriquecimiento de su bagaje literario con...autores italianos leídos en lengua original... [como, entre otros:] Dante, Petrarca, Boccaccio, Bandello, Sannazaro, Ariosto, Tasso, Luigi Pulci, Teofilo Folengo” (3).⁶⁹

Resulta evidente el homenaje a Ludovico Ariosto (1474-1533) en la Primera parte de la novela, donde se halla el soneto burlesco preliminar “Orlando Furioso a Don Quijote de la Mancha” y la célebre frase que Cervantes pone en boca de Orlando al referirse a Don Quijote: “mas serlo has mío” [pero serás mi igual]. Más adelante, se encuentra el episodio del “Curioso impertinente” (I, 33) que, según ha señalado la crítica, se inspiró en el canto XLIII de *Orlando Furioso*, así como en *El Crotalón* de Cristóbal de Villalón (Arbesú Fernández 24; Mazzotta 105; Quint 6).⁷⁰

Además, en el episodio VI de la Primera parte el Cura menciona al autor de *Orlando*: “Ludovico Ariosto; al cual, si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno, pero si habla en su idioma, le pondré sobre mi

⁶⁹ Véanse también Canavaggio, *Cervantès dramaturge*; Laurenti; Mazzotta.

⁷⁰ Sobre *El Crotalón*, consúltese Riley, “Antecedents” 161-169. Siguiendo a Genette, por hipertextualidad se entiende “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (*Palimpsestos* 14).

cabeza”. De este modo, Cervantes demuestra “el respeto que siente por el Ariosto que habla italiano y no por las pésimas traducciones que del mismo se habían hecho en España” (Arboleda 14) y evoca el juego constante y laberíntico de la autoría del *Quijote*. Es importante señalar al respecto que las alusiones al oficio de traductor o la traducción resultan contradictorias, oscilando, según el episodio, entre el respeto y la crítica. Por un lado, el Cura, a propósito de Ariosto, desdeña la labor de los traductores: “todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua...por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento” (I, 6).⁷¹ Por otro, en la Segunda parte el narrador elogia al traductor:

Llegando a escribir el traductor desta historia *este quinto capítulo*, dice que le tiene por *apócrifo*, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio y *dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese, pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía.* (5, énfasis mío)

La intervención del narrador puede interpretarse paracrónicamente como un pirandellismo en el *Quijote*, puesto que remite a la larga discusión de los Seis Personajes con los Actores sobre la verdadera interpretación y representación de la realidad de los personajes.

⁷¹ En otro punto, acusa al traductor de omisiones, llegando a insinuar su papel de censor o de editor final, es decir, de manipulador de la versión original: “Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego... pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones” (II, 18).

Para concluir la discusión de la filiación entre Ariosto y Cervantes, conviene señalar las observaciones que hizo al respecto Pirandello. El dramaturgo siciliano presentó una ponencia en el Teatro Solís de Montevideo en 1933 que se publicó con el título “Ariosto e Cervantes”.⁷² Pirandello se refirió a la ironía y *lo scherzo* [la chanza] de ambos poetas a la hora de crear a sus caballeros, que representan condiciones opuestas. Por una parte, señaló que la ironía ariostesca no es humorística, ya que destruye los contrastes y hace que la dramatización cómica “se quede en lo cómico, sin acción” (23). Por el contrario, el humorismo cervantino es asimétrico, ya que traslada al presente el mundo fantástico del pasado y le otorga el cuerpo y el nombre de Don Quijote (24). Según Pirandello, la confusión de la cronología constituye la fuente del humorismo y hace que el caballero de Cervantes viva su *realidad* de verdad y no se pierda en las leyendas como en el caso de Ariosto: “L’uno [Orlando] si mette a cercar la realtà nella legenda; l’altro [Don Quijote], la legenda nella realtà” (“Ariosto e Cervantes” 25) [el primero se pone a buscar la realidad en la leyenda; el otro, la leyenda en realidad].

En virtud de esto, el Nobel siciliano subrayó el uso de las máscaras en *Orlando Furioso* y el *Quijote*. Para Pirandello, Orlando se desviste y se lanza a la realidad desnudo, dejando a los lectores una sensación amarga y trágica que no se funde con la cómica. Por el contrario, el loco de Cervantes se viste, se disfraza y procede con sus

⁷² En ambas publicaciones Pirandello cita el *Quijote* en español con traducción al italiano, confirmando su conocimiento del idioma. Es de suponer que Pirandello sabía español, dado que era políglota. Además, su hija Rosalia (Lietta) estaba casada con el agregado militar chileno en Italia, Manuel Aguirre Humeres. En la biblioteca del estudio de Pirandello en Roma se encuentran los dos tomos del *Quijote* en castellano (en la edición de la editorial Cormon y Blanc, 1825). Igualmente, contiene los dos volúmenes de *La lengua de Cervantes. Gramática y diccionario del castellano en el Quijote*, de Julio Cejador y Frauca (1905 y 1906), y del *Catàleg de la Col·lecció Cervàntica Bonsoms* (1916 y 1919), del Institut d’Estudis Catalans Palau de la Diputació.

aventuras. De este modo, su demencia trágica conlleva lo jocoso, ya que los lectores se rien del personaje disfrazado y se preguntan: “Come è riuscito il poeta ad ottenere questo effetto?” (26-27) [¿Cómo logró el poeta este efecto?]. La respuesta yace en el sentimiento de lo opuesto que provoca Alonso Quijano, y remite de nuevo a “L’umorismo”, donde Pirandello precisa que dicho sentimiento conduce la diversión ante lo cómico a la reflexión, lo cual denominaría metacómico (Hart).

2.2.5. Boccaccio, Cervantes y los entremeses “griegos”

Como en el caso de Ariosto, la influencia de Boccaccio (1313-1375) en el *Quijote* ha sido objeto de numerosos estudios (entre otros, Barbagallo; Agostini de Del Río; McGaha; Reed; Ruffinatto).⁷³ A este respecto, un elemento importante que comparten el *Decamerón* (escrito entre 1349 y 1353) y el *Quijote* es su naturaleza entremesil, que explico más adelante. Las dos obras están estructuradas por historias, episodios o, si se prefiere, *novelle*. La introducción del *Decamerón* resulta ilustrativa en ese sentido, ya que revela la dificultad de Boccaccio para definir el género de su obra: “io intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo” (5) [yo pretendo narrar cien *novelle*, o fábulas o parábolas o historias, como queramos llamarlas]. La experimentación literaria y las innovadoras tendencias narrativas del escritor florentino llevan a pensar en Cervantes. Ambos autores, mediante temas y

⁷³ Ya desde el comienzo de la Primera parte del *Quijote* (“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...” se perciben ecos del *Decamerón* (“Nella nostra città, più d’inganni piena che amore o di fede, non sono ancor molti anni passati che una gentil donna...” (209) [En nuestra ciudad, más llena de engaños que de amor o lealtad, no hace todavía muchos años que hubo una noble señora...]).

procedimientos que abarcan la prosa y el teatro, experimentaron con los géneros literarios e influyeron con ello en su evolución.

El término *entremés*, de origen italiano (*intermezzo*), se refiere al breve interludio jocoso que servía para entretener al público entre dos actos de una comedia. Eugenio Asensio subraya la raigambre italiana de los entremeses españoles de “constelación grotesca” de los siglos XVI y XVII, vinculándolos con la *Commedia dell’Arte* y el arte titiritero (*Itinerario del entremés* 83-85). Por otra parte, Witt señala la relación de los *intermezzi* con el teatro barroco y la ópera, haciendo hincapié en la obra de Bernini (*Metatheater and Modernity* 89). No obstante, también pueden considerarse antecedentes de los *intermezzi* los fastos (“prácticas escénicas” cortesanas) y los momos medievales españoles (o mascaradas, según Asensio, “De los momos”) que forman parte del teatro español (Froldi 279-280; Sirera 26-27; Urzáiz Tortajada y Madroñal Durán 39-41).⁷⁴

Aparte de estos elementos italianos y españoles, existen razones para afirmar que el teatro griego clásico fue un precursor de los entremeses. Como ha señalado la crítica, los entremeses no estaban necesariamente ligados a la trama de las obras, y seguían la tradición del coro griego, a partir de la cual evolucionaron.⁷⁵ Según Francisco Rodríguez Adrados, el entremés era similar al coro de sátiros, que constituye lo que se denomina

⁷⁴ Según Oleza, los momos se hallan también en el primer teatro barroco (“Adonis y Venus” 311). La mayoría de los estudios que he consultado subrayan la presencia tanto de fastos como de momos (de origen portugués), sobre todo en Sevilla, Aragón, Valencia y Castilla. Sobre la transformación de los fastos en entremeses o autos, véase Oleza en “Las transformaciones”. Véase también Gómez-Salvago Sánchez, y Huerta Calvo en “De mitología burlesca” y “Para una poética”.

⁷⁵ Según Bonilla y San Martín y Maura Gamazo, ya por 1550, en *El Crotalón* de Villalón se hace alusión a una fiesta en la que “se representó una comedia de amor con muchos y muy agraciados *entremeses*, agudezas, invenciones y donayres de grande ingenio” (84). Sobre la etimología de la palabra y las etapas por las que pasó, véase 84-85.

“tragedia burlesca” —o sea, el drama satírico (Rodríguez Adrados 26-27; 316).⁷⁶ Peg Katritzky observa, asimismo, que con la recuperación de los clásicos en el Renacimiento los *intermedi* pasaron a sustituir el coro del teatro griego (212).

Además de ser el precursor de los entremeses, el teatro griego clásico presentaba dos características estructurales que pueden considerarse (proto)metateatrales: la *παράβασις* [parábasis] y los *στάσιμα* [estásimos]. La primera es propia de la comedia griega clásica (aunque también se halla en la Comedia Nueva), y los segundos, de la Tragedia.⁷⁷ Como demuestro más adelante, la parábasis y los estásimos forman la base de la reflexión estética del enfoque metateatral, donde la mimesis se suspende y el espacio ficcional se convierte en *escenario* de una actuación auto-recurrente, auto-reflexiva y espontánea.

La parábasis se refiere a la interrupción de la acción escénica mediante la apelación directa al público por parte del coro (y, por ende, del autor) sobre asuntos sociopolíticos actuales, “supuestamente” irrelevantes para la obra.⁷⁸ Según Robert Lewis Smith, “At the very least, all of the Old Comedies presumably contained a parabasis, the chorus’, and hence the author’s, direct address to the audience, clearly a metatheatrical technique” (2). Durante la parábasis los actores bajaban del escenario y el coro se desvestía (incluida la máscara), saliéndose de su papel y exponiendo así su

⁷⁶ Véase también el estudio clásico de López Pinciano.

⁷⁷ Para más información, véase Fuentes González 41-42; 46-50.

⁷⁸ A este respecto, Aristóteles denominaba *εμβόλιμα* ([embólíma], es decir, inserciones, intercalaciones) a las parábasis de temáticas divergentes del contexto dramático de la obra, término que también trae a la mente el entremés. Véanse Nikolaidou-Arabatzi, y Jackson.

ficcionalidad.⁷⁹ Quitarse las máscaras lleva, sin duda, a una interpretación naturalista. No obstante, el propio proceso de la parábasis, de acceder al espacio del público, podría percibirse como una ruptura momentánea de la cuarta pared, ya que hace que los espectadores se conviertan en parte del espectáculo, una técnica metateatral *par excellence*. Respecto al canto coral del estásimo, o *tragic interlude*, se trata de otro ejemplo de tendencia auto-referencial del teatro antiguo, proveniente de la poesía lírica. La finalidad de esta “stationary song” (Greene, R. 1359) es estrechar la relación con el público al principio de una obra y, por lo general, otras dos veces a lo largo de esta (cabe recordar la *métexis* a este respecto).⁸⁰

En cuanto a la asociación del *Decamerón* con el *Quijote* y los entremeses “griegos”, las cien *novelle* boccaccianas se consideran, por una parte, como fuente del género del entremés y, por otra, como pilar de la obra cervantina (Prólogo de Avalle-Arce, *Ocho entremeses* 6). Se ha planteado la similitud estructural y funcional del entremés y la cuentística de Cervantes del siguiente modo: “Cervantes at times requires his interludes to act like novellas and his novellas act like interludes. For Cervantes, the *entremés* seems to be the 'novella' of drama” (Reed 30).⁸¹ Las distintas aventuras y las

⁷⁹ Sobre la auto-referencialidad del coro, véase Henrichs, y sobre la metateatralidad de la parábasis véanse Smith, y Thumiger. Sobre la parábasis en general, véanse Hubbard, y Sifakis. Rodríguez Adrados define la parábasis como la “escena de una comedia en que la acción se interrumpe y el coro, sin máscara, habla directamente al público” (616) y las embólina como “coros en función de elementos de transición” (614).

⁸⁰ Según Rodríguez Adrados, “Estásimon: coral en el teatro, exceptuando la *párodos* y el éxodo” (614); “Coral: canto del coro no dialógico” (613). Sobre la auto-referencialidad de la poesía lírica y su vínculo con el Coro, véase Fränkel.

⁸¹ Reed examina los entremeses cervantinos desde una perspectiva híbrida, ya que estos no siguen al pie de la letra los entremeses convencionales de la época, sino que reflejan discursos novelísticos. Sobre los entremeses cervantinos, véase también “Cervantes, Timoneda” y “En busca del pasado”, de Recoules.

narraciones intercaladas del *Quijote* pueden verse como entremeses en la medida en que rompen el hilo de la acción, reduciéndolo todo a un tono jocoso, un lenguaje de gestos y payasadas visuales. Cabe pensar en la propia transformación de Alonso Quijano y Sancho Panza en amo y escudero, en los consejos de Don Quijote a su escudero cuando está a punto de ir como gobernador a “la ínsula Barataria” y en las varias caídas del hidalgo, además de otros ejemplos que señalaré más adelante.⁸²

Igualmente, cada invitación por parte de Alonso Quijano a los lectores/espectadores a ver lo que se les presenta como *real* y a seguir su transformación y periplo como caballero andante, haciendo que se conviertan así en co-creadores y testigos de sus transformaciones, podría percibirse como análoga a la parábasis. La confluencia de temáticas y esquemas novelísticos y teatrales en el *Quijote* recuerda a la que surgió entre la tragedia y la comedia griegas durante su desarrollo, subrayando *iterum* la dramatización de la novela de Cervantes.⁸³

Grecia e Italia, que guardan un estrecho contacto, forman, de este modo, parte del universo mediterráneo del *Quijote*. En concreto, el *improvvisare* de la antigua tradición teatral griega, que recogieron autores como Ariosto, Boccaccio y Matteo Bandello, es el divertimento preferido de su autor (algo que, además, se relaciona con la producción

⁸² Entre los consejos más jocosos a Sancho se encuentran los siguientes: “No comas ajos ni cebollas, porque no saquen por el olor tu villanería. Anda despacio; habla con reposo, pero no de manera que parezca que te escuchas a ti mismo, que toda afectación es mala. Come poco y cena más poco, que la salud de todo el cuerpo se fragua en la oficina del estómago. Sé templado en el beber, considerando que el vino demasiado ni guarda secreto ni cumple palabra” (II, 43).

⁸³ Así las cosas, destaca la singularidad del “español Bocacio”, como apodó Tirso de Molina a Cervantes (236). Donald McGrady ha explorado el eco boccacciano (*Decameron*) y el de Bandello (*Novelle*) en el *Quijote* y ha señalado que las obras que inspiraron al autor del Hidalgo de La Mancha no mermaron su originalidad (3-4). Sobre Cervantes y Boccaccio véanse también McGaha, Papini, e Ynduráin.

escrita de Pirandello). No obstante, cabe observar que Cervantes (como también Pirandello) no hizo uso de la improvisación en el sentido absoluto y trivial de la *Commedia dell'Arte*. Por el contrario, su utilización en el *Quijote* remite a elementos estructurales del antiguo teatro griego, y está meticulosamente considerada, reelaborada y empleada.⁸⁴ Como resultado, provoca una reacción en el lector que realza la sensación propia del teatro de estar presenciando la acción *en vivo*. De igual manera, los personajes se presentan en continua transformación y movimiento, convirtiendo toda su imaginación y “locura” en acción, y acaban siendo figuras “in a process of reevaluation and change” cuyo desarrollo constituye la trama misma (Syverson-Stork 113).

En *Quijote*, *Sei personaggi y Enrico IV* las acciones espontáneas y las imprevisibles experiencias de los personajes crean suspense por sí solas y no exigen la resolución de cada hecho. Por ello, a pesar de que comparten ciertos elementos, se diferencian tanto del teatro griego clásico como de la comedia española del siglo XVII, que se caracterizan por la resolución temática (Reed 13). La conjunción de la improvisación (que Shakespeare y García Lorca denominaron *play extempore* y “caliente frialdad”, respectivamente) y de los *dramatis personae* que hallamos en las obras de estudio es una condición fundamental de la práctica metateatral para producir obras “sobre la marcha” en forma de un juego dramático que alude a su condición ficcional

⁸⁴ Sigo aquí a Pirandello y su crítica a la *Commedia dell'Arte*, la cual consideraba “uno schema embrionale...triviale...in cui non può aver luogo quello scarto dei particolari ovvi, comuni, quella semplificazione e concentrazione ideale, caratteristica d'ogni opera d'arte superiore” (“Illustratori” 658) [un esquema embrionario... trivial...donde no puede haber ese rechazo de los detalles obvios, comunes, esa simplificación y concentración ideal, característica de cada obra de arte superior]. A este respecto, las palabras de García Lorca sobre Cervantes recuerdan a las de Pirandello: “*Cervantes trabaja con su plano hecho y por eso asombra la sensación de cosa improvisada, de dalia nacida que corre por toda su obra fresquísima*” (“Lorca. La Barraca” 87).

(Arboleda 27; Schmeling 5; Bergamín, *Beltenebros* 95-96).⁸⁵ Dicho juego se logra mediante los procedimientos y conceptos reflexivos teatrales y metateatrales que ya he señalado (las máscaras, el *theatrum mundi*, la *mise en abyme*, las temáticas de “improvisación reflexiva”, la (meta)locura de los personajes [Arboleda 87]), así como con los varios tipos de *role-playing-within-the-role* y los *pupi*, sobre los que volveré más adelante.

2.3. De géneros literarios y heterodoxia

2.3.1. Los límites entre narrativa y teatro

El autor del *Quijote* rechazó, como se ha visto, la superficialidad naturalista y profundizó en razonamientos, reflexiones y estrategias que integrasen al lector y fusionasen la *realidad* con la *apariencia*, convirtiendo su obra en auto-reflexiva. Para ello se valió de distintos recursos de la geopoética mediterránea, sobre todo en la Segunda parte del *Quijote*: entre otros, la atribución de una multiplicidad de papeles a dos o más personajes, el diálogo *in crescendo*, la narrativa con tintes de teatro y la oralidad dialéctica, propia de su filosofía.⁸⁶ Esto corrobora la existencia de una visión mediterránea cervantina,

⁸⁵ En palabras de Falstaff: “What, shall we be merry? Shall we have a play extempore?” (*The First Part*, 120). García Lorca, en la alocución previa a una representación de tres entremeses cervantinos, afirma: “*Esta sensación de dominio, de caliente frialdad, la tiene Cervantes como la tiene Goethe. Es la facultad de ir guiando los asuntos por un cauce previsto sin que jamás falte el temblor misterioso de lo inspirado*” (“Lorca. La Barraca” 87).

⁸⁶ La “oralidad” es el resultado de la comunicación verbal entre los personajes, la cual se logra a través de la función cohesiva de las paráfrasis, los pleonasmos, las redundancias y las expresiones y refranes. “Dialéctica” hace alusión al método socrático, según el cual el diálogo sirve para descubrir progresivamente lo que los interlocutores ignoraban o no sabían con certeza. Sobre la oralidad, la dialéctica y, en general, la relación entre la filosofía y la literatura, véanse Mackay, Berti, y Havelock. Véase asimismo Gigon, para quien la invención del diálogo no debería atribuirse a Sócrates (469-399 a.C.), sino al sofista presocrático Protágoras (490-420 a. C.).

extensible también a Pirandello, mediante un texto empapado de experiencias del Mare Nostrum que resultaron “especially fruitful for exploring affect and the contours of the social spaces that shape its expression” (Johnson, P.M. 13).

Antes de profundizar en la heterodoxia de Cervantes y compararla con la de Pirandello, resulta necesario reflexionar sobre los límites entre la narrativa y el teatro. *Sei personaggi, Enrico IV* y el *Quijote* ilustran lo que la crítica ha denominado, a propósito de Cervantes, “literary heterodoxy” (Williamson, “El extraño”), “generic hybridity”, “multigeneric composition” (Childers, *Transnational* y “Correr la pluma”) y “mestizaje of genres” (Dhondt). Ello se ve reflejado en lo que Kryszinski, basándose en Cervantes y Pirandello, ha definido como “las estructuras tendenciales de la modernidad de la novela y del teatro” (*El paradigma* 165), según lo cual los límites no solo separan distintos géneros, sino que también los unen y funden. De acuerdo con esta perspectiva, los géneros comparten características estructurales.

Cervantes proporciona un primer acercamiento a la cuestión del género de una obra y su definición en la conversación del Cura con el Canónigo de Toledo sobre literatura caballeresca, en la que se hace referencia a la “ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad”. En palabras del Canónigo,

Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escrebirse en prosa como en verso. (I, 47)

Inspirándose en el fragmento anterior, el erudito valenciano Gregorio Mayans y Siscar hizo alusión ya en siglo XVIII a la posibilidad de establecer paralelismos entre obras de diferente género y estilos. Comparando el *Quijote* con la *Iliada*, afirmó:

La Fábula de Don Quijote de la Mancha imita la Iliada. Quiero decir que, si la ira es una especie de furor, yo no diferencio a Aquiles airado de Don Quijote loco. Si la Iliada es una fábula heroica escrita en verso, la Novela de Don Quijote lo es en prosa, que la épica (como dijo el mismo Cervantes) tan bien puede escribirse en prosa como en verso. (Vida 247, n.158)

La comparación de Mayans y Siscar revela la permeabilidad de la poética narrativa cervantina (ejemplo de “escritura desatada”) y, por consiguiente, la apertura de la literatura (que es “desatada”, insubordinada). Como Dante en la *Divina Commedia*, Cervantes no obedece a ningún esquema genérico preexistente en el *Quijote*, sino que se contamina de otros géneros y, al mismo tiempo, los contamina. Se adelanta, así, a lo que la crítica denominó posteriormente “novela cervantina”, que incluye rasgos de la descripción, la narración, el drama, el ensayo, el comentario, el monólogo y el discurso (García Berrio y Huerta Calvo 189-192). ¿Qué ocurre en el caso del teatro? ¿Hasta qué punto abarca elementos narrativos?

La oposición entre el teatro y la narrativa se remonta a la *Poética* de Aristóteles, donde se distinguen varios modos de imitación. Por un lado, se encuentra la narración, y, por otro, la actuación (drama, en el sentido literal de “acción”). La fecundación recíproca entre dichos modos puede, sin embargo, resultar fértil si se considera, por ejemplo, el origen del propio ditirambo y su desarrollo con el paso del tiempo: de una liturgia dionisiaca de carácter laudatorio y repleta de narración, música y acción, a un canto

improvisador de coro y expresión artística grupal. La comedia aparece, asimismo, como transgresión de lo trágico, como forma de desobedecer a la tragedia, dando así pie a un juego intertextual entre los dos géneros, al cual se han referido diversos estudiosos (entre otros, Fuentes González, Hammond, Hunzinger, Murray, y Rau).⁸⁷ La definición y evolución de un determinado género demuestra que la literatura siempre ha sido permeable y heterogénea en su conjunto.

Según Tzvetan Todorov, resulta inevitable categorizar. Incluso si uno se propone probar que los géneros literarios no existen, no se puede prescindir de categorías o “modos”. Por lo tanto, no cabe hablar de literatura sin géneros, pero estos pueden ir cambiando de forma o esencia. La historia de la literatura ha demostrado que no es posible considerar una obra como exclusivamente épica, trágica, cómica, o de otro tipo. Las categorías genéricas sirven para subrayar los elementos predominantes, pero en ningún caso los únicos. Como dice Todorov, una obra literaria puede “no obedecer” a su género y no por ello eliminarlo. A partir de los géneros principales surgen los secundarios: por ejemplo, la poesía épica, que, junto con las diferentes formas de la poesía narrativa, derivó hacia la epopeya y la poesía heroica. Se trata de un proceso de “reciclaje”, de una influencia de ida y vuelta a base de la cual, como señala Todorov, los géneros, en tanto que “principios dinámicos de producción”, cosechan “nuevos” géneros mediante la transgresión, la inversión, el desplazamiento, la combinación, la transformación y la ampliación (40).

⁸⁷ Como indica Meldrum Brown, la fusión armónica de componentes individuales de la tragedia griega, como el canto, la acción y el coro, sirvió de modelo a Wilhelm Richard Wagner y su *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] (2).

Junto a lo anterior, es importante destacar que los géneros se han ido desarrollando al mismo tiempo que el discurso sobre ellos. De ahí la definición que propone Todorov del género como una “codificación...de propiedades discursivas” (39) que crean categorías *a priori*. Resulta necesario, por lo tanto, explorar el contexto histórico en el que surgen, sin enfocarse solamente en los aspectos “obligatorios” y “repetitivos” del discurso, puesto que, al fin y al cabo, la literatura no es solamente sinónimo de tradición, sino también de creación e innovación. Conviene recordar, asimismo, como afirma Guillermo Díaz-Plaja, que cada autor imprime su espíritu y personalidad a su obra:

la estética literaria no es una ciencia en manera alguna “apriorística”, sino que sus normas surgen después que los genios las han ensayado sobre la realidad...la comprensión de cada género literario sólo será posible...analizando...el carácter que cada estilo y cada autor imprime a lo que no es un rígido molde, sino un cauce expresivo susceptible de variedades infinitivas. (*Teoría e historia* 6)

Los tres aspectos mencionados —el contexto histórico, la naturaleza del propio arte literario y la idiosincrasia de cada autor— resultan, por lo tanto, fundamentales.

2.3.2. La heterodoxia de Cervantes y el *pirandellismo*

La producción literaria de Cervantes parece un reflejo de su nomadismo mediterráneo. De igual modo que cruzó fronteras geográficas, religiosas y culturales, el alcalaíno se movió por los tres cauces genéricos más significativos —la poesía, la novela (una versión extendida de la *novella* italiana) y el teatro— y se ganó el título de escritor heterodoxo. A continuación, aludo a la crítica más importante sobre el teatro cervantino, dado que el desvío del autor de la norma literaria se halla ya en su faceta de dramaturgo.

A pesar de ser el primero que cultivó, el teatro fue el género menos fuerte de Cervantes, conforme se percibió en su época y se ha percibido desde entonces. La crítica se ha referido al arte dramático cervantino, por ejemplo, como un “gran teatro frustrado” (Nieva) y como un “puro disparate” (Monleón 61; Ynduráin xxxvii). Sin embargo, como señala Jill Syverson-Stork, la experiencia de Cervantes como dramaturgo le resultó muy útil a la hora de escribir el *Quijote* (9). La principal razón del menosprecio que sufrió su dramaturgia es que quedó eclipsada por la del autor que estaba de moda en la última década del siglo XVI: Lope de Vega. En el prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615), el propio Cervantes aludió tanto a sus innovaciones (“me atreví à reducir las Comedias à tres jornadas, de cinco” [*Comedias, y entremeses* 73]) como a su poco éxito teatral y su ausencia de los escenarios durante veinte años:

Algunos años hà, que volví yo à mi antigua ociosidad; y, pensando que àun duraban los siglos donde corrian mis alabanzas, volví à componer algunas Comedias; pero...no hallè Autor que me las pidiesse, puesto que sabian que las tenia, y...las arrinconè en un cofre, y las consagrè, y condenè al perpetuo silencio. (74)⁸⁸

El contraste entre Cervantes y Lope formaba parte de un problema más general de aquel período, dado que, según Jean Canavaggio, “No se puede hablar de Cervantes sin encontrar a Lope en el camino” (“De un Lope a otro Lope” 51). Canavaggio señala que Lope ejerció un verdadero monopolio en el mundo de la farándula porque se adueñó de un negocio de producción y difusión de obras teatrales —o, en palabras del Cura, de

⁸⁸ Las ocho comedias son *El gallardo español*, *La casa de los celos*, *Los baños de Argel*, *El rufián dichoso*, *La gran sultana*, *El laberinto de amor*, *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*. Los ocho entremeses son “El juez de los divorcios”, “El rufián viudo”, “Elección de los alcaldes de Daganzo”, “La guarda cuidadosa”, “El vizcaíno fingido”, “El retablo de las maravillas”, “La cueva de Salamanca” y “El viejo celoso”.

“mercadería vendible”. Cervantes, en cambio, fue a contracorriente de dicha mercadería y de los poetas que procuraban “acomodarse con lo que el representante que le[s] ha de pagar su[s] obra[s] le[s] pide”, y lanzó indirectas sobre esa realidad con su pluma (I, 48). Prueba de su oposición a dicho teatro es la respuesta que le da al joven poeta Pancraccio de Roncesvalles en la “Adjunta” al *Viaje del Parnaso* (1614) a propósito de los autores que podrían representar sus entremeses:

pero como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo. Pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa, y se disimula, o no se entiende, cuando las representan. Y las comedias tienen sazones y tiempos, como los cantares. (183)⁸⁹

Maestro sostiene a este respecto que la razón por la que la dramaturgia cervantina no tuvo mayor éxito no fue la ineptitud del autor del *Quijote* para imitar a los autores de su tiempo, ni tampoco la falta de talento, sino la “extemporaneidad” y la heterodoxia del “teatro alternativo a la *comedia nueva*” (“El triunfo” 19-20). Por ello, Maestro invita a releer el teatro cervantino más allá de la recepción en su época y de un “enfoque exclusivamente peninsular e hispanista” (20-21).

Por encima de la cuestión de la calidad del teatro cervantino, lo cierto es que la faceta de novelista de Cervantes guarda una estrecha relación con la de dramaturgo. Por ejemplo, los aspectos dramáticos, metateatrales y entremesiles de varios episodios del *Quijote* o de las *Novelas ejemplares* se asemejan a los de su tragedia *Numancia* y sus comedias (19). Hubo que esperar hasta la segunda mitad del siglo XX para que la crítica

⁸⁹ Díez Borque ofrece un profundo análisis del panorama teatral de la época de Cervantes en el que examina el público, las editoriales, los reglamentos y los productores teatrales. Para más información, consúltese Canavaggio en “El prólogo”.

comenzase a interesarse más por su dramaturgia —aunque también hubo algunos estudios anteriores como *El teatro de Cervantes* (1915), de Armando Cotarelo Valledor. El cambio de rumbo se inició en 1951 con la publicación de *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, de Joaquín Casaldueiro, quien se centró en lo textual y estético del teatro del autor y le dio un enfoque distintivo a partir de los desengaños literarios y teatrales que sufren Quijote y Sancho (Syverson-Stork 61).

Canavaggio aportó una nueva visión del teatro cervantino en *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître* (1977), en el que trata temas como la innovación, las influencias y el desencuentro del escritor con la tradición de su época. Entre las influencias, Canavaggio señala la *novella*, la *Commedia dell'Arte* y la tradición caballeresca carolingia (como las obras del poeta renacentista italiano Matteo Maria Boiardo, de Luigi Pulci, creador de *Morgante*, y de Ariosto). No obstante, a pesar de situar a Cervantes entre los grandes dramaturgos de su época, Canavaggio no logra contrarrestar la idea de que su teatro era propio de un aficionado o que estaba inacabado. Maestro se opone a esta visión, reiterando que las piezas cervantinas son “perfectas, y sus comedias fueron dadas a la imprenta con plena y definitiva consciencia por parte su autor” (“El triunfo” 21). También considera desacertado, según se ha señalado, juzgar el teatro cervantino a partir de la recepción de su época y proporciona ejemplos de escritores y obras que no tuvieron éxito entonces, o que incluso fueron un fracaso. Maestro se basa a este respecto en el estudio de Edward C. Riley, quien observó que, en lugar de aproximarse al teatro cervantino desde una perspectiva sincrónica, resultaría más acertado investigar “la correspondencia de rasgos tales en tanto que *constantes estructurales a través del tiempo*: las conexiones en sí, en particular cuando hay

suficientes para indicar una continuidad cuyos cambios implican una evolución” (cit. en Maestro, “El triunfo” 23; énfasis mío).⁹⁰

Como es evidente, la postura de Riley respalda el presente estudio comparativo y su enfoque heleno y mediterráneo, que subraya la correspondencia y continuidad de rasgos literarios/teatrales desde la antigua tradición helena hasta Cervantes y, como veremos, Pirandello. A este respecto, podría decirse que en la variedad genérica de las obras de Pirandello (en las que se conjugan los recursos teatrales y los narrativos) se halla la evolución de la heterodoxia cervantina.

Aunque empezó escribiendo poesía, Pirandello fue (y sigue siendo) más conocido como dramaturgo. Compuso su primera colección de poemas, *Elegie renane* (1895), durante los años en que estudió en Alemania, influido por la traducción que estaba haciendo de *Elegie romane*, de Johann Wolfgang von Goethe (Hallamore Caesar 3). A partir de 1892 comenzó a escribir algo más que poesía (Pirandello, “Nota autobiografica” 1110).⁹¹ Pasó por el ensayo, y siguió, primero con la narrativa y después, con el teatro. Según Kostas Georgousópoulos, cuando Pirandello empezó a hacer teatro, ya en su madurez, se sirvió de su faceta de escritor y filósofo.⁹² Para entonces ya poseía, más allá de las técnicas dramáticas, su propia poética. Pirandello se acercó, de este modo, al teatro con ojo crítico, con el fin de investigar, analizar y entender el código teatral (*Από τον Στρίντιπεργκ* 116-117). Como afirma Georgousópoulos, después de Pirandello:

⁹⁰ Para el teatro de Cervantes, véanse también Friedman, que compara el estilo de Cervantes y Lope de Vega, y Zimic, que subraya el carácter innovador de la dramaturgia cervantina, ofreciendo a la vez ejemplos de procedimientos teatrales recurrentes.

⁹¹ En la misma “Nota” Pirandello destaca la dimensión humorística de sus poemas que comenzó incluso antes de que se fuese a Alemania (1110).

⁹² Georgousópoulos (1937-), teatólogo, profesor de teatro, escritor y traductor, se considera en Grecia el crítico teatral vivo más importante.

κανένας δεν προσέρχεται στο θέατρο αθώος. Η θεατρική πράξη έγινε προβληματική και αμφίστομη και η αλήθεια αμφίβολη...έαν υπάρχει, βέβαια, κάποια αλήθεια κι αν αλήθεια δεν είναι ό,τι είναι παραστάσιμο. (117) [nadie acude al teatro inocente. El acto teatral se volvió problemático y ambiguo y la verdad [del arte teatral] dudosa ... si hay, claro, algo de verdad y si la verdad no es lo que se representa]

A este respecto, como señalo en el siguiente capítulo, muchas de las obras teatrales de Pirandello (especialmente, las de un acto) provienen de la narrativa (sobre todo de los cuentos, algunos de los cuales son una mezcla de dos).⁹³ Personajes como los de *Pensaci, Giacomino!* [¡Piénsalo, Jacobito!] o *Il piacere dell'onestà* [El placer de la honradez] parecen haber sido sacados de la narrativa y puestos sobre el escenario para ofrecer una variación teatral de un tema que el autor ya había tratado. En *Pagine scelte di Luigi Pirandello*, Andrea Camilleri considera que dichos casos constituyen variaciones incluso más cuantiosas y complejas que las narrativas —por no hablar de las numerosas adaptaciones teatrales que se han hecho de la obra narrativa de Pirandello, algunas de las cuales del propio Camilleri.

El autor de *Sei personaggi* declaró en varias ocasiones que consideraba los cuentos como la fuente de inspiración de su producción teatral. A este respecto, es conocido su disgusto con la crítica de la época por haber dejado en segundo plano sus novelas y *novelle*, que valoraba enormemente y que no distinguía del teatro. Según

⁹³ Asimismo, en los cuentos de Pirandello se hallan rasgos poéticos: repeticiones de palabras que crean refranes o partes descriptivas, etc.

afirmó el poeta y ensayista griego Kostas Ouranis en una semblanza que publicó tras el fallecimiento de Pirandello,

[Pirandello] in his private conversations...did not hide his complaints about the critics who, by illuminating intensely only one part of his work – the theatrical –, were immersing all the other parts (his novels and his short stories, to which he attributed greater importance) in the dark, and in this way destroyed his balance and distorted his inner essence. (“Luigi Pirandello” 120-121)

Dicho artículo, resultado de las entrevistas que Ouranis le hizo al dramaturgo en Portugal y París, coincide con los reproches de Pirandello a la crítica de su época y al término *pirandellismo*, que afectó su vida convirtiéndola en un “caso pirandelliano puro” de máscaras y rostros. Como he señalado en otro lugar:

Pirandello is presented as having been poorly understood by the critics of his time and, as a consequence, as having fallen victim to his own alleged invention: *pirandellismo*. Ouranis documents...Pirandello’s uneasiness with his public persona (in its etymological sense of *mask*, from the Greek *προσωπείον*) and, one might add, his paradoxical transfiguration into a “metacharacter” of sorts.

(Introducción en Ouranis, “Luigi Pirandello” 118)

Según explica Sciascia, el término *pirandellismo* surge de la riqueza de la obra de Pirandello, asociada con la búsqueda artística y de la identidad del autor (*Pirandello e il pirandellismo*). Si bien se trata de un concepto debatible (y, por ello, conviene utilizarlo con cautela), el *pirandellismo* sirve como punto de partida para reconocer la especificidad de la poética de Pirandello, al tiempo que puede inspirar estudios comparados paracrónicos de referencia. Como afirma Krysiniski, más allá de que se convirtiese en un

“término de moda a partir de las primeras representaciones de *Seis personajes en Italia*, en Francia, en Inglaterra, en Alemania y en Estados Unidos” (*El paradigma* 64), el pirandellismo es sumamente útil para hablar “de los otros y de Pirandello” (283).⁹⁴ Dicho concepto puede servir, asimismo, para recalcar la influencia constante y recíproca entre el teatro y la narrativa pirandellianos —tanto es así que puede hablarse no solo de teatralización en la novela, sino también, invirtiendo el planteamiento de Giovanni Pirodda, de narrativización en el teatro.⁹⁵ Con esta última me refiero a los recursos que introducen técnicas verbales o estructuras de la narrativa e interrumpen el flujo dramático. Algunos ejemplos de esta transposición son la estructuración del drama como parábola que ayuda a reflexionar sobre una situación extrateatral distinta y a la vez semejante, y las intervenciones verbales en forma de relato o como reflexión por parte de varios personajes. Esto último lo hallamos también en el teatro griego clásico mediante las intervenciones del Coro o la *teicoscopia* de la literatura griega clásica, es decir, la vista desde la muralla (“τείχος” [tijos]: muralla/muro y σκοπεῖν [skopín]), mediante la cual se describe algo que no se ve en el escenario.

Por último, para comprender la profundidad de la transgresión de los géneros literarios en la obra de Pirandello, resulta útil la aportación de Leonardo Bragaglia. El crítico señala a propósito de la producción teatral temprana de Pirandello que la

⁹⁴ Según especifica Krysinski, “La cronología es indiferente; ... la obra de Pirandello... funciona como un lugar común” (64); “Una operación de este tipo ayudará... a desprender las estructuras significativas de la poética de Pirandello desde una perspectiva relacional... en un contexto a la vez italiano e internacional... polinuclear” (283-284).

⁹⁵ Véase el análisis que realiza Pirodda de los elementos discursivos (coloquiales, metanarrativos, reflexivos y repletos de estructuras dramáticas) que superan a los narrativos en las *novelle* de Pirandello.

composición y representación de las obras de un acto *La morsa e Il dovere del medico* [*El deber del médico*] en 1910 estaban “ancora saldamente ancorate alla novellistica pirandelliana” [todavía firmemente ancladas en la novelística pirandelliana] y, por ello, no alcanzaron una concepción teatral orgánica (23). Invertiendo el orden, el argumento de Bragaglia podría aplicarse a obras narrativas que imitan *ex profeso* técnicas teatrales (caso de Cervantes), o incluso extenderse a todo el quehacer pirandelliano con el fin de subrayar su condición y esencia híbridas: la literariedad que es inherente a la teatralidad, y que se expresa mediante el diálogo sin fin entre ellas, o la transmutación de lo narrativo en lo teatral y viceversa. Obviamente, esto puede considerarse otra deuda de Pirandello con el mundo heleno y con Cervantes.

2.3.3. Teatro y (meta)teatralidad en el *Quijote*

De la amalgama de géneros que componen la “tan generosa” obra de Cervantes, el teatro (y, en concreto, la teatralidad) constituye el más pertinente para los fines del presente estudio.⁹⁶ Con “teatralidad” me refiero a aquellos procedimientos propios del teatro que llaman la atención, no sobre la acción en sí, sino sobre el desarrollo de la acción mediante la *performance* (explícita o implícita) de los personajes.⁹⁷ La representación se logra siempre gracias al texto (ya sea dramático o narrativo con tintes de teatro) y, tratándose de una manifestación y transformación de este, conlleva un procedimiento metaliterario y metateatral.

⁹⁶ La caracterización “tan generosa” es una alusión a una frase del escritor y pintor Ramón Gaya y Pómez (cit. en Trapiello 13).

⁹⁷ Sigo la definición de teatralidad de Jean-Pierre Sarrazac: “Je serais tenté de dire que la rampe et le rideau rouge ont été *de facto* abolis à partir du moment où le spectateur s’est trouvé invité par les comédiens ou quelque meneur de jeu - régisseur, metteur en scène, auteur, etc. - à s’intéresser non point à l’événement du spectacle mais à l’avènement, au cœur de la représentation, du théâtre même - de ce qu’on appelle théâtralité” (61).

El *Quijote* modifica el género teatral mediante la novela y las funciones dramáticas, según ilustran la construcción por escenas (episodios) con suficiente independencia; el *graphic outline* de los personajes clave y la narración con referencias a sus expresiones o gestos; la determinación del lugar en el que cada vez suceden los acontecimientos, y los diálogos, y, por supuesto, las unidades individuales que estos crean, proporcionando así las condiciones estructurales de una representación teatral. A ello se añade la utilización del sustantivo *episodio* (del griego [ἐπεισόδιον]), que se aplica a los capítulos o las peripecias del caballero andante, y que constituía un término puramente teatral: “lo que sigue después de [ἐπί] la entrada del Coro [εἰσόδιον]”.

Cervantes reflejó su interés en el teatro en numerosos pasajes del *Quijote*. Uno de los ejemplos más ilustrativos se halla en el capítulo XI de la Segunda parte, donde Don Quijote se dirige a los comediantes de la compañía Angulo el Malo: “mirad si mandáis algo en que pueda seros de provecho, que lo haré con buen ánimo y buen talante, porque desde mochacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula.”⁹⁸ Por otro lado, en el Prólogo del *Quijote* de Avellaneda se lee lo siguiente: “Como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha no puede ni debe ir sin prólogo” (195).⁹⁹ La crítica, por su parte, hace años que ha comentado las referencias

⁹⁸ Nota de la edición del CVC: “*Carátula* y *farándula* son símbolos del teatro, pues aquella es la 'máscara y, en especial, la que representa a la comedia'; *farándula* es la 'compañía de cómicos de la legua, itinerante’”.

⁹⁹ La aportación de Gómez Canseco en *El Siglo de Oro en escena* es primordial a este respecto, ya que subraya el significado de la frase “casi comedia”, considerando la palabra *comedia* sinónimo de *historia*, y la interpreta como “casi acción dramática”. Según el crítico, dicha interpretación favorece la reflexión sobre el género de novela que estaba a punto de perfilarse y que Avellaneda, aprovechando la ocasión, igualó con la comedia. Como es de entender, la intención fue ir más allá y hacer destacar su obra — nombrándola verdadera comedia (como las de Lope de Vega)— frente a la de Cervantes (es decir, la primera parte del *Quijote*) —la cual queda como “casi comedia” (384).

al teatro en el *Quijote*. El escritor y ensayista español José Bergamín aludió a la teatralización del *Quijote* ante la incapacidad de Cervantes de novelizar el teatro, señalando que “Cervantes hizo teatral la novela” (“Rosaura” 83). Más adelante, Charles W. Steele destacó el “sense of theater” de la novela aludiendo a la primera edición de la Primera parte, cuya división en cuatro partes remitía a los actos teatrales (5-6). En la actualidad, distintas monografías han confirmado la teatralidad en el *Quijote*.¹⁰⁰

Entre los estudios sobre la configuración o realización teatral del *Quijote* y su hibridismo genérico (Ardila) destacan los de Helena Percas de Ponseti, Díaz-Plaja, Syverson-Stork, Cory A. Reed, Montero Reguera y Maestro.¹⁰¹ Asimismo, resulta oportuno abordar la teatralidad del *Quijote* a la luz de lo que Javier Rubiera Fernández denomina “teatralidad de segundo grado o referida” (“Novela, drama” 525). Rubiera Fernández distingue entre obras teatrales auténticas, que se desarrollan sobre un escenario (“teatralidad propia de las obras teatrales”), y aquellas como el *Quijote*, que carecen de representación teatral en sentido estricto y, por lo tanto, constituyen casos de teatralidad referida. El episodio de Maese Pedro, que tiene lugar sobre un escenario, constituye una excepción a este respecto. Cabe también preguntarse si el famoso lugar de la Mancha, y la ruta que sigue Don Quijote a lo largo de sus acciones de carácter performativo, podrían interpretarse como un escenario, ya que se describen acciones dramáticas *per se*. Como

¹⁰⁰ De igual manera, la teatralidad del *Quijote* ha sido expresada en varias pinturas e ilustraciones, y manifestada en las numerosas representaciones teatrales de la novela que se han realizado y siguen realizándose por todo el mundo. Algunos ejemplos de obras plásticas clásicas que reflejan la teatralización latente en el *Quijote* son las de Charles Antoine Coypel (1694-1752), Francis Hayman (1708-1776) y Paul Gustave Doré (1832-1883).

¹⁰¹ Syverson-Stork repara, asimismo, en lo novelístico de los dramas cervantinos (9). Véanse también Castro; Durán; y Gómez Moriana.

ha señalado Una Chaudhuri, el escenario puede concebirse como un espacio concreto con un impulso y una dinámica sociopolíticos. Más que un *setting*, el escenario es un lugar de acción y existencia.¹⁰² Todo esto desemboca naturalmente en la definición del teatro que hace Pirandello recurriendo a Shakespeare, y que podría aplicarse a Cervantes y el nacimiento del *Quijote*:

Nessuno può dire che il teatro deve essere questo o quello... Teatro può essere questo e quello. Tutto può diventare teatro. Si veda Shakespeare: vi si trova tutto — poesia, psicologia, spettacolo, fantasia. Ciò che non si può concepire è di fare teatro con il proposito *deliberato* dell' originalità, della novità. L'arte deve essere nascita, non deve essere né invenzione né scoperta. Nella creazione della vera opera d'arte esiste il mistero della nascita. Può una madre sapere quale aspetto avrà il bimbo che porta dentro di sé? Può lei dargli l'aspetto che lei vuole? (cit. en Hatzantonis 340)¹⁰³

[Nadie puede decir que el teatro debe ser esto o aquello... El teatro puede ser esto y aquello. Todo puede convertirse en teatro. Vea usted a Shakespeare: todo está ahí —poesía, psicología, espectáculo, fantasía. Lo que no se puede concebir es hacer teatro con la *deliberada* intención de la originalidad, de la novedad. El arte debe ser nacimiento, no debe ser invención ni descubrimiento. En la creación de la verdadera obra de arte existe el misterio del nacimiento. ¿Puede una madre

¹⁰² Chaudhuri se refiere al “emphasis on the particularity and materiality of each dramatic environment... a place to *be*, a fully existential arena” (9-10).

¹⁰³ Se trata de una respuesta de Pirandello a Ouranis durante una de sus entrevistas. La cita, según Hatzantonis, aparece en el libro de Ouranis *Ταξίδια. Ιταλία* [*Viajes: Italia*], p. 225.

saber cómo será el bebé que lleva dentro? ¿Puede ella darle el aspecto que ella quiere?]

Por último, cabe agregar que la bibliografía cervantina ha seguido engrosándose gracias a los estudios, entre otros, de índole poscolonial y transnacional (Childers), psicoanalítica (El Saffar y Wilson; Sánchez Granjel) y sociológica (Bernis), sobre el materialismo filosófico y el aristotelismo de Cervantes (Insua), sobre cuestiones religiosas y la cultura hispanoárabe (Armstrong-Roche; Garcés; Goytisoló, *Crónicas sarracinas*; Márquez Villanueva), sobre la pureza de sangre y la ascendencia en el *Quijote* (Losada Goya), e incluso sobre los hábitos alimentarios y la gastronomía (Villegas Becerril; Nadeau). A este respecto, como he señalado al principio del capítulo, estudiar a Cervantes desde la perspectiva de la *grecità* y la interculturalidad mediterránea aporta una nueva visión sobre la dimensión transnacional de su obra y de la importancia del teatro para su producción narrativa.

Capítulo 3

Pirandello: entre las vanguardias europeas y el mundo clásico mediterráneo

A Pirandello se lo ha vinculado en distintos momentos de su carrera con una amplia gama de movimientos artísticos, desde el romanticismo hasta el vanguardismo. El único movimiento, sin embargo, con el que se identificó plenamente y al que, además, dedicó un ensayo fue el humorismo. Si bien el humorismo pirandelliano coincidía con varias de las corrientes vanguardistas (principalmente, con el teatro del grotesco) que surgieron en Europa en las primeras décadas del siglo XX, también es cierto que se nutrió profundamente de la tradición clásica griega, por la que el autor se interesó desde su juventud y con la que se identificaba a causa de su origen siciliano *mediterráneo*.¹⁰⁴

En su *Frammento d'autobiografia*, Pirandello se denominó a sí mismo “figlio del Caos” [hijo del Caos] por haber nacido en el pueblo de Acrãgas (del griego *Ακράγας*), cerca del bosque Cãvusu. Como explicaba, la palabra “Caos” es una corrupción de Xãos, que el dramaturgo siciliano llama “genuino e antico vocabolo greco” [genuino y antiguo vocablo griego *Xãos*/Chãos/Caos].¹⁰⁵ Tanto fue el interés de Pirandello por la cultura

¹⁰⁴ Según Chircop, la sicilianidad mediterránea de Pirandello llega a universalizar “la rilevanza di una condizione particolare e di tradurla in una parabola dell'intera condizione umana... al punto da poter approssimarsi ad una metafora della mediterraneità europea...applicabile ad altre culture” (82) [la relevancia de una condición determinada y traducirla en una parábola de toda la condición humana... hasta el punto de poder aproximarse a una metáfora de la mediterraneidad europea... aplicable a otras culturas]. Esto lleva a pensar en un cosmopolitismo mediterráneo, visto como “an extension of Hellenism's cultural enterprise” (Papadopoulos y Petridis 11).

¹⁰⁵ Se trata de notas autobiográficas que Pirandello le dictó al periodista Pio Spezi durante 1893. Spezi decidió publicarlas en 1933 en “Nuova Antologia” bajo el título *Frammento d'autobiografia* (Pirandello, *Il Premio Nobel negli Archivi* 17). Sobre las lecturas helenas que fascinaban a Pirandello, véanse Vicentini, *Pirandello*; Bishop, y Pirandello en “L'umorismo”.

helena que, como explicó Leonardo Sciascia, las cenizas del autor se encuentran “chiuse in un vaso greco” [cerradas en una urna griega] en la casa de Caos (*Pirandello e la Sicilia* 108). Como se sabe por el periodista y escritor Álvaro Corrado, el dramaturgo siempre tenía esa urna al lado de su escritorio como emblema de su origen heleno (Asimakópoulos).

En el presente capítulo, sitúo, en primer lugar, a Pirandello en el contexto de las vanguardias europeas. Seguidamente, abordo el vínculo del dramaturgo con el helenismo a través del folclore siciliano y la filosofía del teatro. Por último, presento los conceptos pirandellianos de la oposición entre *Forma e Vita* [*Forma y Vida*], *il flusso continuo della vita* [el flujo continuo de la vida] y *le maschere nude* [las máscaras desnudas] en relación con el motivo de la máscara social y los títeres.

3.1. Pirandello y las vanguardias europeas

Non preoccuparti del novecentismo
o di altri -ismi. Dipingi come ti senti.
[No te preocupes del novecentismo
ni de otros -ismos. Pinta como te
sientes.]
(Luigi Pirandello, carta a su hijo, el
pintor Fausto Pirandello [1899-
1975])¹⁰⁶

La malinterpretación, o lo que Umberto Eco denomina “sobreinterpretación”, es un fenómeno estrechamente asociado a la recepción de la obra de Pirandello. A pesar del rechazo que siempre mostró hacia las clasificaciones, se le ha vinculado a movimientos tan distintos como el realismo, el romanticismo, el *verismo*, el positivismo, el futurismo,

¹⁰⁶ Cit. en Verdone, “Luigi Pirandello” 55.

el existencialismo y el surrealismo.¹⁰⁷ Es cierto que se puede hallar elementos realistas, naturalistas y veristas en su obra.¹⁰⁸ Muchos contemporáneos suyos lo calificaron de naturalista de segunda generación (Bassanese 8). Sin embargo, existen diferencias significativas entre el verismo y el naturalismo y, al mismo tiempo, entre estos y el realismo, teniendo en cuenta que el realismo y el naturalismo se originaron en Francia, mientras que el verismo se desarrolló en Italia entre finales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, las tres corrientes comparten un mismo fundamento: la exploración de lo que es *verdadero* para el ser humano y de un lenguaje que exprese y reproduzca todo lo que se puede comunicar en relación con el individuo, su vida cotidiana y su ambiente.

Aunque Pirandello se acercó en sus inicios como escritor a las corrientes de su época, fue alejándose mediante otra dinámica: la vuelta a la autointerpretación, la autocrítica y el autocuestionamiento a través de sus criaturas (los personajes), vistas como *pupi* (Starkie, *Luigi Pirandello* 77).¹⁰⁹ Al igual que sus coetáneos y compatriotas Italo Svevo y Federigo Tozzi, Pirandello exploró lo verdadero y lo ficticio del yo interior del individuo, desvelando y desmistificando sus diferentes temperamentos más allá de lo aparente y de una visión totalizadora de la sociedad, y “mostrando al hombre como tal, al hombre a secas” (Krysinski, *El paradigma* 235). Por esa razón, puede llegar a

¹⁰⁷ “Sobreinterpretación”, es decir, sobreestimación o interpretación en exceso, resultado de criterios interpretativos erróneos por ser generales o forzados. Véase Eco et al. 47-48.

¹⁰⁸ En palabras de Vittorini, “Pirandello appeared in the literary world of Italy when the movement that critics usually designate under the name of 'naturalism' was in full blossom” (3).

¹⁰⁹ En realidad, el naturalismo de Pirandello es más bien un naturalismo siciliano, lo cual se puede explicar también por la situación sociopolítica de la Italia de entonces. Para más información, véase Casta. Según Vittorini, “The naturalism of the north was different in that it was more intellectual...for Giovanni Verga and Luigi Capuana, Sicilians like Pirandello, naturalism meant Sicily- Sicilian life with all its color and richness of human pathos” (7-8). Sobre el verismo siciliano, Verga y Pirandello véase Bassanese 22-25.

caracterizárselo como un escritor antinaturalista. Los enfoques y las opiniones sobre cuál de las tres corrientes refleja mejor la producción de Pirandello son dispares, hasta el punto de que hay incluso críticos, como Claudio Vicentini, que señalan la estética romántica de Pirandello, fruto de sus lecturas de Goethe y Gabriel Séailles (*Pirandello* 40).¹¹⁰ Por ello, no conviene hacer una clasificación monolítica de la producción artística del dramaturgo, sino más bien organizarla según sus diferentes características.

El positivismo constituye otra corriente que ha sido vinculada con una de las etapas de la producción pirandelliana. El término fue aplicado para definir y caracterizar la tendencia hacia el realismo y el pensamiento científico que llegó a Italia a partir de 1860 como reacción al idealismo y romanticismo de la época anterior (es decir, antes de la unificación del país). Además del ámbito literario y cultural, el positivismo influyó en el ámbito científico de modo considerable. Según Mario de Micheli, incluso a principios del siglo XX “sembrò diventare l’antidoto generale contro la crisi che si era manifestata nel corpo sociale dell’ Europa” [pareció que se convirtió en el antídoto general contra la crisis que se había manifestado en el cuerpo social de Europa], además de ser un movimiento que sirvió para apaciguar la agitación política de aquel momento (69). Basta pensar en el progreso filosófico y científico de la época, que se manifestó, por ejemplo, en el desarrollo de la sociología y los avances en los campos de la física y la química (González Miguel 12-16). Sin embargo, Pirandello logró representar en este caso también la subjetividad del arte junto con la maquinaria de su construcción. Por ello, se puede

¹¹⁰ Para más información sobre el vínculo Pirandello-Séailles, véanse Andersson 144-229 y Barbina, *L’ombra e lo specchio* 235-288. Sobre la conexión Pirandello-Goethe, cabe recordar la traducción que hizo el dramaturgo siciliano en 1896 de algunas de las *Conversaciones con Goethe*, de Johann Peter Eckermann (Argenziano Maggi 25-26).

argumentar que expresó cierto antipositivismo, siguiendo a otros intelectuales y científicos de la época, como, por ejemplo, Sigmund Freud, que negaba que el ser humano pudiese autocontrolarse mediante la razón (De Micheli 70).

Con la explosión de movimientos artísticos que aconteció por toda Europa en las primeras décadas del siglo XX, se comenzó a identificar a Pirandello con algunos de los denominados “ismos” vanguardistas. No obstante, si bien, como se verá a continuación, el dramaturgo desarrolló una relación simbiótica con algunos de dichos movimientos, no perdió por ello su idiosincrasia. El futurismo italiano nació como reacción al verismo unos años antes de que Italia entrase en la Primera Guerra Mundial. Su fundador, el poeta Filippo Tommaso Marinetti, también fue el autor del célebre manifiesto que apareció en 1909. Pirandello, siempre interesado en la innovación y la experimentación y, al mismo tiempo, crítico con ellas, conoció a Marinetti y a otros futuristas, quienes le tenían un gran respeto porque atribuían rasgos futuristas a su obra (Verdone, “Luigi Pirandello” 55). De hecho, gran parte de la obra de Pirandello suele interpretarse como producto del esfuerzo de los futuristas por renovar el teatro italiano y distanciarse del teatro tradicional, que estaba arraigado en la ópera y la *Commedia dell’Arte*.¹¹¹ Sin embargo, según críticos como Anthony Francis Caputi, Pirandello no compuso ninguna obra teatral de estilo futurista¹¹² —si bien podría considerarse como ejercicio de experimentación

¹¹¹ Según Taviani, se podrían dividir los momentos trascendentales en los cuales el teatro italiano alcanzó su punto álgido por el extranjero en tres “picos”: la *Commedia dell’Arte*, la ópera lírica y Pirandello. De estos tres, la *Commedia dell’Arte* y Pirandello “encarnan una infracción a las normas” (*Hombres de escena* 45-46).

¹¹² Con ocasión de la representación de las obras de Pirandello *Diana e la Tuda* y *L’amica delle mogli* en 1927 en el Teatro Argentino de Roma, Verdone afirmó en un artículo que apareció en *L’Impero*, periódico que dirigían los futuristas Mario Caril y Emiio Settimeli: “Fra i celebri commediografi contemporanei d’Italia e del mondo, Luigi Pirandello è il più imitato e il più alto, il più profondo e il più futurista” [Entre los

futurista su guion de ballet *La salamandra*, escrito en 1928 y que ese mismo año representó la compañía del “Teatro de la Pantomima futurista” en Torino con escenografía de Enrico Prampolini y música de Massimo Bontempelli (Verdone, *Drammaturgia* 24).¹¹³ Tanto Bontempelli como el autor de *Marionette, che passione!*, Rosso di San Secondo, formaban parte del círculo social de Pirandello. Ambos lo inspiraron hasta cierto punto y le hicieron considerar diferentes innovaciones y formas de arte contemporáneas y acercarse al denominado *teatro del grottesco* (Caputi 109), que apareció a partir de la Primera Guerra Mundial. Pirandello se convirtió en uno de los mayores exponentes del *teatro del grottesco*, en el cual se basa su teoría de las máscaras y del humorismo (Vittorini 8). Se trata de un concepto central en el teatro de vanguardia, influido por varias tendencias renovadoras.

El término *grottesco*, que, según Mario Verdone, “è dionisiaco...un passaggio dalla forma chiusa tradizionale all’irrazionale...dal sublime al ridicolo” (“Il problema” 99) [es dionisiaco...una transición de la forma cerrada tradicional a la irracional...de lo sublime a lo ridículo], se refiere a un estado de frenesí que hace que el individuo se ría a carcajadas ante situaciones insostenibles de la vida, subrayando así las contradicciones de esta y haciendo al lector o espectador reflexionar sobre lo trágico y lo ridículo, el ser (*realidad*) y el aparentar (*ficción*), el rostro y la máscara. La contradicción de lo real y lo ficticio, que Domenico Vittorini denomina “drama of being and seeming” (9), constituye

célebres contemporáneos comediógrafos de Italia y del mundo, Luigi Pirandello es el más imitado y el más eminente, el más profundo y el más futurista] (“Luigi Pirandello” 55).

¹¹³ Pirandello calificó *La salamandra* de “sogno mimico”. Prampolini era seguidor de la segunda fase futurista, que se solapaba con el surrealismo (Verdone, *Drammaturgia* 24). Sobre las etapas del futurismo italiano, véase Pierre.

un tema fundamental y complejo en el pensamiento pirandelliano que el propio autor abordó en “L’umorismo”.¹¹⁴

En “L’umorismo”, donde se adelanta al *grottesco*, Pirandello trae a colación a Don Quijote a propósito de “l’arte irridente” [el arte de la burla] y lo que denomina “sentimiento del contrario” [sentimiento de lo contrario]. Dicho sentimiento es el resultado de la interacción de lo cómico de una situación o persona y el *pathos*, en el sentido de “συμπάθεια” (simpatía) que sentimos como espectadores hacia ella (se trata de lo que en español se denomina *empatía*).¹¹⁵ Según Pirandello, el humor es el recurso por excelencia para revelar la naturaleza paradójica de lo real y denunciar de este modo lo absurdo de la condición humana. La palabra *humorismo*, como sostenía el dramaturgo, es difícil de comprender a causa de los problemas de interpretación relacionados con el estilo y el contexto histórico (“L’umorismo” 781), y subrayó que no ha de confundirse con la “caricatura”, la “farsa bislacca” [farsa absurda] y el “grottesco” (783). Con ello demostró sus conocimientos de la tradición clásica griega, sobre todo de Aristófanes. Pirandello se sirvió del comediógrafo griego, a quien no consideraba un verdadero

¹¹⁴ Georgousópoulos considera que el grotesco de Pirandello encubre en realidad una sensibilidad infantil, característica de la personalidad del propio dramaturgo:

“[Pirandello] Παρουσίασε στη μεσοπολεμική εποχή μια σειρά από μελοδράματα σε μορφή γκροτέσκο, πασπαλισμένα από μια διαλεκτική κρούστα, που αρκούσε να την αγγίξεις για να σπάσει και να φανερώσει ένα περίφοβο παιδί, έτοιμο να ξεσπάσει στα κλάματα” (*Από τον Στρίντιμπεργκ* 111) [En el período de entreguerras presentó una serie de melodramas grotescos, cubiertos de una costra dialéctica que bastaba con tocarla para que se rompiera y revelara a un niño asustado, a punto de romper a llorar].

¹¹⁵ Curiosamente, en griego moderno el vocablo del que proviene *empatía*, “εμπάθεια” (*empacia*), tiene un significado negativo: el sentimiento de desagrado hacia la compañía de una persona, tanto que no se puede tener una opinión objetiva de ella.

humorista, para elucidar el término *humorismo* y la herencia socrática del sentimiento de lo contrario.¹¹⁶

A propósito del humorismo, cabe señalar que el escritor vanguardista español por excelencia, Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), se hizo eco del planteamiento de Pirandello en su colección de ensayos *Ismos* (1943), en la que examinó distintos movimientos vanguardistas, como el “Apollinerismo”, el “Picassismo”, el “futurismo”, el “Daliismo” y el “monstruosismo”. En su análisis del humorismo, se refirió al ensayo del dramaturgo siciliano del siguiente modo: “Pirandello, más cercano a la listeza moderna para comprender lo que es humorismo, dice: 'El humorismo no es más que una lógica sutil...es el sentimiento del contrario, un Hermes bifronte, una de cuyas caras se ríe de las lágrimas que vierte la otra’” (203-204). Además de aludir a la teoría del sentimiento del contrario, Gómez de la Serna subrayó que, pese a la relatividad del mundo, el humorismo permite la existencia de lo contrario y nos lleva a conmovernos frente a la grotesca tragedia de los personajes dislocados (193-194). El autor ya había expresado anteriormente su filiación con Pirandello, habiéndose “adelantado” a *Sei personaggi con* su obra de 1911, *El teatro en soledad*, como señaló en su autobiografía, significativamente titulada *Automoribundia* (1948):

cuando muchos años después apareció el drama de Pirandello *Seis personajes en busca de autor*, yo me sonreí satisfecho de haber destripado con anticipación esa

¹¹⁶ Declara Pirandello: “In Aristofane non abbiamo veramente il contrasto, ma soltanto l’opposizione...Aristofane ha uno scopo morale...il suo non è mai...il mondo della fantasia pura” (“L’umorismo” 808) [En Aristófanes no tenemos realmente el contraste, sino sólo la oposición... Aristófanes tiene un propósito moral... el suyo no es nunca... el mundo de la fantasía pura]. Por el contrario, afirma que “Socrate ha il sentimento del contrario” (809) [Sócrates tiene el sentimiento de lo contrario].

sombra del teatro con el telón levantado y que yo no hice para el público, pues suponía un público de sombras inexistentes. (cit. en Newberry, “Cubism” 59)

A este respecto, Newberry hace un recorrido por el “pre-Pirandellism in Spain” (“Cubism” 60) y destaca en su análisis de Gómez de la Serna y Pirandello el vínculo que establecieron los dos autores entre la literatura y la pintura moderna (cabe recordar aquí la faceta de pintor de Pirandello), el desarrollo del cubismo (que coincidió con la producción de *El teatro en soledad y Sei personaggi*) y el vanguardismo como punto en común, en el sentido de estar al tanto de las innovaciones artísticas de la época sin por ello seguir las a rajatabla (58-62).¹¹⁷

En el humorismo de Gómez de la Serna abundan los ejemplos de pirandellismo. El autor explicó a la Pirandello que el término *humorismo* “No es una cosa concreta, sino expansiva y diversificada”, e invitó, además, a la relectura de los griegos antiguos para comprender la etimología y llegar a una mejor definición. Según explica, “Hipócrates y Praxágoras sostenían que el equilibrio de la vida se debía...a que los humores estuviesen compensados, y toda enfermedad...procedía de una perturbación de algún humor” (*Ismos* 191). Para Gómez de la Serna el humorismo se relacionaba asimismo con Italia y la tradición de la comedieta, y abarcaba el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo, “casi todos los ismos modernos” y lo grotesco (215; 228; 192). Como si se inspirase en el *Quijote*,

¹¹⁷ Pirandello recalcó en varias ocasiones la importancia de la pintura en su vida. En una entrevista de 1924 declaró: “Badi che io prendo molto sul serio la mia pittura; la letteratura, forse no...! Discuta i miei libri, ma abbia tutti i riguardi per i miei quadri!” (“So che una ragazza” 1199) [Tenga en cuenta que yo me tomo muy en serio mi pintura; la literatura, ¡tal vez no...! Discuta mis libros, ¡pero sea considerado con mis cuadros!]. Según Newberry, “With almost mathematical certainty, cubist esthetic theory applied to the theater would produce theatrical techniques such as those found in Ramón [Gómez de la Serna]’s play and later in Pirandello’s” (“Cubism” 56).

igual que Pirandello, el autor añadió que “lo humorístico entra a gobernar, como momentánea restitución de la cordura a la locura” y “hace pariente de la mentira a la verdad, y a la verdad de la mentira” (192; 193).¹¹⁸ Es decir, tanto para Pirandello como para Gómez de la Serna, el humorismo constituye un elemento fundamental del *Quijote*.

Del mismo modo, el escritor argentino Ernesto Sábato recalcó con posterioridad el humor del *Quijote* y, siguiendo a Pirandello y su sentimiento del contrario, utilizó el término musical de disonancia para subrayar el carácter contrapuntístico de la novela cervantina (162-163; 154-155). El ensayista gallego Celestino Fernández de la Vega reafirmó lo antedicho en su ensayo *O segredo do humor*:

Ises dous Cervantes aparentes — picaresco e irónico — non son outra cousa que un equívoco superficial, refrexo falso do verdadeiro Cervantes, do Cervantes humorista. En realidade esa aparente escisión de personalidade de Cervantes o mesmo que o gradual descubrimento da ternura, da melancolía íntima e da personal filosofía, son caraterísticos, como veremos, do verdadeiro humorismo. (19-20) [Estos dos aparentes Cervantes —picaresco e irónico — no son otra cosa que un equívoco superficial, reflejo falso del verdadero Cervantes, del Cervantes humorista. En realidad esa aparente escisión de personalidad de Cervantes, lo mismo que el descubrimiento gradual de la ternura, de la melancolía íntima y de la filosofía personal, son característicos, como veremos, del verdadero humor]

¹¹⁸ Insistiendo en la *grecità*, cabe mencionar que Gómez de la Serna vinculó la locura con Esopo, a quien consideraba el primer humorista, ya que “reinó [con] su ironía 605 años antes de Jesucristo... [y] se llamaba a sí mismo 'morosofo', o sea loco sabio” (*Ismos* 192; 201).

Años después, Torrente Ballester regresó también al humorismo cervantino. Claramente influido por Pirandello, observó que los humoristas contemplan lo real, pero también lo deforman, a pesar de que ya esté deformado y resulte “inevitablemente grotesco” (414-415; 420-421).

El humorismo de Cervantes y el de Pirandello cumplen una misma función paliativa de la angustia: la de “una risa comprensiva, humana” que salva la dignidad del ser humano al convertirlo en héroe grotesco.¹¹⁹ A este respecto, el *Quijote*, *Sei personaggi* y *Enrico IV* se ajustan mejor al término “humorismo grotesco” debido a sus características. Entre otras cosas, las tres obras se vinculan a lo absurdo y están repletas de contrastes, preocupaciones artísticas y sociales y situaciones sui géneris que modifican las características del teatro y la novela tradicional. Igualmente, los personajes reflejan de distintas maneras lo que Gómez de la Serna describe como “el intermedio entre el enloquecer de locura o el mediocrizarse de cordura” (*Ismos* 194).

A partir del humorismo grotesco del *Quijote* se construye un puente literario que facilita el intercambio de motivos y procedimientos entre la novela y el teatro, ya que aquella se permeabiliza aún más y se permite el aprovechamiento del material teatral y la familiarización con este. Así las cosas, Pirandello, inspirado en la innovación y la reforma cervantinas, pasó a desarrollarlas y refinarlas, según las preocupaciones de su época y su propia poética.

¹¹⁹ “No es... la risa sarcástica de un Quevedo. Es una risa comprensiva, humana. Realiza el milagro de salvar todos los valores de que se está riendo, entre ellos el más alto de todos, la dignidad del hombre y de convertir en paradigma de esa dignidad al pobre loco manchego, el héroe grotesco” (Del Río 217).

Otra corriente de vanguardia que guarda una estrecha relación con Pirandello es el surrealismo, que surgió como manera de despreciar la concepción positivista del arte y se caracterizó por sus influencias heterogéneas (principalmente, el psicoanálisis, el marxismo y el dadaísmo). El surrealismo borró los límites entre fantasía y realidad, tratándolo todo como *posible* y *real* y fomentando la conquista de la libertad social y personal. Bautizado en 1917 por el poeta Guillaume Apollinaire en su obra teatral *Les mamelles de Tirésias* (que subtuló como *drame surréaliste en deux actes et un prologue*), el surrealismo iba más allá del arte: como señaló Sábato, expresaba una manera general de vivir y “una moral de los instintos y el sueño” (119). Pirandello se relacionó con esta corriente al colaborar con el célebre pintor griego de origen italiano Giorgio de Chirico, junto a su hermano, el escritor y músico Alberto Savinio, y al pintor Carlo Carrà, fundador del movimiento artístico Scuola Metafísica. Promotor del surrealismo, De Chirico se ocupó de la escenografía del ballet *La Jarre*, basado en la novela de Pirandello, y con música del ilustre compositor turinés Alfredo Casella. Asimismo, se ocupó de la tragedia pastoril en tres actos *La figlia di Iorio* (1903), de Gabrielle D’Annunzio, que Pirandello dirigió en el Teatro Argentina de Roma en octubre de 1934.¹²⁰

La crítica ha señalado cierta afinidad entre el arte pirandelliano y el surrealismo que se manifiesta en la utilización de espejos, ventanas, imágenes y nociones como lo grotesco por parte del dramaturgo para enfatizar las perspectivas vacilantes. Conviene añadir al respecto que *Sei personaggi* se representó en París en un momento (el año 1923)

¹²⁰ Para más información véanse, Méndez Baiges (251) y la introducción de *La hija de Iorio*, de Gabriele D’Annunzio (23).

en el que, por un lado, el escritor, teórico y fundador del surrealismo André Breton y sus discípulos estaban reflexionando sobre la revolución que preparaban y, por otro, el dadaísmo hacía tres años que había llegado a la capital francesa (Bloom, *Luigi Pirandello* 60).¹²¹

Por último, cabe notar las similitudes que guardaba el existencialismo con el teatro del absurdo. El existencialismo surgió durante la Segunda Guerra Mundial (cuando Pirandello ya había fallecido), y trataba la búsqueda del *yo* interior y la vulnerabilidad humana, expresado sobre todo mediante símbolos y una atmósfera onírica que remitía al Barroco. A pesar de la diversidad temática que manifestó el existencialismo en tanto que movimiento (como ilustran sus dos pensadores más célebres, Jean Paul Sartre y Albert Camus), algunos de sus temas principales fueron la angustia generalizada en el ámbito social, la falta de comunicación y la libertad del individuo y sus conflictos internos, conforme se reflejan en su rol social (Correa Pérez y Orozco Torre 502; Esslin 14-16).¹²² Mientras que el absurdo constituía un tema y una forma de expresión del teatro del absurdo, para los existencialistas también representaba un tema, pero no una forma de expresión (Esslin 15). A este respecto, el principal investigador del teatro del absurdo, Martin Esslin, señala:

Idéntica idea [a la del teatro del absurdo] sobre la falta de sentido de la vida, de la inevitable devaluación de los ideales, de la pureza, de los fines, encontramos en gran parte del trabajo de dramaturgos como Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre

¹²¹ Véase también, entre otros, Puppa en *Dalle parti*.

¹²² Algunos estudios, como el de Bennett, se oponen al existencialismo de Camus (“was not an existentialist...Camus revolted against existentialism” [16]), que considera “a simplification of Sartrean existentialism”, lo cual alimentó la categorización de Esslin, más allá de los propios textos del autor argelino (16).

y el mismo Camus. No obstante estos...difieren de los dramaturgos del absurdo...Presentan la irracionalidad de la condición humana, con un razonamiento altamente lúcido y construido con toda lógica, mientras que el Teatro del Absurdo...[presenta] la misma idea y lo inadecuado de los mecanismos racionales, mediante el abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo. (15)

Pirandello, con su teoría de *maschere nude* y la temática principal de su obra, puede considerarse como precursor del existencialismo y el teatro del absurdo, de igual manera que lo fue del teatro grotesco.¹²³ La búsqueda existencial caracteriza a los personajes pirandellianos —personajes en busca de su condición, identidad y destino, enmascarados, desdoblados, excéntricos, desesperados, y/o figuras que funcionan como títeres mediante su(s) rol(es) (auto)asignado(s)—, a pesar de su dificultad, dadas las permeables fronteras de lo *real* y lo *ficticio*.¹²⁴

Este recorrido por las vanguardias europeas demuestra lo variada que fue la tradición poética que rodea a Pirandello y sugiere que el dramaturgo fue un modernista sui géneris que no se asoció a ningún movimiento concreto y estuvo contra cualquier tendencia sistemática (de corrientes o escuelas) de la época.¹²⁵ En *The Drama of Luigi Pirandello*, Vittorini comparte un carta de 1935 en la que Pirandello le manifestó su confusión ante todos los “rostros” suyos que aparecían en la prensa y él no reconocía:

¹²³ Sobre el Pirandello absurdista véanse, entre otros, Bassanese 17-18 y Bennett 13-15.

¹²⁴ Remito al respecto al estudio de Jiménez-Bellver.

¹²⁵ Esta es una de las razones que dio pie a la polémica con el filósofo y crítico Benedetto Croce que favorecía la idea del arte puro, la autonomía absoluta del arte y, por ende, del autor, en contraste con la autonomía del personaje pirandelliano, que tiene al autor a su merced. Para más información sobre la enemistad entre Croce y Pirandello, véanse De Castris, y Argenziano Maggi.

“tra i tanti Pirandello che vanno in giro da un pezzo nel mondo della critica internazionale, zoppi, deformati, tutti testa e niente cuore...nei quali io, per quanto mi sforzi, non riesco a riconoscermi neppure per un minimo tratto” (vi) [entre los tantos Pirandello que ya dan vueltas por el mundo de la crítica internacional, cojos, deformados, todo cabeza y nada corazón...entre los cuales yo, por mucho que lo intente, no logro reconocerme en lo más mínimo]. Añadió Pirandello que la confusión le hizo comprender que él escribía a su manera y no como los demás querían que se escribiese, y que si era un incomprendido se debía a que la crítica aún no sabía ver, pensar, ni sentir como él.

De este modo, resulta evidente que el creador de *Sei personaggi* hizo su aportación al arte escénico sin seguir al pie de la letra, ni durante un largo periodo de tiempo, ninguna de las corrientes a las que se le asociaba, en muchas ocasiones de manera injustificada.¹²⁶ Por lo tanto, sería más acertado hablar de fases o, como en la novela que publicó en 1926, de los *uno, nessuno e centomila* [uno, ninguno y cien mil] rostros del autor. Convendría concebir dichas fases como una “*матрёшка*” [en español, matrioska o muñeca rusa] de facetas de Pirandello y no como fundamento de clasificación de su obra. Como señala el escritor y director Heiner Müller, “*Ordnung einer Werkbiographie nach dem Schema: da gibt es diese Phase, dann die und die, sagt nichts aus. Denn es gibt keine Entwicklung in der Kunst, nur Auswicklung. Das eine ist im andern*” (*»jenseits der Nation«* 18) [la clasificación de una biografía de las obras

¹²⁶ En conjunto, los estudios que he señalado constituyen el grueso del estado de la cuestión sobre Pirandello y las vanguardias europeas. Sin embargo, a Pirandello se le ha estudiado desde una variedad de prismas: el posmodernismo (Zangrilli, *Pirandello postmoderno?*; Boselli), la deconstrucción (McDonald), el psicoanálisis (Ricaldone; Bodei; Sanguinetti Katz; Di Lieto), y el poscolonialismo (Rössner, “La voce post coloniale”; Sorrentino;), incluido el concepto de traducción cultural (Rössner y Sorrentino).

según el siguiente modelo: hay esta etapa, luego la otra y la otra, no aporta nada. Porque no hay desarrollo en el arte, sino desmadejamiento. Una cosa se halla en la otra].

Respecto a las vanguardias europeas que declararon la crisis del yo y de la subjetividad de la época, aunque no se pueda decir con seguridad si fueron una influencia determinante para Pirandello, no cabe duda de que el escritor sí que influyó sobre ellas con su teatro filosófico y experimental, un teatro radical para la época. Igualmente, si hubiese que situar a Pirandello en el lugar que le corresponde en la historia de la literatura, lo más acertado sería decir, con Tom F. Driver, que el Nobel siciliano tuvo un pie en el realismo y el otro en el modernismo, que desarrolló después. Dicho de otro modo, su obra dramática se encuentra a caballo entre el teatro como imitación de la vida y como imitación de la conciencia (Driver 391).

3.2. La *sicilianità* y la *grecità*

Después de ubicar a Pirandello en el contexto intelectual y artístico europeo de entre siglos, lo sitúo a continuación en el contexto político y cultural de su Sicilia natal. El autor vivió en una época (las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX) que se caracterizó en Italia por los problemas sociales y económicos regionales, las olas migratorias, los avances tecnológicos y los totalitarismos políticos. Entre otros hechos históricos, es preciso mencionar los retos que supuso la unificación de la nación, marcada por cambios de gobierno (las guerras internas entre Francesco Crispi y Giovanni Giolliti) y conflictos internacionales como la guerra ítalo-turca (guerra de Libia) y sus numerosas batallas entre septiembre de 1911 y octubre de 1912. Destaca la batalla que se libró en mayo de 1912 en la isla de Rodas, en el archipiélago del Dodecaneso, por su importancia estratégica, el cambio de rumbo que provocó en el Mar Egeo y su conexión con el Tratado de Lausana (el 18 de octubre del mismo año). La guerra de Libia, por otra parte,

fue precursora tanto de la primera Guerra de los Balcanes como de la Primera Guerra Mundial. Como consecuencia, la guerra ítalo-turca provocó la polarización del pueblo italiano a raíz de conflictos que a su vez prolongaron la inestabilidad.¹²⁷

Pirandello nació en 1861, seis años después de que Sicilia pasara oficialmente a formar parte del estado italiano. Desde 1816 hasta entonces había constituido el Reino de las Dos Sicilias y había estado unida al de Nápoles. *L'isola di fuoco*, como la llamó Dante Alighieri, constituye la columna vertebral del autor. La reflexión pirandelliana sobre la vida y la realidad parte de las leyendas, las costumbres, la historia y la ubicación geopolíticamente estratégica de Sicilia, lo cual ayudó al dramaturgo a desarrollar las tramas simultáneamente de manera real y fantástica, como si se tratase de un escenario en el que se combina lo físico con lo metafísico (Bassanese 10).¹²⁸

Los principales representantes del folclore siciliano a principios del siglo XX (Luigi Capuana y el otro maestro del *verismo*, Giovanni Verga) ejercieron una gran influencia en la trayectoria literaria de Pirandello, siendo Capuana quien, además, lo animó a que escribiera cuentos y *novelle*.¹²⁹ Al igual que Capuana, Nino Martoglio, periodista, poeta, pionero del cinematógrafo y padre, por así decirlo, de la dramaturgia siciliana contemporánea, exhortó a Pirandello a que escribiese obras de teatro. Martoglio,

¹²⁷ Sobre el proceso de unificación, véanse Beales y Biagiani; Chabod; Passerin d'Entrèves.

¹²⁸ Para profundizar en el encuentro de las culturas griega antigua, siciliana e italiana, remito a los estudios de Sciascia (*Pirandello e la Sicilia*), y Urbani. Pirandello fue académico, (auto)traductor, pintor, poeta, ensayista, autor de cuentos, *novelle* y obras de teatro, teórico y productor de teatro, y director de sus obras y de las de otros dramaturgos.

¹²⁹ Siguiendo al autor de la que se considera como la mejor introducción a la vida y obra de Pirandello en inglés, Walter Starkie, Pirandello puede considerarse difusor de dicha tradición, la cual a su vez sirve para entender el origen de su producción artística (*Luigi Pirandello* 51).

que trató de ennoblecer el teatro vernáculo *à la vénitienne*, insistió en que Pirandello aspirase de nuevo al teatro y realizase el dialecto siciliano. Para ello, le presentó a Angelo Musco, un actor dialectal y de técnicas de actuación naturalistas (Mariani 13). Musco había empezado su trayectoria teatral cantando y prestando su voz al teatro siciliano de marionetas (*l'opra 'i pupi*) y había colaborado con la compañía de su rival, el actor Giovanni Grasso (1873-1930), descendiente de una familia de marionetistas (*pupari*).

La experiencia de Musco parece haber influido en la producción teatral temprana de Pirandello, mientras que su inclinación a improvisar a la hora de actuar e ir más allá del texto, fue, por un lado, criticada y, por otro, reconocida como una habilidad única. Pirandello, sin embargo, no tenía interés en colaborar con Grasso, ya que, como le confesó a Martoglio en una carta de 1917, su temperamento “primitivo” se oponía a su visión artística y no podía inspirar su obra reflexiva, como él mismo la denominó (Bassnett y Lorch 3 y 41; Fisher 159). Junto a Musco disfrutó de sus primeras ganancias (Taviani, *Hombres de escena* 106-107) y de sus primeros éxitos teatrales gracias, entre otras, a las célebres representaciones de obras en siciliano que en muchos casos había adaptado de sus propios cuentos, como *Pinsaci*, *Giacominu!*, *Liolà*, *A giarra*, *A birritta cu' i ciancianeddi* y *A' patenti* y *Ccu 'i guante gialli*. Fue mediante dichas influencias y experiencias sicilianas que, como señala Alfredo Barbina, el autor descubrió “il demone del teatro” [el demonio del teatro], su “istinto teatrale” [instinto teatral], se sintió atraído por la relación escritor-actor-público y se convirtió en dramaturgo (*La mantellina* 195; 205-209).

Como buen conocedor del legado griego de Sicilia, Pirandello sentía, asimismo, un gran apego por la cultura grecolatina y veía en el mundo heleno clásico una imagen

anticipada de sí mismo (Urbani 202). A este respecto, el vínculo heleno-siciliano se vio también reflejado en su producción. Cabe referirse a su traducción/adaptación al siciliano del drama satírico *El Cíclope* de Eurípides, que transformó en una farsa siciliana de temática campesina: *'U Ciclopu*. A este respecto, Antonino Pagliaro observó en el prólogo de su edición de la obra que “Pirandello scoprì un esempio di quell’umorismo in cui riconosceva...il canone della propria arte” (1967, xix) [Pirandello descubrió un ejemplo de ese humor en el que reconocía... el canon del propio arte]. Entre 1897 y 1923, Pirandello incluso impartió cursos de literatura griega en el Instituto Superior de Magisterio Femenino en Roma (Zangrilli, “Pirandello” 181). Asimismo, en sus entrevistas y ensayos, incluido “L’umorismo”, enfatizó lo sentimental de la poesía y pensamiento helenos, demostrando su extenso conocimiento de estos y la influencia que ejercieron en su propia poética.

El crítico y teórico marxista Antonio Gramsci aludió a este vínculo siciliano-heleno al relacionar la producción en siciliano de Pirandello, más allá del uso del dialecto, con el marco y el ambiente sicilianos, el espíritu pagano, los lugares idílicos y las escenas pastorales, el frenesí báquico y el teatro pagano de la Magna Grecia (es decir, las *apoikiai* que se crearon tras la colonización griega de las zonas del sur de Italia, como Campania, Apulia, Basilicata y Calabria, y en Sicilia). Basándose en su análisis de la comedia en tres actos *Liola*, Gramsci sostenía que el personaje siciliano pirandelliano pertenece a un modelo folclórico arquetípico, una encarnación de lo moral y lo físico pagano, un personaje satírico (Bassanese 11). En concreto, propuso identificar *Liola* como un epígono tanto de la novela pirandelliana *Il fu Mattia Pascal* (1904) como de la antigua tradición artística del mundo helenístico:

Liolà è il prodotto migliore dell'energia letteraria di Luigi Pirandello ... è una farsa, ma nel senso migliore della parola, una farsa che si riattaca ai drammi satireschi della Grecia antica, e che ha il suo corrispondente pittorico nell'arte figurativa vascolare del mondo ellenistico. C'è da pensare che l'arte dialettale così come è espressa in questi tre atti del Pirandello, si riallacci con l'antica tradizione artistica popolare della Magna Grecia...di cui tanta parte è pure rimasta nella tradizione paesana della Sicilia odierna, là dove questa tradizione si è conservata più viva e più sincera. (Gramsci, *Il teatro lancia*)

[*Liolà* es el mejor producto de la energía literaria de Luigi Pirandello ... es una farsa, pero en el mejor sentido de la palabra, una farsa que se reconcilia con los dramas satíricos de la antigua Grecia, y que tiene su correspondiente pictórico en el arte figurativo vascular del mundo helenístico. Hay que pensar que el arte dialectal, tal como se expresa en estos tres actos por Pirandello, queda vinculado con la antigua tradición artística popular de la Magna Grecia ... de la cual gran parte también se ha mantenido en la tradición campesina de la Sicilia actual, allá donde esta tradición se ha conservado más viva y más sincera]

El acompañamiento hallado tanto en *Liolà* como en otras obras “sicilianas” de Pirandello remite igualmente a la estructura del drama satírico, el cual está repleto de mitos griegos y elementos ritualistas y dionisiacos. Más específicamente, su estructura sigue el modelo de la cultura pastoral nómada de los dioses mitológicos griegos Pan y Dioniso. En ella encontramos siempre una compañía (por ejemplo, sátiros, ninfas, camaradas, cortejos o

festejos) y la sátira, cuya intención es lo que Aristóteles denomina “mover a risa”, aunque los asuntos representados pertenezcan a la tragedia.¹³⁰

El propio Pirandello le habló en 1934 a Ouranis sobre su relación con la Magna Grecia y sus raíces helenas, haciendo alusión a su apellido, que, como le explicó a Ouranis, es una corrupción fonética del apellido griego “Πυράγγελος” [Piránguelos]. Asimismo, expresó su interés en la cultura y la tragedia griegas y explicó cómo concibió la obra *Sei personaggi in cerca d'autore*:

I carry Greece within me. Her spirit illuminates my thinking and comforts my soul. I could go so far as to say to you that, without having been there, I know her. I am from Sicily, that is, Greater Greece, and there is still a lot of Greece in Sicily. The meter, the harmony, and the rhythm still live in her [Sicilia]... I myself am of Greek origin. Yes, yes, do not look so surprised...my family name is Piraggelos. Pirandello is merely a phonetic corruption: Pirangelo, Pirandello... I put in it [la obra] ...the chorus, which originated, as you know, in Sicily, with Stesichorus. The chorus in my play consists of the actors. The theater director is the Coryphaeus [el director del Coro en el teatro griego antiguo], and the six characters are the *dramatis personæ*. That is something that none of the directors that staged the play around the world understood, and for this reason, in addition to my wish to see Greece, I myself desire to stage the play in the birthplace of tragedy as an ancient tragedy... I would therefore present the Six Characters wearing masks, motionless, and conveying the substantial hypostasis of each one

¹³⁰ Sobre la relación entre el drama satírico y la tragedia, véanse Melero Bellido, y Seaford, “Il dramma satiresco” y “On the Originis of Satyric Drama”.

of them: the Father's mask, remorse; the Mother's, sorrow; the Daughter's, revenge; the Son's, scorn, and so on... (cit. en Ouranis, "Hellas and Pirandello" 85-86)

Lo anterior es fundamental para entender el punto de vista de Pirandello sobre la interpretación y representación de *Sei personaggi*, su interés por el teatro griego y, volviendo al tema de la *grecità*, el vínculo del dramaturgo con el helenismo y los estudios griegos clásicos.

3.3. Pirandello y la filosofía teatral helena

Ci sono certi scrittori...di natura più propriamente storica. Ma ve ne sono altri che...Sono scrittori di natura più propriamente filosofica. Io ho la disgrazia d'appartenere a questi ultimi. [Hay ciertos escritores...de índole más propiamente histórica. Pero hay otros que...Son escritores de índole más propiamente filosófica. Yo tengo la desgracia de pertenecer a estos últimos]. (Prefacio de *Sei personaggi in cerca d'autore*)¹³¹

Pirandello vivió fuera de Sicilia, así como de Italia, durante varios años de su vida. Cursó estudios de doctorado en Alemania, pasó temporadas en Francia, y sus *viavai* lo llevaron por Europa y América Latina. Sus inquietudes y experiencias crecieron y se reflejaron en su obra y su filosofía, sobre la cual versa el presente apartado. Partiendo del trasfondo filosófico del teatro griego clásico, muestro a continuación la relación que guardan con este las siguientes reflexiones del autor, que definen su quehacer en su conjunto: el conflicto Forma vs. Vida y el flujo continuo, que desembocan en la teoría de las

¹³¹ Traducción de Esther Benítez: *Seis personajes*, pp. 52-53.

máscaras. Con ello resalto la *grecità pirandelliana*, que la crítica suele subestimar al referirse principalmente a Friedrich Nietzsche y Henri Bergson como los filósofos que más influyeron en Pirandello.

La filosofía constituye una de las principales fuentes de la producción pirandelliana y una de sus características distintivas (Biasin y Gieri 6). Algunos, como Benedetto Croce, llegaron a criticar el peso de lo filosófico en la obra de Pirandello, caracterizándola como “un convulso, inconcludente filosofare. Né arte schietta, dunque, né filosofia: impedita da un vizio d’origine a svolgersi secondo l’una o l’altra delle due” (356) [un filosofar convulso e inconcluyente. Ni arte puro, por tanto, ni filosofía: arte al que un vicio de origen le impide desarrollarse según una o la otra de las dos]. Sin embargo, la historia del teatro demuestra que, además de su conocida dimensión religiosa (el ejemplo por antonomasia es la canción religiosa del ditirambo), comprende una dimensión filosófica. Basta pensar en el rol del Coro y la importancia de la filosofía para su hermenéutica: la introspección y, en general, la reflexión sobre la sustancia del arte. Eso es lo que el Pirandello filósofo y humorista quiso enfatizar en su obra: la necesidad e importancia de la hibridez en el arte, vista como efusión y reflexión a la vez. Para Croce, dicha hibridez, en vez de reflejar el esplendor del arte, poseía un significado negativo, puesto que, como indica Fiora Bassanese, se percibía como “exceso estético, sentimental, artificial y retórico” (8).¹³²

¹³² Bassanese añade que, como ensayista, “Pirandello emphasized the primacy of reflection and the contribution of intelligence to the creative process” (8). Aludiendo a *Kritik der reinen Vernunft* [Crítica de la razón pura] (1781), del filósofo Immanuel Kant, el teatrólogo Walter Puchner ofrece un ejemplo de la importancia de los conceptos filosóficos para el estudio del fenómeno teatral. Utilizando los conceptos de *fenómeno* y *noúmeno*, Puchner concibe la analogía “aparecer-fenómeno (escena) teatral” y “ser-noúmeno” para expresar la contaminación de lo *real* y lo *técnico* (lo falso, en el sentido

Entre otras aportaciones, Pirandello teorizó sobre la lucha platónica en la dualidad “Forma” y “Vida”, percibiendo la primera como “anima” [alma] (“Illustratori” 650) y la segunda como una “realità interiore” [realidad interior] (Argenziano Maggi 17) y un continuo movimiento (*flusso continuo*) y renovación.¹³³ Como explicó en *Saggi, Poesie, Scritti Varii*:

La vita è un flusso continuo...che noi cerchiamo d’arrestare, di fissare in forme stabili e determinate...Le forme, in cui cerchiamo d’arrestare...questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. (151)

[La vida es un flujo continuo ...que nosotros intentamos detener, fijar en formas estables y determinadas...Las formas, en las que pretendemos detener...ese flujo continuo, son los conceptos, son los ideales en los cuales quisiéramos mantener nuestra coherencia, todas las ficciones que nos creamos, las condiciones, el estado en el que queremos establecernos]

La visión del dramaturgo, por otra parte, más que a Platón, recuerda al padre de la dialéctica, Heráclito de Éfeso (aproxim. 500 a.C.- 450 a.C.), si bien Platón (427 a.C.- 347 a.C.) hizo alusión a la célebre frase de Heráclito, “Τα πάντα ρει, μηδέποτε κατά τ’ αὐτό μένειν” (ta pada rí midépoté kata t’ aftó menin): todo fluye, nada permanece idéntico.¹³⁴

Con “flujo continuo”, Pirandello se refería a los constantes cambios que acontecen

de *téchne*) tanto en la vida como el teatro, y que, en el caso de este, se funden con la voluntad humana (*Φαινόμενα και νοούμενα* 111 [Fenómenos y nóúmenos]).

¹³³ En palabras de Pirandello, “Mutando il corpo, cioè il pensiero, si muta anche l’anima, cioè la forma” [Mutando el cuerpo, o sea, el pensamiento, se muta también el alma, o sea, la forma] (“Illustratori” 650).

¹³⁴ Para más información, véase Andrónikos.

durante la vida y la alteran, convirtiéndola en un terreno movedizo que requiere de la construcción incesante de formas —ya sean percepciones, conceptos o imágenes— para evitar que cristalicen y encontrar un sentido, una seguridad, una experiencia y una realidad propios (Luperini, *Pirandello* 9; 51). Partiendo de la *novella* de Pirandello “La trappola” [La trampa] (1912), se podría considerar como una trampa la construcción de formas como reacción al flujo perpetuo de la vida: “Ogni forma è la morte...Noi tutti siamo esseri presi in trappola, staccati dal flusso che non s’arresta mai, e fissati per la morte” (“La trappola” 334) [Toda forma es la muerte...Todos nosotros somos seres atrapados en una trampa, desprendidos del flujo que nunca se detiene, y fijados para la muerte (“La trampa” 675)]. De este modo, la única solución para Pirandello parece ser perseguir una realidad *propria*, aunque sea ficticia o artificial. Como señaló en “Attività teatrali”, dejar de buscar o inventar la *realidad* e inmovilizarse no es propio de un ser humano vivo, sino de un cadáver (1189-1190).

Aunque pueda parecerlo, el planteamiento del dramaturgo no es producto del pesimismo absoluto (Starkie; Vittorini; De Castris). En sus ensayos y entrevistas, Pirandello fue más explícito que en sus obras teatrales en cuanto a la afirmación de que todo es mutable y quimérico, y que la realidad (y, por consiguiente, la verdad) no existe. En “Per questo faccio il capocomico” se declaró “no pesimista” y mostró de nuevo el sustrato griego de su filosofía:

Io vedo la vita nelle sue manifestazioni più drammatiche. *Non sono un pessimista.*

La mia è l’affermazione di due necessità ineluttabili – *tragiche nel senso greco della parola*– alle quali l’umanità deve sottostare, due necessità opposte, la vita e

la morte. *La vita crea, la morte distrugge*. Vita e Morte. Sempre. *Vita e Morte, per l'eternità*.¹³⁵ (1347; énfasis mío)

[Yo veo la vida en sus manifestaciones más dramáticas. *No soy un pesimista*. La mía es la afirmación de dos necesidades inevitables – *trágicas en el sentido griego de la palabra* – a las que la humanidad debe someterse, dos necesidades opuestas, la vida y la muerte. *La vida crea, la muerte destruye*. Vida y Muerte. Siempre. *Vida y muerte, para la eternidad*]

El propósito del dramaturgo es hacer reaccionar al público ante una posible “muerte” y sobrevivir a la grotesca realidad de la vida mediante la construcción individual y constante de la verdad. Incluso lo justifica mediante el teatro al declarar que este no puede morir porque es “*la stessa vita con le sue chimere e le sue forme mutabili*” [la vida misma con sus quimeras y sus formas mutables] (cit. en Hatzantonis 339).¹³⁶

No obstante todo lo anterior, la crítica (Luperini, *Pirandello* 51-52) suele asociar la oposición pirandelliana entre Vida y Forma con la filosofía de Nietzsche y Bergson y con el *Zeitgeist* de finales del siglo XIX y principios del XX, ignorando las “lecciones eternas de los clásicos” (Díaz-Plaja, *Teoría e historia* 5), que tanto les sirvieron. Nietzsche, por ejemplo, mostró un profundo conocimiento de la cultura griega y se interesó por el análisis del *hombre heleno* y cómo el espíritu dionisiaco llegó a modificar el nihilismo. En *Nachgelassene Fragmente (Fragmentos póstumos)* (1884), se anticipó a los estudios sobre el padre del “realismo político”, Tucídides (Platiás 11; 25), y la

¹³⁵ En la dicotomía Vida/Muerte resulta evidente la alusión a la propia teoría pirandelliana del flujo continuo de la Vida y la necesidad de elaborar Formas.

¹³⁶ Véase, también, Ouranis, *Ταξίδια. Ιταλία [Viajes: Italia]*, sobre todo pp. 221-225.

influencia que ejerció en la escritura dialógica de Platón, señalando que la moral del primero se halla por doquier en el último. De esta manera, el filósofo alemán indicó la existencia de un pensamiento helenista desde la antigua Grecia que sirve para interpretar y evaluar la civilización y su desarrollo (Dri 143).¹³⁷

De forma similar, Bergson estaba interesado, entre otros, en los estoicos y la metafísica, e incluso impartió cursos de filosofía griega (Kotva 114-115). Según se lee en la página oficial del Collège de France, el filósofo “a occupé la chaire de Philosophie grecque et latine de 1900 à 1904 et la chaire de Philosophie moderne de 1904 à 1921”. Asimismo, el ganador del Premio Nóbel de Literatura en 1927 realizó una de sus tesis doctorales sobre Aristóteles (“Quid Aristoteles de loco senserit” [El concepto de lugar en Aristóteles]), y la crítica ha observado la influencia de la metafísica aristotélica en su pensamiento.

Por su parte, Pirandello, además de impregnarse del pasado griego de Sicilia, compartió el trasfondo heleno de la filosofía continental. Él mismo se refirió a su interés en explorar y ampliar el pensamiento filosófico de la antigua Grecia cuando, hablando de Nietzsche, comentó: “Nietzsche diceva che i Greci alzavano bianche statue contro il nero abisso per nascondarlo. Io le scrollo invece, per sollevarlo” [Nietzsche decía que los griegos levantaban estatuas blancas contra el abismo negro para ocultarlo. Yo en cambio, las sacudo para señalarlo].¹³⁸ Cual el caballero andante en la cueva de Montesinos,

¹³⁷ Para profundizar en el tema de Nietzsche y la filosofía helena véanse Dri y Giametta. Sobre la relación de Tucídides y Platón, véase Kalfas. El crítico recalca el predominio de la tragedia y los sofistas del siglo V en las *δημηγορίαις* [oratorias populares] de Tucídides, sobre todo en las partes dialógicas donde se narran los hechos históricos.

¹³⁸ Cit. en Giovanni Cavacchioli 22-23; Rössner (“Nietzsche e Pirandello” 230-231), y Luperini (*Pirandello* 3).

Pirandello decidió lanzarse al “abismo negro”, no solo para recuperar los mitos preexistentes, sino también para construir nuevos mitos para *il Popolo*, que se encuentra dentro del torbellino del flujo continuo de la vida. A este respecto, Witt se refiere al contexto histórico de la metáfora pirandelliana del abismo y la teoría de la Forma y la Vida, y señala como ejemplo paradigmático al personaje Enrico IV de la obra homónima:

Certainly he [Pirandello] sees myth in drama as another antidote to the moribund, bourgeois realist theater (*The Search* 108-109) ...an antidote to a society overwhelmed with industrialism and materialism (110) ...“Henry IV” wears his imperial garb. No longer believing in the substance —the authority of empire or church— *one retains the form, creates the construction, plays the role...*Pirandello will create his own religious, social, and artistic myths. (123; énfasis mío)

Los personajes autoconscientes pirandellianos subrayan, pues, la presencia del abismo — esto es, el vacío que su autor quiso explorar mediante otro tema filosófico: la teoría de las *maschere nude* y, por extensión, el tema de los *pupi*.¹³⁹ Según Georgousópoulos, Pirandello fue “ο συγγραφέας που ξέρει να πλάθει 'πρόσωπα' και να ξεσκίζει 'προσωπεία'” [el autor que sabe amasar 'personajes' y arrancar 'máscaras' a trozos] (113).

Tanto en su obra literaria como en las entrevistas, Pirandello se refirió a las varias interpretaciones de las “cosas”, al relativismo que cada uno construye mientras pretende

¹³⁹ La crítica (Williams, R., *Drama* 159; Bassnett, *Luigi Pirandello* 32 y 102) ha señalado que Pirandello se basó en la obra de Luigi Chiarelli *La maschera e il volto* [La máscara y el rostro]. El propio autor negó, sin embargo, la influencia de dicha obra en una entrevista. A la pregunta “E precursori crede di averne avuti? Chiarelli...” [¿Y cree usted que tiene precursores? Chiarelli...] el dramaturgo respondió “Non credo. Io scrivo il mio pensiero, esprimendo idee che sono íntimamente mie e che formano l’essenza della mia vita” [No lo creo. Escribo mis pensamientos, expresando ideas que son íntimamente mías y que forman la esencia de mi vida] (“Domande e risposte” 1328).

afrontar o controlar el flujo continuo de la vida. El dramaturgo empleó de forma constante la palabra “cosa” (y en plural: “cose” [cosas]), lo cual puede parecer una imprecisión a causa de sus múltiples sentidos. El conjunto del pensamiento y la retórica pirandellianos da cuenta, no obstante, del significado preciso que el autor le atribuía. “Cosa” constituye un concepto filosófico, y es precisamente lo que caracteriza y conlleva la vida humana, vista desde su meollo y más allá de la lengua. La obra pirandelliana se vincula ante todo con la relación del individuo con la naturaleza y las ciencias, como la psicología (juicios, sentimientos), la astronomía y la jurisprudencia. Siguiendo a Catherine O’Rawe, Pirandello (“scrittore di cose” [escritor de cosas]), ha distinguido siempre entre *cose* [cosas] y *parole* [palabras], atribuyendo más importancia a lo primero, ya que las palabras son elásticas y, por consiguiente, problemáticas (34-35).¹⁴⁰ Esta dicotomía y la preocupación sobre los límites del lenguaje y sus consecuencias para la comunicación se halla presente en toda la obra del dramaturgo. Asimismo, se relaciona con la teoría de las máscaras, el ser y el parecer y, por consiguiente, el tema de la identidad. Las máscaras desnudas se vinculan al hecho de que en la vida no existe un yo fijo y definitivo, sino muchos yo cambiantes y artificiales (máscaras) que el ser humano crea para poder sobrevivir, revistiéndose a sí mismo, aunque acabe engañándose.

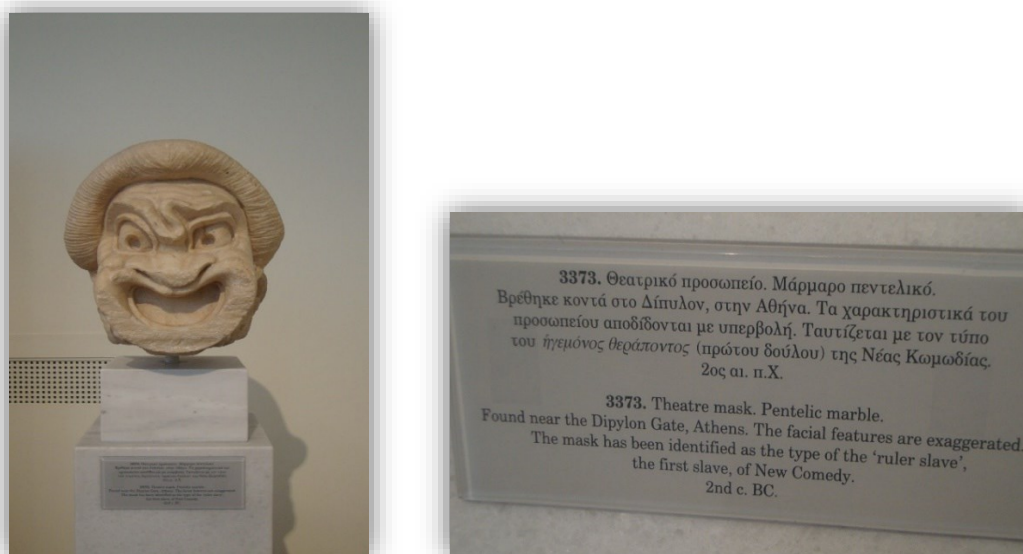
De nuevo, el planteamiento de Pirandello hunde sus raíces en la filosofía griega. En primer lugar, las máscaras y la temática de *ser real* (verdadero) y *existir* ([a]parecer) es fundamental en la cultura helena, donde hallamos la noción de “*to be real as the fundamental meaning of 'be'*” (Graeser 385). En segundo lugar, *le cose* de Pirandello

¹⁴⁰ O’Rawe observa que “[Pirandello’s] attempts to articulate the relationship between 'cose' and 'parole'...constitute the fault line running through his fiction” (34).

pueden ser interpretadas a la luz de la obra *Κατηγορίαι* [*Categorías*], de Aristóteles, en la cual el filósofo utilizó el vocablo *πράγματα* ([prágmata], cosas) para referirse a lo que Marian David describe como “logically structured situations or facts...things or states of affairs”. *Prágmata* aparece también en otras obras de Aristóteles, como *Ηθικά Νικομάχεια* [*Ética Nicomáquea*], y guarda relación con uno de los términos clave del filósofo: *εντελέχεια* [entelequia], el cual, asociado con la *ενέργεια* [energía], podría entenderse como resultado de la formación y compleción de lo material —es decir, la existencia.

Cabe añadir que las máscaras atañen a las *cosas* y cambian según las situaciones y, también, según la cosa animada (ya sea persona o animal) a la que uno se refiera. Estas representaciones plásticas del rostro poseen un sentido metafórico y filosófico que se encuentra arraigado en el teatro griego. Las *προσωπεία* [máscaras] eran indispensables en las obras del teatro griego antiguo de todo tipo. Su función era ayudar a los actores a concentrarse en el papel, ya que facilitaban “the minimization of the sight” y “the maximization of the listening to the other actors” (Vovolis 4). Otra propiedad de las máscaras era cambiar la voz a los actores, ya que se convertían en una especie de caja de resonancia que la amplificaba, cautivaban a los espectadores, contrastaban el ser y la apariencia, y expresaban facetas diferentes e inesperadas —todo ello con el objetivo de crear un topos en el que se encontrasen el espacio dramático y diegético de la narración (Vovolis 4-6).

El Museo Arqueológico Nacional de Atenas alberga un ejemplo paradigmático de *θεατρικό προσωπίο* [ceatrikó prosopío; es decir, de una máscara teatral] del siglo II a. C.:



(fotografías de archivo personal)

Como se lee en la descripción, la máscara fue hallada cerca de Dípilon (*Δίπυλον*), que en griego significa “doble puerta”, en el sentido de doble entrada, puesto que por un lado llevaba a la Academia y, por el otro, al interior de la antigua ciudad de Atenas. La información sobre el lugar (que hoy en día se llama Κεραμεικός, *Keramikós*) es primordial para entender la historia, cultura, filosofía y literatura de la antigua Grecia.¹⁴¹

Como explica Thomas Henry Dyer,

The situation of the gates is more important, as they are frequently mentioned in the classic authors, and because the direction of the streets and the site of some of the monuments depend upon them...the most important one [la Puerta más importante]— the Dipylon...We learn from Plutarch that the Dipylon was anciently called the Thriasian Gate...this is confirmed by Harpocration, who repeats the same story as Plutarch, that Anthemocritus, the herald despatched by

¹⁴¹ Para profundizar en el tema véanse, entre otros, el estudio de Dyer y el más reciente de Theodoraki.

Pericles to the Megarensians...was buried near that gate. Now, as Thria was a *demos*, or borough, lying north-west of Athens, the Thriasian Gate would be on the corresponding side of the city...the Academy lay north-west of Athens, and the route to it was through the Dipylon...From this gate issues also the Sacred Way leading to Eleusis. (88)

El Τελεστήριον (Telesterion; sala de iniciación) de Eleusis (en griego Ελευσίνα [Elefsina]), consagrado a la diosa griega de la agricultura Δήμητρα [Demetra] y a su hija Περσεφόνη [Perséfone], era el lugar en el que tenían lugar las célebres representaciones dramáticas de Ελευσίνια Μυστήρια [Elefsinia Mistiria], o sea, los misterios eleusinos. Estos se consideran también como el origen del teatro conocido como ditirambo y las procesiones y danzas grotescas en honor de Dioniso. Se observa, pues, que el carácter religioso y ritualista y las máscaras son elementos fundamentales del teatro griego antiguo.

En una entrevista de 1926 Pirandello declaró su intención de renovar la tragedia haciéndola, paradójicamente, aún más arcaica con el fin de acercarla a la “sensibilidad moderna”. Refiriéndose al helenista, crítico literario y traductor Ettore Romagnoli y sus representaciones en el Teatro Griego de Siracusa, Pirandello afirmó—casi oponiéndose por anticipado a las observaciones que realizaría Abel más de treinta años después:

Io ammiro...gli sforzi di Romagnoli per riportare vicino al cuore della nostra generazione la grande arte dei tragici Greci, per far sentire a tutti quanto v'è ancora di eterno nelle tragedia di Eschilo e di Sofocle, ma penso, ed anzi ho avuto con Lui [Romagnoli] una discussione a questo propósito, che si possa a tal fine tenere un'altra strada da quella che Egli tiene. Invece di modificarle

umanizandole quanto è più possibile, io, al contrario, le renderei ancor più arcaiche di quello che sono: come avvolgendole nell'aureola nebulosa del mito originario; e credo que ciò le avvicinarebbe maggiormente allá sensibilità moderna. (“Domande e risposte” 1323)

[Yo admiro... los esfuerzos de Romagnoli por traer de vuelta al corazón de nuestra generación el gran arte de los trágicos griegos, para hacer sentir a todos lo que sigue siendo eterno en las tragedias de Esquilo y Sófocles, pero creo, y de hecho tuve con Él [Romagnoli] una discusión a propósito de esto, que para este fin puede haber otro camino que el que Él sostiene. En lugar de modificarlas humanizándolas tanto como sea posible, yo, por el contrario, las haría aún más arcaicas de lo que son: como reconociéndolas en la aureola nebulosa del mito original; y creo que eso las acercaría en mayor medida a la sensibilidad moderna]

El dramaturgo incorporó de este modo la temática de *προσωπεία* [máscaras] que uno se asigna, o le asignan los demás, identificándose desde un punto de vista ajeno. De hecho, el cambio de la “maschera pirandelliana” estaba vinculado a un tema social: la necesidad o la decisión de cambiar de papel social con el fin de tener una nueva “vida fija” y sentirse aliviado. Así, se encuentran distintos tipos de máscaras en las obras de Pirandello: desde el personaje de Angelo Baldovino, de la comedia *Il piacere dell'onestà* (1917), una máscara relacionada con la reconstrucción de la persona y la utilización de títulos sociales (en este caso, el de marido) para lograr respeto y legitimidad, hasta la de la paranoia, que funciona de modo convincente para los que acompañan a Enrico IV y también de manera liberadora (a modo de “locura” quijotesca) para el propio personaje de la obra homónima de Pirandello. Parafraseando a Giovanni Marchesini en *Le finzioni*

dell'anima, más que una vida fija, acabamos viviendo la “metáfora” de nuestra verdadera realidad (8), convirtiéndonos en *pupi*.¹⁴²

Podría decirse que la tradición de las marionetas y los títeres constituye la continuación del *προσωπείο* [máscara], ya que no tienen ánimo y constituyen por sí mismos *προσωπεία* [máscaras]. Como muestro en el capítulo 6, los títeres se hallan también presentes, de manera literal o figurada, en las obras del presente estudio. A este respecto, en el caso de Pirandello no son siempre figurillas de pasta (arcilla) o de cualquier otro material (mecánicas o de guante), sino también personificaciones de sus figuras: personajes, diríamos, manipulados por situaciones o por otros (y por el propio Pirandello, el humorista).¹⁴³ El motivo de la máscara social y el tema de los títeres constituyen elementos metateatrales clave en la obra de Pirandello que subrayan el irrealismo de su obra y quizá sean el elemento más recurrente en su dramaturgia.

¹⁴² En palabras de Marchesini: “non sarà improprio affermare che questo stato della sua coscienza [de la conciencia del individuo]...è uno stato in cui domina la finzione, e che, in ultima analisi, l'individuo in questa guisa *vive* non tanto la *realtà* quanto la *metafora* di se stesso” (8) [no será inapropiado afirmar que este estado de su conciencia... es un estado en el que domina la ficción, y que, en última instancia, el individuo en este disfraz no *vive* tanto la *realidad*, sino la *metáfora* de sí mismo].

¹⁴³ Cabe pensar en el primer párrafo del cuento de Pirandello “La paura del sonno” [El miedo del sueño] y los *burattini* de arcilla de la familia Carzara.

Capítulo 4

De personajes y máscaras

En el presente capítulo profundizo en la *grecità* de Cervantes y Pirandello mediante el análisis de los personajes del *Quijote*, *Sei personaggi* y *Enrico IV* y sus elementos constitutivos, así como de los procedimientos teatrales y metateatrales que evidencian. En concreto, analizo el papel que desempeñan la duplicidad, la anagnórisis y la fantasía en las obras de estudio, la adopción de numerosas máscaras por parte de los personajes, el aristotelismo de los dos autores, el relativismo de Pirandello como evolución de la temática del espejo de Cervantes y el indeterminismo—ambos de herencia eurípidea—, la presencia del Coro griego, la “azione parlata” pirandelliana y la entropía de los miembros del Coro.

4.1. La duplicidad y la anagnórisis como recursos (meta)dramáticos

Antes de aproximarse a los elementos constitutivos de los personajes, conviene reflexionar brevemente sobre la evolución de los distintos tipos de personajes helenos y, en general, mediterráneos y la *ἀναγνώρισις* [anagnórisis; es decir, reconocimiento], que constituía el elemento central del teatro griego para complicar la trama. Como señaló Aristóteles en la *Poética*, la anagnórisis va de la mano de la peripecia (1452a30-34), y puede hallarse desde las tragedias clásicas de Eurípides hasta la poesía modernista de T.S. Eliot (Boitani x; xi-xii).¹⁴⁴ Según nuestro a continuación, las obras del presente estudio comparten la combinación de peripecia y anagnórisis, ya que los personajes

¹⁴⁴ Más allá de la literatura, el concepto de anagnórisis se ha extendido a la filosofía, la ópera, e incluso las ciencias políticas (Russo xx; xxviii).

realizan descubrimientos inesperados y participan en diferentes juegos de identidad, ya sea relacionados consigo mismos o con otros.

Desde la época de Esquilo y de Frínico, que era alumno de Tespis, uno de los temas centrales del teatro ha sido la definición del individuo, su lugar en el mundo y su relación con los demás. Al principio, los dramaturgos caracterizaban a las *dramatis personæ* mediante rasgos de personalidad que servían para distinguir a los personajes entre sí. Por ejemplo, en la comedia *Μονότροπος* [*El solitario*], de Frínico —al que se considera el primero que creó personajes que se dirigían al coro y que introdujo papeles femeninos para mujeres—, el protagonista (Timón) es un tipo amargado y alejado de las convenciones sociales, incluido el matrimonio (Gagarin y Fantham 269-270; Sommerstein 13; 19-21 y 60-61; Hawkins 149). Se trata de un tema que siguió cultivando el comediógrafo Menandro en *Ο Δύσκολος ἢ Ο Μισάνθρωπος* [*El discoloro*, o *El misántropo*] y que cuenta entre los casos más ilustres con *Le misanthrope* (1666), de Molière.

Con el paso del tiempo los personajes comenzaron a relacionarse, bien en pareja— siguiendo el modelo de la mitología griega—, o bien por separado.¹⁴⁵ Fue en la época de la comedia griega antigua, y también en la del comediógrafo Menandro, cuando surgió el arquetipo del personaje sosia, o el doble.¹⁴⁶ Como señala Maurizio Bettini, “the

¹⁴⁵ Algunos ejemplos son las parejas de gemelos, como Ártemis y Apolo, y mellizos, como Heracles e Ificles; de padres e hijos/as, como Dédalo e Ícaro, y Edipo y Antígona; de amantes, como Ares y Afrodita, y Eros y Psique; y de amigos, como Orestes y Pílates. Remito también al capítulo 3 (apartado 3.2), donde, a propósito de *Liola* de Pirandello, he tratado el origen satírico del acompañamiento, el cual sigue el modelo pastoral nómada de los dioses mitológicos Pan y Dioniso.

¹⁴⁶ En el español actual, el sustantivo *sosia(s)* se refiere a una persona que “tiene parecido con otra hasta el punto de poder ser confundida con ella” (*Diccionario de la Real Academia Española*).

first character in the history of Western literature to experience the unenviable fate of encountering his own Double” apareció en la tragicomedia *Anfitrión* (188 a.C.), de Plauto (171-172). El dramaturgo romano se inspiró en el mito heleno en el que el rey de Tebas (Anfitrión) envía a su lacayo (Sosia) a anunciar que ha regresado de la guerra a su prometida (Alcmene), con la que había convenido casarse y consumir el matrimonio si retornaba victorioso. Cuando Sosia llega a las puertas de palacio se topa con un guardia idéntico a él que sostiene que *él* es Sosia y que lo ahuyenta a golpes. El doble de Sosia resulta ser Hermes, al que Zeus había encargado custodiar la casa mientras él, transformado en Anfitrión, se acuesta con Alcmene. Otros tipos de personaje que revitalizaron, asimismo, los mitos clásicos e inspiraron otros nuevos fueron los personajes híbridos o polimórficos —como Escila, Hécate, Pan, Quimera, los Sátiros, Tiresias y Zeus— y los que representaban la dualidad y la metamorfosis, como el andrógino, el narciso y el hermafrodita.¹⁴⁷

A este respecto, el recurso de la (auto)anagnórisis en la mitología y los dramas antiguos relacionados con el desdoblamiento resultó imprescindible para revelar la identidad de los personajes y la relación que guardaban. En el caso de la autoanagnórisis, su función era que los héroes —por interés personal, como recompensa de los dioses, o por pura casualidad— descubriesen su *verdadera* identidad. Como consecuencia, se

¹⁴⁷ Segal analiza la dualidad metadramática de los personajes del teatro antiguo a raíz de Dioniso y su máscara-símbolo de ilusión dramática: “Dionysus is the god not only of wine, madness, and religious ecstasy, but also of the drama, of the mask. His worship breaks down the barriers not only between god and beast and between man and wild nature, but also between reality and illusion. In the tragic theater, as in the Bacchic ecstasy, the participant ‘stands outside’ of himself: he temporarily relinquishes the safe limits of personal identity in order to extend himself sympathetically to other dimensions of experience” (*Dionysiac Poetics* 215).

rompía la coherencia ritual, cívica y psicológica del teatro antiguo, causando una especie de *sparagmós* (descuartizamiento) metafórico que reflejaba la fragmentación del personaje y el furor y la energía dionisiacos: “a dismantling energy that is at large and active in the tragic cosmos” (Storm 26). Posteriormente, los personajes sosia y la (auto)anagnórisis pasaron a remitir a problemáticas de carácter filosófico, metafísico y existencial, como la cuestión del doble y, más adelante, la múltiple personalidad o la identidad de los personajes que se han emancipado del autor.

En el *Quijote*, *Sei personaggi* y *Enrico IV*, la anagnórisis resalta el papel que desempeña el lector/público, cuya participación activa se hace imprescindible para llegar a conocer la identidad de los personajes. Las obras demuestran que, además de constituir un principio narrativo y una técnica del teatro filosófico, la anagnórisis puede ponerse al servicio del metateatro. Esto contradice la postura de Abel a la que me he referido en el capítulo de introducción sobre las diferencias entre el teatro griego clásico y el metateatro en lo que a sus presupuestos y efectos se refiere.

En las obras de estudio puede considerarse como sosia al “otro”, el yo “disfrazado” que pasa de lo individual a lo “dividual”, es decir, lo divisible entre sí mismo.¹⁴⁸ Cervantes y Pirandello comparten, a este respecto, la preocupación por la duplicidad del ser humano y el tratamiento de cuestiones como la vida, la ilusión, la duda existencial, la crisis, la locura, la fragmentación y el travestismo (D’haen y Dhondt 7; Del

¹⁴⁸ Sigo aquí de manera general a Brecht y su especulación sobre el “Dividuum” vs. “Individuum”. Conviene aludir a Otto Rank, que en *Double* analiza la noción de sosia en la literatura, la antropología y la mitología como proyección narcisista de uno mismo; un ídolo del propio personaje mediante espejismos; una representación visual —un cuadro, una fotografía, una estatua—; un clon o una muñeca —aquí podríamos incluir los *pupi*, o los robots. Posteriormente, en “The Uncanny”, Freud también desarrolló la temática del doble, vinculándola con los sueños. Véanse Cixous, Dawson, y Vardoulakis.

Río 216). Por ello, las siguientes palabras de Alban Forcione sobre Cervantes son igualmente aplicables a Pirandello: “As he breathes life into the figures who populate his literary world and leaves them to their own devices to achieve greatness or failure, we behold in his act of creation a double act of faith – faith in humanity and faith in himself” (*Cervantes, Aristotle* 348).

Tanto Cervantes como Pirandello se negaron a condensar la experiencia del individuo en una sola forma genérica. Ambos figuran entre los grandes creadores de obras metadramáticas que, como observó Abel a propósito de Shakespeare, incluyen “characters of a certain imaginative size who *would not be at home in tragedy or comedy, in chronicle or farce*” (*Metatheatre* 71; énfasis mío). Los personajes que concibieron van más allá de los géneros literarios y, por ende, de la naturaleza del texto que representan, convirtiéndose en transgénéricos y confirmándose como humanos y metateatrales. Por otro lado, dichos personajes actúan con independencia del estamento al que pertenecen: tienen poder discursivo —narran y se narran a sí mismos, muestran consideraciones humanas, expresan su punto de vista, hablan al público directamente—, e incluso hacen de director de escena, evitando o retrasando su tragedia, si bien no dejan por ello de ser personajes trágicos (*Zimic* 23-25).¹⁴⁹

Si consideramos a Cervantes el padre de esta clase de personajes —él mismo afirmó: “fui el primero, que representasse las imaginaciones, y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro” (*Comedias y entremeses* 73)—, a Pirandello lo podemos reconocer como el responsable de su transformación en, como

¹⁴⁹ Vuelvo a disentir a este respecto de la tesis de Abel, según la cual en las obras metateatrales no se hallan efectos acordes con la tragedia griega.

dice el Padre en *Sei personaggi*, personajes menos reales, aunque más verdaderos, en tanto que reveló lo efímero, polifacético y falaz del *yo* y lo humano.¹⁵⁰ En ese sentido, y a propósito de la emancipación de los Seis Personajes, Pirandello escribió en el prefacio de la edición de 1925 de *Sei personaggi*: “Ma non si dà vita invano a un personaggio. Creature del mio spirito, quei sei già vivevano d’una vita che era la loro propria e non più mia, d’una vita che non era più in mio potere negar loro” [Pero no se da vida en vano a un personaje. Criaturas de mi espíritu, aquellas seis ya vivían una vida que era la suya propia y ya no mía, una vida que no estaba ya en mi poder negarles] (cit. en Argenziano Maggi 24). El dramaturgo bien pudo haber escrito lo anterior pensando en Don Quijote, el cual, conforme trascurren los episodios, se hace más íntegro, autónomo y vivo. El caballero andante incluso da la impresión de ser un personaje fuera de control que se mueve a caballo entre la ficción y la *performance* sobre las “tablas de la Mancha” y dota, así, de un carácter teatral a la novela.¹⁵¹ La libertad que Cervantes le concedió a Alonso Quijano recuerda a la libertad humana que, como señala Schelling, representaba el héroe de la tragedia griega al luchar contra el destino o contra los dioses (192-193).

4.2. La fantasía como elemento mediador de los personajes

El *Quijote* constituye un *exemplum optimum* de experimentación con la tradición clásica mediante la actualización de obras mediterráneas y, en particular, helenas de distintos géneros. Pirandello también se inspiró en dicha tradición, para lo cual recurrió al *Quijote*.

¹⁵⁰ Las palabras del Padre son: “Meno reali, forse; ma più veri! Siamo dello stessissimo parere!” [Menos reales, quizá, ¡pero más verdaderos! ¡Somos del mismísimo parecer!] (*Seis personajes* 79).

¹⁵¹ Pirandello escribió sobre la relación del teatro y el cine: “La letteratura, per far parlare i personaggi nati dalla fantasia dei suoi poeti, ha il teatro...[El cine] Non bisogna toccare il teatro” (“Se il film” 1372) [La literatura, para hacer hablar a los personajes nacidos de la fantasía de sus poetas, tiene el teatro... [El cine] No hace falta que toque el teatro].

Los dos autores concibieron personajes individualizados con una mente filosófica diáfana, y, por ende, filómita (Schwab 24-25).¹⁵²

Como muestro en el presente apartado, la fantasía, que según Abel también es fundamental para las obras metateatrales (*Metatheatre* 79), es un elemento clave que comparten *Don Quijote*, *Sei personaggi* y *Enrico IV*. La fantasía sirvió a Cervantes y Pirandello como elemento mediador de sus personajes, ya fuese para hacerlos huir de la realidad o para que encajasen en la vida *normal*.¹⁵³ En el prefacio de la edición de 1925 de *Sei personaggi*, Pirandello señaló la importancia de la fantasía para que los “gérmenes de la vida” de los que se alimenta el artista puedan “convertirse en criatura viva en un plano de vida superior a la voluble existencia cotidiana” (*Seis personajes* 52). Para profundizar en la visión pirandelliana de este concepto conviene recurrir a los filósofos clásicos. Ya en el diálogo platónico del *Σοφιστής* [*Sofista*] se alude al arte fantástico, cuya principal aportación son τα φαντάσματα [los fantasmas], en el sentido de aparentes simulacros que no corresponden a la realidad íntegra (236b4-8). Aristóteles presentó la fantasía, asimismo, como uno de los poderes de la psique, la cual asociaba con la visión quimérica: “διὸ οὐδέποτε νοεῖ ἄνευ φαντάσματος ἢ ψυχῆ” [por eso, la psique no piensa nunca sin fantasmas] (*Περὶ Ψυχῆς* [Acerca del alma] III.7, 431a17-18).

¹⁵² No está de más recordar la célebre frase de Aristóteles “διὸ καὶ ὁ φιλόμυθος φιλόσοφος πὼς ἐστίν· ὁ γὰρ μῦθος σύγκειται ἐκ θαυμασίων” (*Μετά τα Φυσικά* [Metafísica] 982b12-21) [es por lo que filómito es en cierto modo filósofo, ya que el mito se compone de cosas que activan la fantasía].

¹⁵³ El humorismo de las tres obras de estudio funciona, a este respecto, como “a kind of aftereffect, the vapors given off by fantasy” (Sarti y Subialka xvii).

Partiendo de la filosofía griega, Pirandello enlazó la fantasía con el corolario de la escenificación y representación fantásticas: el fantasma.¹⁵⁴ A este respecto, las excentricidades e invenciones del hidalgo de Cervantes debieron servirle de base para abordar la contaminación de lo vivido por la ficción —sobre todo la Segunda parte, donde, como ha señalado Mario Vargas Llosa, se “aceleran y multiplican las mudanzas de los hechos de la vida diaria en *fantasías teatrales* y novelescas” (XVII; énfasis mío).

El poeta, dramaturgo y crítico literario Κωστής Παλαμάς [Kostís Palamás] se refirió a la “ἐμπνεύστρια χάρη τῆς ἐπιδράσεως” [gracia inspiradora de la influencia] (81). Parafraseando a Palamás, la “reentonación” de un pensamiento o una obra es consecuencia del movimiento perpetuo de la vida (lo cual remite a la dualidad Forma-Vida de Pirandello, de inspiración heraclitiana). El autor que emprende esta reentonación “σαλεύεται, κυμαίνεται, ὄριμος γιὰ μεταβολή...Ονειροπολεῖ ἄλλους τόπους, σχεδιάζει ἄλλους τρόπους” [se desplaza, oscila, lleva consigo mismo la madurez de la transmutación...Sueña con otros lugares, elabora otras maneras] (82). A pesar del diálogo entre Pirandello y Cervantes, dicha transmutación explica la diferencia entre los elementos fantásticos que definen a los protagonistas de las obras.

Los personajes pirandellianos siguen el juego quijotesco de entrar y salir del espacio (meta)fantástico para controlar la implacable realidad. A diferencia de Don Quijote, sin embargo, terminan interpretándolo como una cuestión relativa al *yo* interior

¹⁵⁴ En palabras de Pirandello, “vogliamo che l’opera d’arte nasca, nasca spontanea, crisalide dal bruco d’un pensiero, alata di fantasía, vibrante d’ispirazione” [queremos que la obra de arte nazca, nazca espontánea, crisálida de la oruga de un pensamiento, alada con fantasía, vibrante de inspiración] (“Il vecchio” 272).

e instalándose en lo que Terry Fairchild denomina “private reality” (30).¹⁵⁵ La supuesta existencia histórica de las criaturas de Cervantes, según Cide Hamete Benengeli, y su interpretación —un hecho de por sí metateatral— se convierte, de este modo, en angustia en el caso de los fantasmas de Pirandello.

Benengeli irrumpe en la Primera parte del *Quijote* como el “historiador árábigo” y “primer autor” de la *Historia de don Quijote de la Mancha* cuando el autor de los ocho primeros capítulos “no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas” (I, 8).¹⁵⁶ De los contradictorios testimonios y leyendas relacionados con las andanzas del caballero andante se pasa a partir de entonces a la historia *real* hallada en el manuscrito que contiene “el fin desta agradable historia...la historia de don Quijote” (II, 9). Según nos cuenta el segundo autor/narrador, encontró el libro de Benengeli en el Alcaná de Toledo gracias a un muchacho que vendía “cartapacios y papeles viejos”, y pidió a un “morisco aljamiado” que le tradujese “todos los que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada”. Ya en el segundo episodio de la Primera parte, Cervantes puso en boca de su “flamante aventurero” las siguientes palabras: “¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?”. De este modo Don Quijote anuncia con antelación la aparición de un sabio autor de sus hazañas

¹⁵⁵ Valiéndose del personaje “absolutista” de Enrico IV, el crítico explica: “The reason we accept Henry’s private reality – his attempt to construct absolute certainty in a relative universe – is that, for however quixotic a goal, it is purchased with a cost (when left alone) to no one but himself” (30).

¹⁵⁶ El título completo es *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árábigo*.

(Cide Hamete Benengeli) y atestigua al mismo tiempo su propia existencia como personaje literario.¹⁵⁷

El juego ficcional reflexivo en el que participan los personajes del *Quijote*, junto con el público y los lectores, brota de esta estratagema narrativa. En la Primera parte se lee: “Si a esta [historia] se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos” (I, 9). Por el contrario, en la Segunda Parte se elogia al “primer autor” del siguiente modo:

Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como esta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente. Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácitas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta. ¡Oh autor celeberrimo! ¡Oh don Quijote dichoso! ¡Oh Dulcinea famosa! ¡Oh Sancho Panza gracioso! Todos juntos y cada uno de por sí viváis siglos infinitos, para gusto y general pasatiempo de los vivientes.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Cabe pensar a este respecto en “Don Quijote en busca de aventuras” como si fuese uno de los Seis Personajes, a pesar de que él no va en busca de un autor que escriba su drama, sino que, de cierta manera, lo inventa.

¹⁵⁸ Resulta patente el pirandellismo aquí también, ya que recuerda a la célebre cita del Padre de *Sei personaggi* en la que se hace alusión a la importancia de la fantasía para que los personajes se críen y lleguen a ser eternos como Sancho Panza y Don Abbondio. Véase *Seis personajes* 81. Remito a Mancing (“Cide Hamete”) para profundizar en los niveles de narración del *Quijote* y la dialéctica (auto)reflexiva entre Benengeli y Cervantes.

En el caso de *Enrico IV*, por el contrario, no se juega con lo que *realmente* ocurrió en la “histórica y babélica” cabalgata de carnaval, sino con la subjetividad del protagonista cuando recupera la cordura. Convencido de que la verdad es voluble y de que los límites entre locura y cordura y lo jocoso y lo serio son borrosos, introduce a los demás personajes —incluidos el público y el lector— en una ficción “histórica” que inventa él mismo cuando decide aferrarse a su máscara de Emperador de Alemania. Según confiesa al final:

preferii restar pazzo...viverla – con la più lucida coscienza – la mia pazzia e vendicarmi così della brutalità d’un sasso che m’aveva ammaccato la testa! La solitudine – questa – così squallida e vuota come m’apparve riaprendo gli occhi – rivestirmela subito.

[preferí seguir estando loco...¡vivir – con la más lúcida conciencia – mi locura y vengarme así de la brutalidad de una piedra que me había magullado la cabeza! La soledad – esta – tan escuálida y vacía, tal como se me apareció reabriendo los ojos – debía revestirla en seguida]¹⁵⁹

Con la decisión de esconder que ya no está loco, el protagonista hace que los que están a su alrededor participen en una realidad *performativa*: “Vi ordino di inginocchiarvi tutti davanti a me – così! E toccate tre volte la terra con la fronte! Giù!”; “Ora sì...per forza...qua insieme, qua insieme...e per sempre!” [¡Ordeno que os arrodilléis todos ante mí! ¡Así! ¡Y tocad tres veces el suelo con la frente! ¡Abajo!]; [Ahora, sí, por fuerza...Aquí, a mi lado, aquí, juntos. Y ya para siempre] (*Enrique IV* 65; 85). Las

¹⁵⁹ *Enrique IV* 82. La edición en español de *Enrico IV* que manejo es la de Ediciones Irreverentes. No figura el nombre del traductor.

evasiones lúdicas del *Quijote* se tornan, de este modo, en una *αγωνία* [agonía; lucha] contra la inalcanzable realidad en *Enrico IV*. Según admite el protagonista, “Per quanto tristi i miei casi, e orrendi i fatti; aspre le lotte, dolorose le vicende: già storia, non cangiano più” [Por muy triste que sea mi caso, horrendos los hechos, ásperas las luchas, dolorosas las circunstancias..., ya son historia, no cambian más] (*Enrique IV* 71). El personaje requiere, por lo tanto, de la introspección y la autoanagnórisis, las cuales parece, por un lado, que no lleven a la catarsis y no dejan, por otro, de matizar su tragedia, que el Pirandello humorista logra que inspire afecto y compasión.

A este respecto, el carácter fantástico de las obras puede vincularse con la noción de “teatro para sí mismo”, de Luis Rosales, ya que invita a reflexionar sobre el sentido de la (auto)invención de personajes (meta)teatrales, quienes extraen del sueño su propia “verdad vital” y su existencia (267; 274).¹⁶⁰ Ello explica el interés de Cervantes y Pirandello en el teatro, la actuación y el juego de la complicidad del público —lector y espectador— activo, que se convierte en co-creador de un *espectáculo*, así como los rasgos metadramáticos de los dos autores.

4.3. Personajes *medium* del metateatro

Tras analizar la función de la fantasía, procedo con la presentación de los personajes de las obras de estudio y sus máscaras. Para Krysinski, el personaje de Pirandello suele descentrarse de su rol y desplazarse de su identidad indeterminada, convirtiéndose en “un *medium* del metateatro más que [en] un índice de lo real” que “[s]e encuentra inscrito

¹⁶⁰ Las palabras de Rosales recuerdan a la posterior aportación de Linda Hutcheon sobre el nexo entre la metaficción y la fantasía: “By claiming that there is nothing but art, nothing but imaginative creation, metafiction becomes more ‘vital’: it reflects the human imagination, instead of telling a secondhand tale about what might be real in quite another world” (*Narcissitic Narrative* 47).

simbólicamente en un espacio social, pero una vez dentro del remolino de los reflejos retrocede bajo el peso de las máscaras” (“Estructuras evolutivas” 171). Si bien Krysinski se refiere a las figuras pirandellianas, resulta adecuado pensar también en las cervantinas, a pesar de las disparidades entre los dos grupos de personajes.

La mayoría de personajes de la Segunda parte del *Quijote* ocupa, por lo menos, un doble nivel de actuación mediante la adopción de más de una máscara. Esta característica se encuentra asimismo en las obras teatrales clásicas —como *Pluto*, de Aristófanes—, así como en las de Pirandello. Ello demuestra la *integridad* de los multifacéticos personajes-actores, en los que, además, predomina la cualidad (hipóstasis) de “actor” por encima de la de “personaje”. Cabe observar que en el metateatro el segundo rol del personaje que está haciendo de actor —no el primero, es decir, el del personaje ficticio en sí— lleva al lector/espectador a comprender la inestable auto-representación del primero, que es la que suele considerarse como un “engaño”.

Basta pensar en la incredulidad que inspira Don Quijote en el lector cuando ejerce su faceta de actor de peripecias, a pesar de que no ocurre lo mismo con la máscara del personaje en sí, ni tampoco con Alonso Quijano. Esto se aplica también a *Sei personaggi* y *Enrico IV*, aunque en el caso de las historias de la compañía teatral y los consejeros del Emperador se sabe desde el comienzo que los personajes *son* actores —no son intérpretes *amateur*, o no lo parecen— o *tienen* que serlo, y que la representación “real” y “naturalística” de las “obras en curso” depende de su modo de interpretar el papel. En los dos casos la metateatralidad llega a verificarse al dirigirse la atención al público lector o espectador, ya esté dentro o fuera de la obra de ficción.

El maestro de la actuación Jacques Lecoq acuñó el término “counter-mask” para referirse a la máscara que se usa con otros fines de los que aparenta, o para revelar un segundo personaje detrás de una máscara, representado por el mismo personaje/actor (59; 164). Lo segundo es más frecuente en las obras del presente estudio, que tienen lugar en lo que podría denominarse “un mundo de actores”, los cuales interpretan diferentes papeles según van cambiando sus metas e ilusiones. Antes de examinarlos, conviene ofrecer unos ejemplos básicos de los personajes y sus máscaras.¹⁶¹

En los episodios de la Segunda parte del *Quijote* que analizo se encuentran:

- Aldonza Lorenzo < > Dulcinea del Toboso
- Alonso Quijano (a los cincuenta) < > Don Quijote —a quien se puede considerar atemporal.
- Sancho Panza, lugareño y vecino de Alonso Quijano < > Sancho Panza, escudero de Don Quijote
- Los actores de la compañía de Angulo el Malo < > Personajes de *Las Cortes de la Muerte* que, además, Don Quijote percibe como personificaciones de las propias máscaras mitológicas, caballerescas y teatrales que representan.
- Ginés de Pasamonte < > Titiritero Maese Pedro/criminal

Y en el caso de *Enrico IV* aparecen:

- El Personaje anónimo de entre veinticinco y veintisiete años que participa en una cabalgata vestido del Emperador alemán Enrico IV < > El Personaje anónimo a los cincuenta —en relación con la edad de su sobrino, debe tener unos 48 años—,

¹⁶¹ El análisis de los diferentes papeles que representan los personajes se encuentra en el siguiente capítulo, donde examino su transformación y representación.

que se nombra a sí mismo Enrico IV/Emperador alemán Enrico IV.¹⁶² Lleva casi veinte años encerrado en “su castillo”, doce de los cuales pasó loco a causa de un accidente, y el resto ha fingido seguir estándolo, como él mismo admite más adelante. Los visitantes llegan a decir de él que no es una máscara, sino la Locura misma personificada. Más allá de un personaje pseudohistórico, podría calificárselo de atemporal, igual que Don Quijote.

- La viuda Matilde Spina < > La Marquesa Matilde de Toscana
- Frida, la hija de Matilde de diecinueve años; prometida del sobrino de Enrico IV < > El “fantasma” que sale del cuadro de su madre. Frida se disfraza de su madre, y, en la mente de Enrico IV, se convierte en la propia imagen de Matilde: una imagen congelada en el tiempo o intacta, como la del propio Emperador alemán.¹⁶³
- Carlo di Nolli, el sobrino de Enrico IV (hijo de su hermana) < > Se disfraza y hace de Enrico IV.
- El barón Tito Belcredi, responsable del accidente de Enrico IV y amante de Matilde < > El monje de Cluny que acompaña al Abate
- El doctor Dionisio Genoni, psiquiatra de “una bella faccia svergognata e rubiconda da satiro; con occhi fuoruscenti” [un hermoso rostro de sátiro,

¹⁶² Ya en la lista de personajes de la obra, Pirandello se refiere al personaje anónimo del que luego surge el personaje de Enrico IV mediante puntos suspensivos. Igual que los Duques del *Quijote*, desde el principio la figura (*πρόσωπο*) tiene el nombre de la máscara (*προσωπείο*) que lleva puesta, ya que no conocemos su verdadero nombre ni la identidad que esconde la máscara. De esta manera se desarrolla el juego de papeles dentro de papeles que puebla toda la obra.

¹⁶³ En palabras del personaje del doctor, se trata de figuras que asemejan a “un orologio che si sia arrestato a una cert’ora” [un reloj que se hubiese detenido a una hora determinada] (*Enrique IV* 52).

- desvergonzado y rubicundo; con ojos saltones] < > El Abad de Cluny (rol que le han asignado); investigador *à la* Freud —papel en el que se mete él mismo, poniendo en marcha el *trucco violento* [violento engaño] de los “cuadros vivos” de Matilde y Enrico IV (*Enrique IV* 21).
- El viejo camarero, Giovanni, que remite al Zanni de la comedia veneciana, y que no deja de creer a lo largo de la obra que Enrico IV está loco < > Giovanni vestido de frac, “hombre del mil novecientos...enviado de Gregorio VII”; Giovanni haciendo de fraile
 - Los cuatro personajes que actúan de *Consiglieri Segreti* [consejeros secretos] y se autodeclaran *nomi del tempo* [nombres de la época] —lo cual hace pensar en Don Quijote y Sancho.
 - El sirviente Lolo < > consejero Landolfo
 - El sirviente Franco < > consejero Arialdo
 - El sirviente Momo < > consejero Ordulfo
 - El sirviente Fino Pagliuca < > Consejero Bertoldo —a quien podría considerarse como “proto-actor”, ya que, según se indica, representa este papel por primera vez.
 - Los dos pajes enmascarados que al levantarse el telón están en movimiento < > Los dos pajes enmascarados que permanecen quietos como estatuas, sentados cada uno a un pie del trono a lo largo de la obra, a la espera de que les manden a moverse.

Por boca de Landolfo, los pajes y los *consiglieri* se comparan a sí mismos con títeres:

“C’è...la forma, e ci manca il contenuto!...siamo qua, vestiti così...per far che?”

niente...Come sei pupazzi appesi al muro, che aspettano qualcuno che li prenda e che li muova così o così e faccia dir loro qualche parola” [Está la forma, pero falta el contenido...estamos aquí, vestidos así,...¿para hacer qué? ¡Nada! Como seis muñecos colgados de un muro, esperando a alguien que los tome y los mueva y les haga decir alguna palabra (15-16)]. Estos dos pajes, junto con los cuatro consejeros, suman seis personajes, repitiéndose así el número de la obra homónima pirandelliana.

En *Sei personaggi*, por el contrario, se sabe desde el principio que los protagonistas son personajes que ha inventado un autor.¹⁶⁴ El propio título los presenta a todos —lectores/espectadores y demás personajes de la obra— como *metapersonajes*, debido a lo cual su realidad e ilusión corresponden más bien a realidad *fantástica* e ilusión:

- El Padre, personaje del autor que aparece en el escenario de un teatro < > El Padre actor y director de su propio drama personal y familiar. Curiosamente, se encuentra en la cincuentena, como Alonso Quijano y Enrico IV. Como explica Pirandello en el prefacio, “Mi trovai davanti un uomo sulla cinquantina” [Me encontré ante un hombre de unos cincuenta años)] (*Seis personajes* 51).
- La Madre, personaje del autor que aparece en el escenario de un teatro vestida de negro < > La Madre actriz que representa su propio drama personal y familiar.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Esto hace pensar en los actores de *Las Cortes de la Muerte*, que también aparecen como personajes ante los ojos de Don Quijote.

¹⁶⁵ El amor de la madre siciliana y mediterránea constituye un tema fundamental del quehacer de Pirandello que recalca su vínculo con la tradición griega antigua (mitológica y teatral), en la que “mother goddesses pointed to an ancient situation of political matriarchy...a time when Greek women had a greater status and power...and the Mother Goddess comes out of the same matrix as the myth of the Hero” (Sowa 37).

- La Hijastra, el Hijo, el Muchacho, la Niña: personajes del autor que aparecen en el escenario de un teatro < > La Hijastra, el Hijo, el Muchacho, la Niña actores que representan su drama personal y familiar.
- Madame Paz, dueña de un prostíbulo, personaje del autor < > Madame Paz, dueña del prostíbulo al que acudió el Padre y donde trabajaba la Hijastra, y evocada para dar su punto de vista y asistir a la representación del drama de los Seis personajes.

En su conjunto, los personajes emancipados cervantinos y pirandellianos —y sus máscaras— manifiestan una ruptura con los modelos miméticos clásicos. No obstante, como explico a continuación, su función demuestra, al mismo tiempo, que su característica clave es el aristotelismo.

4.4. El aristotelismo de Cervantes y Pirandello

Según Félix Martínez-Bonati, en *Sei personaggi y Enrico IV* nos encontramos con “personaje[s] cervantino[s] metateatral[es] [que] interrumpe[n] la ilusión mimética” (67). Con ilusión mimética, Martínez-Bonati se refiere a la concepción del arte como imitación fidedigna de la realidad. Krysinski hace igualmente hincapié en la subversión de los códigos miméticos por parte de Pirandello y su trasfondo cervantino:

La escritura teatral de Pirandello negativiza los códigos de la mimesis, de la reproductividad de la historia fabulada y de la colocación, dentro de un sistema unitario y escénico, de subjetividades irreductibles a libretos construidos en función de las exigencias de la escena mimética...; demuestra su inestabilidad problemática. Tal como lo hace Cervantes en el caso de la novela, Pirandello le imprime cierta dinámica al teatro...cuyo impacto cognitivo se sitúa más allá de la obra del autor de *Enrique IV* y de la lengua italiana. (*El paradigma* 166)

Si bien es cierto que Cervantes y Pirandello alteraron la mimesis tradicional, no la desmontaron por completo, sin embargo, sino que la presentaron desenmascarada, acompañada del “*logos* protagonista”, permitiendo ver más allá de la mera ilusión y, al mismo tiempo, dentro de ella.¹⁶⁶ Para ello, se nutrieron de la visión de Aristóteles, quien consideraba la mimesis acorde con la naturaleza humana y, es más, connatural a ella (“κατά φύσιν” y “σύμφυλον”). En *Μετά τα Φυσικά* [Metafísica], el filósofo se refirió a la mimesis como “παράστασις τοῦ εἶδους τοῦ ἐν τῇ ψυχῇ” (1032b), es decir, como la (re)presentación de cosas cuya esencia yace en el alma. Según la visión aristotélica, lo mimético requiere que el ser humano, cual Prometeo, se construya a sí mismo, indague en la esencia de su mundo y se desarrolle.

A este respecto, los dos autores tematizaron la propia mimesis en las obras de estudio mediante el recurso a la imitación como medio de autoconstrucción de los personajes y a la constante combinación y contraposición de la mimesis y el *logos* que estos representan. Es lo que logró Cervantes con la estructura del *Quijote*: un teatro de ruptura que anula la monotonía, en el que una imitación sigue a otra, mientras que, al mismo tiempo, las imitaciones se refieren a sí mismas y se nos presentan como tales —es decir, como reproducciones de imitaciones anteriores.¹⁶⁷ Pirandello se sirvió del mismo procedimiento, haciendo que se rompiesen los niveles de la ficción y de la narración ante

¹⁶⁶ Se trata de lo que Lecoq denominó “transference” y “transposing”, es decir, “going beyond the mere imitation of nature” y “beyond realistic performance” (168). Aristóteles afirmó con respecto al diálogo que Esquilo disminuyó la importancia del coro e hizo que el *logos* (la parte hablada) asumiese el papel protagonista: “καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε, καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρασκεύασε” (*Περὶ Ποιητικῆς* [Poética] 1449a15).

¹⁶⁷ Hornby se refiere a la auto-referencia como técnica clave de un autor para criticar el acto de experimentar en su obra: “self-reference is always strongly metadramatic. With self-reference, the play directly calls attention to itself as a play, an imaginative fiction” (103).

la búsqueda de una mimesis *verdadera*. De este modo, los personajes del *Quijote*, *Sei personaggi* y *Enrico IV* se caracterizan por ser *self-made* —en su mayoría, se trata de representaciones firmes de un ideal— que, si bien alteran la mimesis tradicional, se autoconstruyen mediante la imitación de otras acciones que implican la transgresión de los géneros literarios, de otras identidades —relacionadas con la representación de diferentes papeles—, y en compañía de personajes con los que se relacionan en función de lo mimético y lo narrativo.¹⁶⁸ Conviene insistir, además, en que la mimesis como imitación realista de una praxis tiene como objetivo tanto la catarsis como, recurriendo de nuevo a la anagnórisis, el reconocimiento. Desatender esto último ha causado que se pase por alto la afinidad de Cervantes y Pirandello con el aristotelismo. Según enfatiza Walter Weideli, refiriéndose a Brecht, “the didactic aspects of ancient Greek tragedy, which is not founded solely on *catharsis* (or purification of the passions by identification with the hero) but on *anagnorisis* (the act of becoming conscious of something) as well” (71).

De igual manera, el metateatro no debería considerarse como lo opuesto a la mimesis, sino como producto de la evolución del sistema literario (Waugh). El estudio de la (auto)consciencia del ser humano trágico y, por ende, la auto-referencia del personaje comenzó por la propia indagación en el mito trágico, que dio paso al *logos*. Por lo tanto, la oposición categórica entre la mimesis aristotélica y la dramaturgia metateatral puede dar pie a interpretaciones erróneas. Al fin y al cabo, como observa Hornby, “No plays [u obras literarias en general], however 'realistic', reflect life directly; all plays, however 'unrealistic' are semiological devices for categorizing and measuring life indirectly” (14).

¹⁶⁸ Cabe pensar, por ejemplo, en las narraciones de Sancho o El Padre *vis-à-vis* las representaciones del Caballero andante o La Hijastra de *Sei personaggi*, respectivamente.

Tanto el antirrealismo ([meta]teatro) como el realismo (vida) tienden a ser conceptos caóticos que se controlan mediante el arte (Puchner M. 103). Asimismo, la mimesis artística conlleva necesariamente la reflexión sobre sí misma: como señala Martin Puchner en la introducción de su edición del *Metatheatre* de Abel, “it is almost impossible for theatre not to become metatheatre. For how could any theatre not know, somehow, and show that it knows, somehow, what it means to be theatre?” (*Tragedy and Metatheatre* 13).

En ese sentido, las obras de estudio abarcan códigos metalingüísticos que presagian el desarrollo de la mimesis tradicional y marcan el carácter metateatral, incluso en los títulos. En el caso de *Sei personaggi* los personajes se auto-reconocen como *actores* y, de este modo, sitúan a los verdaderos actores en el lugar del público. Además, la ausencia del *autor*, así como de su texto escrito, hace que se demore la búsqueda y que la obra —tanto el texto como la representación— quede inconclusa. El fiasco de la redacción de la historia que cuentan los Seis Personajes y su escenificación conlleva una reflexión sobre el género literario y los propios temas de la mimesis y la (meta)teatralidad. La narración de los Personajes implica al lector/espectador en la problemática que plantean las figuras “híbridas”. Aunque se trate de un drama que los Personajes insisten en poner en escena, la historia acaba convirtiéndose en mera prosa leída y ensayada —también a causa de la narrativización de algunas partes del texto.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Un caso análogo es el del propio Cervantes. Como si fuese uno de los Personajes pirandellianos, el autor del *Quijote* vio cómo sus comedias eran “más leídas que representadas” a causa de la popularidad del teatro lopesco (García González). Siguiendo este planteamiento, se podría incluso plantear que, siendo consciente de esta situación, Cervantes compuso la “tragicomedia para leer”: el *Quijote*.

Por otra parte, los protagonistas que dan título a *Enrico IV* y el *Quijote* tienen plena conciencia de su actuación, puesto que ellos mismos han elegido su papel. Enrico IV, por ejemplo, se refiere a la cuestión de las apariencias del siguiente modo: “Che importa che questa mia tintura non possa essere, per voi, il color vero dei miei capelli? – Voi, Madonna, certo non ve li tingete per ingannare gli altri, né voi; ma solo un poco – poco poco – la vostra immagine davanti allo specchio. Io lo faccio per ridere. Voi lo fate sul serio” [¿Qué importa que para vos mi tintura no represente el verdadero color de mis cabellos? Vos, señora, no os lo teñís para engañar a los demás, ni a vos misma, sino apenas a vuestra imagen ante el espejo. Yo lo hago por broma. Vos lo hacéis en serio] (*Enrique IV* 41-42). En el caso del *Quijote*, son numerosos los ejemplos. Ya desde el momento en que, conscientemente, se arma Caballero andante, el héroe de Cervantes actúa, habla como tal, se acompaña de un escudero y participa en una actuación que ha creado él mismo.¹⁷⁰ Además, según el papel que esté representando, Don Quijote demuestra que posee, por lo general, un conocimiento reflexivo de las cosas.

A lo anterior podría incluso añadirse que tanto Enrico IV como Don Quijote, con sus palabras, gestos y miradas, evidencian constantemente que son buenos actores, y su perspicacia y humanidad demuestra, parafraseando a Van Doren, que se han aprendido bien a Aristóteles (70).¹⁷¹ En el *Quijote* lo demuestran las alusiones al teatro que hace el héroe y el hecho de que, a la primera ocasión, cree ficciones teatrales y juegos narrativos.

¹⁷⁰ Lo mismo ocurre con los demás “actores”, aunque no se hayan asignado su papel. Dice Arialdo cuando oye a Juan acercarse diciendo “¡Deo gratia!”: “¡Oh, es Juan, es Juan que viene como todas las noches a hacer de monjecito!”. Ordulfo responde: “Sí, sí, dejemos que lo haga, dejemos que lo haga” (*Enrique IV* 72).

¹⁷¹ El tema de Don Quijote/actor resulta fundamental para mi estudio. Por eso, lo desarrollo en profundidad en el siguiente capítulo, donde examino los procedimientos de transformación y los roles dentro de los roles de los personajes del corpus.

Además, el hidalgo siempre piensa en los detalles de su actuación y, tanto si tiene compañía como si está solo, no se sale de su papel hasta que toca a su fin (“como caballero andante obligado por la puntualidad y orden de la andante caballería” [II, 73]), a pesar de los obstáculos y cambios que surgen durante su *performance*.

Con respecto a esta cuestión, conviene recordar el episodio que se narra en el capítulo X del *Quijote* cuando se acerca el supuesto encuentro con Dulcinea del Toboso. En esta ocasión no es Don Quijote, sino Sancho, quien crea la ilusión que remite a la caballería. Con el fin de ahorrarse las mensajerías a las que le mandan, el criado expone a su amo que ya ha encontrado a Dulcinea, y le presenta a una labradora —una de las tres primeras con las que se cruza— como si fuese su señora. Sin embargo, firme en su papel de *verdadero* Caballero andante, Don Quijote no se deja engañar, por lo menos al principio: reconoce inmediatamente que ninguna de las tres aldeanas es Dulcinea y le pregunta a Sancho si ha dejado fuera de la ciudad a las tres damas que le había dicho que vendrían. El escudero se muestra perplejo y le pregunta cómo es posible que no vea a las señoras que se acercan. Don Quijote responde que solo ve a tres labradoras sobre tres borricos. El desacuerdo continúa y Don Quijote insiste: “Pues yo te digo, Sancho amigo... que es tan verdad que son borricos, o borricas, como yo soy don Quijote y tú Sancho Panza; a lo menos, a mí tales me parecen” (II, 10). Finalmente, aunque surte efecto el engaño, Don Quijote acaba echándole la culpa a los encantadores, que no se contentaron con “haber vuelto y transformado a...Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana, y juntamente le quitaron lo que es tan suyo de las principales señoras, que es el buen olor, por andar siempre entre ámbares y entre flores”.

En cuanto a Enrico IV, la calidad de su actuación la confirman los otros personajes desde el comienzo de la obra. Cuando el Doctor se refiere al delirio de su paciente, Belcredi lo corrige alegando que no delira, sino que vuelve a hacer comedia (*Enrique IV* 78). El propio “Emperador” les dice, asimismo, a sus “consejeros” tras haberles revelado la verdad: “Credete che non sappia che, appena volto le spalle con la mia lampada ad olio per andare a dormire, accendete la luce elettrica per voi – qua e anche là nella sala del trono?– Fingo di non vederla” [¿Pero acaso creéis que no sé que apenas vuelvo la espalda para irme a dormir con mi lámpara de aceite, vosotros encendéis la luz eléctrica, aquí, y en la sala del trono también? Fingo no verla] (69). Es más, el personaje anónimo llega a preguntarse por sus fuentes de inspiración a la hora de actuar —por ejemplo, la luna—, y deja claro que, aunque parezca una broma, su comedia va en serio: “Vi pare che non sia sul serio?...Dico che siete sciocchi! Dovevate saperlo fare per voi stessi, l’inganno; non per rappresentarlo davanti a me, davanti a chi viene qua in visita di tanto in tanto; ma così, per come siete naturalmente, tutti i giorni, davanti a nessuno” [¿Os parece que no es en serio?...]Digo que sois tontos! Deberíais haber sabido construir el engaño para vosotros mismos, no para representarlo ante mí, ante los que vienen aquí de visita de tanto en tanto, sino así... simplemente ser con él como sois a diario vosotros mismos] (70-71). Enrico IV se mantiene, por lo tanto, fiel a su papel —como Don Quijote en el caso anterior— y, además, insiste en su dedicación y seriedad, incluso después de haber reconocido ante sus ayudantes que está fingiendo.

Todo lo anterior ilustra la tesis de Patrice Pavis, según la cual la estructura de las obras artísticas es referencial (“open out onto the world outside...the real world of experience”) y, al mismo tiempo, *auto*-referencial (“closed upon itself [the closed

structure of signs]”) (155). Desde esta perspectiva, los códigos miméticos aristotélicos — la estructura referente a la *realidad*— sirven para reforzar el diálogo de la mimesis con la metaliteratura mediante la transgresión de aquella, lo cual vuelve anagnórico el proceso de creación literaria —ya sea prosa, teatro, ensayo, poesía, etc. Es más, la literatura en sí no puede sino concebirse desde la metaliteratura, ya que nace de la introspección. A este respecto, el papel del escritor es doble: al tiempo que asigna roles e identidades a los personajes, los representa él mismo adoptando sus voces e interiorizando ese papel (Pérez Zúñiga, en Abbas).

4.5. La estructura del reparto: protagonistas individuales, en pareja o en “coro”

Antes de analizar los roles más significativos de los personajes en el próximo capítulo, conviene clasificarlos en protagonistas individuales, emparejados o en coro.

Independientemente del tipo de personaje de que se trate, el protagonista de las obras de este estudio no es uno solo, ni es estable: varios personajes se atribuyen a sí mismos el poder de liderar según la situación. Además, existen personajes inventados que se convierten, a su vez, en inventores de sucesivos protagonistas y de sí mismos, contribuyendo así a lo que Rosales denomina “actitudes vitales que colaboran simultáneamente en la creación de la personalidad de...héroe” (257). En concreto, tanto en el *Quijote* como en *Sei personaggi* suele pensarse en un conjunto de personajes que figuran en contraste dramático con Alonso Quijano/Don Quijote y su escudero, y el Padre y los demás miembros de su familia, respectivamente. El personaje anónimo de *Enrico IV* constituye, por el contrario, un protagonista-héroe más bien solitario que, al igual que la pastora Marcela del *Quijote* —que se retira al campo por voluntad propia—, escoge la soledad de un castillo que se parece mucho a la cárcel. No obstante, el abanico se

completa en este caso también gracias a sus soldados, quienes están casi siempre a su lado y hacen de coprotagonistas.

De nuevo puede identificarse una línea de pensamiento en común: todos los personajes son protagonistas, haciéndose brillar mutuamente, como si de un grupo — pareja o coro— se tratase. Pirandello se refirió a esto cuando declaró en una entrevista: “non deve più esistere una 'recitazione' da 'primo attore' che segua certi canoni...non debbono esistere più gli attori. Debbono vivere sulla scena i personaggi. Nessun personaggio d'un opera d'arte è stato mai 'primo attore'...È *quel* personaggio, e basta” (“Il mio teatro” 1272) [ya no debe haber una 'actuación' de 'primer actor' que siga ciertos cánones...los actores deben dejar de existir. Son los personajes quienes deben vivir en el escenario. Ningún personaje de una obra de arte ha sido nunca un 'primer actor' ... Es *ese* personaje, y punto].

4.5.1. Del espejo e indeterminismo cervantinos al relativismo pirandelliano

La pareja “barroca” de Quijote y Sancho (Del Río 217) representa un procedimiento teatral en sí, en el sentido de “[a] device for fiction...of two men who see the same things but consider them differently” (Van Doren 26-27).¹⁷² Ello se refleja en los diálogos que mantienen el mozo y su amo, mediante los que se construye una amistad canónica que, no obstante, cambió “the subsequent nature of the canon” (Bloom, *Cervantes's Don Quixote* 151). Esto sucede, entre otras razones, porque Alonso/Don Quijote y Sancho/escudero, dos hombres tan distintos entre sí, van formando progresivamente su

¹⁷² Afirma Del Río: “Cervantes mueve a su pareja, especialmente en la segunda parte, entre las dos grandes metáforas del barroco: 'Todo el mundo es teatro' y 'la vida es apariencia, ilusión, sueño’” (217). No obstante, como ya he señalado, dichas metáforas se remontan a la Grecia antigua y el período helenístico.

carácter, complementándose entre ellos y reflejándose el uno en el otro, como si constituyesen las dos caras de una misma imagen.

Cervantes se adelantó a este respecto al propio análisis de su obra al introducir, e incluso explicar, la temática del espejo en el *Quijote*. Además de la analogía con Sancho, el autor trazó otra entre el Caballero andante y el Caballero de los Espejos —quien representa el reflejo de Don Quijote— mediante la alusión a la función teatral y la metáfora del mundo como teatro. Hablando de las comedias, dice Don Quijote:

los que las representan y...los que las componen,...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. (II, 12 ; énfasis mío)

La crítica se ha referido, asimismo, al intercambio de las alteraciones de Don Quijote y Sancho. Rosales, por ejemplo, aborda los fenómenos de la *quijanización/quijotización* y la *sanchización*, que parecen culminar en la Segunda parte de la novela, sobre todo en el episodio humorístico y catalizador de los Duques, titulado “De la sabrosa plática que la duquesa y sus doncellas pasaron con Sancho Panza, digna de que se lea y de que se note” (XXXIII). Dicho episodio constituye un ejemplo paradigmático de la metateatralidad del *Quijote* mediante la solidaridad consciente de la pareja, que Anthony Close explica a propósito del “reconocimiento de cuanto les une, incluso el compartir la misma fortuna literaria” (166). El hecho de que Sancho pase a ser Quijote y Quijote a ser Sancho constituye otro recurso metateatral que convierte a la pareja, parafraseando a Van Doren, en un artefacto del metateatro (26).

Constituyendo, pues, el espejo el uno del otro, Quijote y Sancho ponen a prueba su comunicación y consolidan el ideal de su relación, lo cual les hace ir cobrando vida de modo recíproco. Igualmente, mientras están haciendo camino al andar, se conceden mutuamente espacio escénico para actuar, revelando tanto su naturaleza metateatral como el estilo indeterminado de su autor (Rosales 269). Con ello, prevalece en el *Quijote* un estilo cervantino que hace que se acepte e incluya el dialogismo y la variedad de opiniones y soluciones de los personajes transgenéricos.¹⁷³

Las obras de Pirandello no presentan una pareja análoga a la del caballero y su escudero, ya que el dramaturgo optó por incrementar el número de personajes. Resulta, no obstante, evidente la filiación de las figuras cervantinas y pirandellianas. La temática del espejo se ve igualmente en el enfoque centrado en los personajes por parte de Pirandello. En *Il giuoco delle parti*, por ejemplo, el dramaturgo define y explica la función del “maledetto specchio, che sono gli occhi degli altri, e i nostri stessi, quando non ci servono per guardare gli altri, ma per vederci, come ci conviene vivere...come dobbiamo vivere” (*Maschere nude I* 319) [maldito espejo que son los ojos de los demás, y los nuestros, cuando no sirven para mirar a los demás, sino para vernos, y ver cómo nos conviene vivir...cómo debemos vivir]. Asimismo, en “La trappola” se lee: “Lo specchio di quell’armadio ora riflette la vostra immagine, e non ne serba traccia; non serberà

¹⁷³ Rosales ofrece como ejemplo la conocida frase “En un lugar de la Mancha, *de cuyo nombre no quiero acordarme*” que considera “un módulo o arquetipo del estilo indeterminado del autor” (269, n. 49). Al impreciso espacio físico cabría añadir el ejemplo de los diferentes tiempos de desarrollo de la historia *versus* el tiempo cronológico que hallamos a lo largo de la novela. Cabe pensar aquí en las palabras de Sancho: “—Verdad debe de decir mi señor...que como todas las cosas que le han sucedido son por encantamento, quizá lo que a nosotros nos parece un hora debe de parecer allá tres días con sus noches” (II, 23).

traccia domani di quella d'un altro. Lo specchio per sé non vede. Lo specchio è come la verità" (332) [El espejo de aquel armario ahora refleja vuestra imagen y no guardará rastro de ella: no guardará rastro, mañana, de la de otro. El espejo, por sí mismo, no ve. El espejo es como la verdad] ("La trampa" 674).

En su conjunto, los personajes pirandellianos se convierten en espejos para sí mismos o para los demás. Así, cuando el consejero secreto de Enrico IV, Landolfo, le explica a Bertoldo cómo utilizar los retratos de Henry y Matilda que decoran el "antiguo castillo", le indica que el Emperador finge que son espejos:

Oh, interpreto, bada! Ma credo che in fondo sia giusto. Immagini, sono.

Immagini, come...ecco, come le potrebbe ridare uno specchio...Se ti mettono davanti uno specchio, non ti ci vedi forse vivo, d'oggi, vestito così di spoglie antiche? ...è come se ci fossero due specchi, che ridanno immagini vive, qua in mezzo a un mondo che...vedrai, vedrai, vivendo con noi, como si ravriverrà tutto anche'esso!

[Yo no hago más que interpretar. Pero creo, en el fondo, que estoy en lo cierto.

Son imágenes como las que podría mostrarte un espejo...Si te colocan ante un espejo, ¿acaso no te ves vivo y en la época aunque estés vestido así, con ropas antiguas? ...es como si hubiese dos espejos que reflejan imágenes vivas, en medio de un mundo que...viviendo entre nosotros, ya verás cómo se anima y vive también (*Enrique IV* 17)]

El motivo del espejo figura también en *Sei personaggi*. Cuando el Director explica a los Seis Personajes que su drama no lo representarán ellos mismos sino los actores de la compañía, el Hijo responde:

Ma non ha ancora compreso che questa commedia lei non la può fare? Noi non siamo mica dentro di lei, e i suoi attori stanno a guardarci da fuori. Le par possibile che si viva davanti a uno specchio che, per di più, non contento d'agghiacciarci con l'immagine della nostra stessa espressione, ce la ridà come una smorfia irriconoscibile di noi stessi?

[Pero ¿no ha comprendido aún que no puede hacer usted esta comedia? Nosotros no estamos dentro de usted, y sus actores nos miran desde fuera. ¿Se le antoja posible vivir delante de un espejo que, encima, no contento con helarnos con la imagen de nuestra expresión, nos las devuelve como una mueca irreconocible de nosotros mismos? (*Seis personajes* 148)]

El Hijo señala de este modo la imposibilidad de crear una imagen duradera y definitiva, igual que de encontrar o declarar una verdad monolítica e inmóvil —más aún si uno lo intenta a solas—, puesto que la imagen, como la verdad, cambia según la persona y su complejo mundo interior y las máscaras que pueda adoptar.

A partir de lo señalado, podría establecerse una continuación de la temática del espejo y de lo indeterminado del *Quijote* en el pensamiento relativista pirandelliano — arraigado en teorías de la tradición helena, como la heraclitiana y la platónica—, que el dramaturgo siciliano refuta a la vez que presenta. Burwick explica la problemática de las contradicciones pirandellianas, poniendo como ejemplo la “parábola en tres actos” o “farsa filosófica” *Così è (se vi pare)* [Así es (si así os parece)], del siguiente modo: “Pirandello...gradually pushes the claims into such extreme contradiction that *if one version is true the proponent of the other is not simply mistaken, or lying, but mentally*

unbalanced” (56; énfasis mío).¹⁷⁴ Curiosamente, el título de la obra guarda relación con Cervantes y la influencia de ida y vuelta entre España e Italia. En concreto, el autor alcalaíno ya había aludido al “engaño à los ojos” en su obra homónima. Según escribió en el prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses*, “le ofrezco una Comedia, que estoy componiendo, y la intitúlo: *El Engaño à los ojos*, que (si no me engaño) le ha de dár contento” (*Comedias y entremeses* 76).¹⁷⁵

Siguiendo a Segal, cabe, sin embargo, añadir que el indeterminismo constituye un modelo persistente y adaptable que pasa por el efecto metatrágico de *masking* y *unmasking*, de raigambre eurípidea. En concreto, Segal señala que el “mirroring, masking-unmasking effect” de *Las Bacantes* “allows no meaning to be final” y “opens every meaning to its countermeaning...as process rather than crystalline structure, as 'dialogical: a process of writing that squanders the security of a stable meaning'” (Segal, *Dionysiac Poetics* 266). Las técnicas cervantinas y pirandellianas remiten, de este modo, a la cultura teatral helena y a la sensación de indeterminación y autoconsciencia que esta explotaba, en muchas ocasiones, mediante el coro.

4.5.2. Volviendo al Coro griego

To speak through another's mouth, in a common choral voice, is to be, at one and the same time, grounded in the truth of a living character, and in touch with a dimension which transcends human reality. All of the actor's art is needed to establish a connecting link

¹⁷⁴ Se trata de descripciones genéricas del propio Pirandello sobre su obra. Para más información, véase Pirandello, “Video – Così è se vi pare –1974”.

¹⁷⁵ A este respecto, cabe referirse al estudio de Ojeda Calvo, quien contempla el concepto del teatro cervantino en la cita del autor, como sucede también con la frase “mesa de trucos” de las *Novelas ejemplares*, la cual puede definir la ficción cervantina en su conjunto (“El engaño”).

between these two apparently
contradictory poles rather than being
torn apart.
(Jacques Lecoq, *The Moving Body* 135)

Antes de pasar a indagar en la utilización del Coro en las obras de estudio, presento a continuación las características principales de este componente fundamental del teatro griego clásico.¹⁷⁶ Como observa Bierl parafraseando el apotegma “The medium is the message” del sociólogo Marshall McLuhan, en el teatro griego clásico “The choral medium is the message *qua* performance”, e incluso llega a ser un “*meta*-message” (“Maenadism” 226). Cabe pensar, por ejemplo, en el coro de las Euménides o Erinias de la obra homónima de Esquilo, y en las comedias *Όρνιθες* [Las aves], *Σφήκες* [Las avispas] y *Βάτραχοι* [Las ranas], de Aristófanes.¹⁷⁷ El Coro lo formaban en su mayoría mujeres o ancianos, aunque en ocasiones también hombres adultos, jóvenes y niños.¹⁷⁸ Con el paso del tiempo, se produjeron cambios tanto en el número y la uniformidad de los miembros como en su función. A este respecto, la distribución era más equilibrada en la comedia que en la tragedia, por ejemplo, en la comedia aristofánica *Λυσιστράτη* [Lisístrata], en la que la mitad del coro lo constituían ancianos y la otra mitad, ancianas. La composición de dichos grupos evidencia que el Coro fomentaba la integración social y la colectividad.

¹⁷⁶ Para la redacción de este apartado me he basado en los estudios de Bierl, Helene Foley (“Choral Identity”), Güthenke, Hawthorne, Lesky, Ringer, Sifakis, Tsantsanoglou, Weiner, y Winkler, y en los comentarios de Ilías Nikoludis en *Περὶ Ποιητικῆς* [Poética].

¹⁷⁷ *Las Euménides* forman parte de la trilogía *Ορέστεια* [Orestíada u Orestea], la única que se conserva en su totalidad.

¹⁷⁸ Para profundizar en el tema de la identidad del Coro, véase Foley, “Choral Identity”.

En general, las comedias y las tragedias comenzaban con la intervención del Coro, que ocupaba gran parte de la obra. Este personaje colectivo y a la vez singular ejercía una variedad de funciones: representar el movimiento (coreografía); interrumpir la acción mediante intervenciones verbales o cinéticas; volverse hacia los espectadores para plantear nuevas cuestiones; dar noticias; expresar sentimientos de situaciones internas; representar el aspecto público y privado de la vida familiar; tratar de influir en la opinión del público; dialogar con los actores mediante el Corifeo; intervenir en la conversación para participar en el diálogo en composición epiirremática; hacer de mediador; ejercer de *(non) passive internal audience*, de consejero, de testigo, de simple observador, o de enlace que, además, encubría el “tiempo dramático muerto”, durante el cual los intérpretes salían y entraban en el escenario; formular preguntas retóricas, e interpretar refranes o canciones cortas.¹⁷⁹

Con frecuencia el Coro tomaba partido por una de las dos partes. En la comedia, el posicionamiento del Coro servía para agudizar el enfrentamiento de dos personajes con el fin de crear una atmósfera cómica, mientras que en la tragedia servía para reducir la rivalidad. Según el período y la obra, el Coro podía también servir como representante de la opinión pública o como portavoz del autor. Albin Lesky, entre otros, atribuye al Coro la representación del sentimiento del poeta mismo. Por otro lado, Hornby, haciendo hincapié en su contribución al desarrollo de la acción dramática, lo compara con el rol de los narradores (105).

¹⁷⁹ En la composición epiirremática se entremezclan las partes dialogadas y cantadas del Coro.

Las múltiples funciones que desempeñaba el Coro —ya fuera mediante las voces de los personajes, del pueblo, de la *verdad* sin recelo, del narrador/es, o del espectador integrado en la acción— servían para intensificar la oscilación entre lo *real* y lo *ficticio*, lo cual cambiaba según la obra y la representación. Teniendo en cuenta todo lo anterior, la existencia del Coro puede servir, por lo tanto, de referente clave del metateatro. Esto se debe a que el Coro describe *en vivo* su propio rol como actor que hace de espectador interno, interviniendo *ex profeso* y sin romper por ello la ilusión dramática.¹⁸⁰ Es más, el Coro participa en la creación de dicha ilusión junto con los demás partícipes del pacto teatral (actores, público) de manera activa, o hace comentarios sobre ella desde la distancia.

Por último, cabe recordar que en *Περὶ Ποιητικῆς* [Poética] Aristóteles ya había apoyado la existencia de coros dramáticos de acuerdo con el modelo de Sófocles, quien, a diferencia de Eurípides, introdujo coros que estaban más integrados en las obras y eran más relevantes para la trama: “καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ’ ὥσπερ Σοφοκλεῖ” (1456a 25-27) [también el Coro debe ser considerado como uno de los actores; debe constituir parte integral del todo y participar en la acción, no a la manera de Eurípides, sino de la de Sófocles].

4.5.3. El Coro en las obras del estudio: narración y diálogo

La investigación de un elemento tan distintivo, tradicional y puramente teatral como el Coro sirve para iluminar la función de los *living characters* del *Quijote*, *Sei personaggi* y

¹⁸⁰ Para más información, véanse Segal, *Dionysiac Poetics*; Bierl, “Was hat die Tragödie”; *Dionysos* y “Maenadism”; Henrichs; Schlueter.

Enrico IV y justificar su carácter de personajes/proto-actores y su relación con los demás personajes/actores y el público.¹⁸¹ En concreto, además de participar en la acción y considerarse parte del reparto, el Coro constituye un recurso fundamental de la puesta en escena.

A este respecto, Cervantes y Pirandello se sirvieron de la narración en coro y el diálogo entre muchos personajes —ya sea directamente con el público, narrativizado o teatralizado— para reemplazar al narrador único y el protagonista solitario. En el *Quijote*, el Coro lo constituyen los múltiples autores/narradores (o “instancias narradoras”, según Molho), que perpetúan el drama del caballero andante dentro de la ficción.¹⁸² Esta plétora de voces forma parte de un juego que comienza ya desde el prólogo (“Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote”). Mediante constantes metalepsis, los autores/narradores del *Quijote* describen el proceso de contar y escribir, hablan de la representación de los hechos, de lo verdadero y lo ficticio, de la literatura y los libros, e incluso del autor, y opinan sobre su material narrativo y sobre otros materiales.

Asimismo, el diálogo se expresa en algunas ocasiones de manera continua —sobre todo en el caso de la pareja Quijote-Sancho— y en otras de manera fragmentada —un aspecto que se vincula con el concepto de *mise en abyme*.

El diálogo teatral fragmentado del *Quijote* se desarrolla entre un gran número de protagonistas que aparecen en grupo o funcionan como tal. Cabe recordar a este respecto

¹⁸¹ Para Weiner, el Coro constituye un “purely theatrical element...[it] exists only in the theater” (212).

¹⁸² Por “instancias narradoras” Molho entiende a “todos los personajes, personas y personillas que intervienen en la narración del *Quijote*, todos los que toman a su cargo el narrar partes o momentos de lo que en el libro se menciona como 'historia de don Quijote'” (273).

a Maese Pedro —junto al mono, que ejerce de *alter ego*— cuando habla al trujamán y a Don Quijote y Sancho, así como a Don Quijote cuando se dirige al trujamán, y a este cuando se dirige a Maese Pedro y a Don Quijote al mismo tiempo que a los espectadores del retablo. Igualmente, desempeñan una función coral la compañía de Angulo el Malo —en la que el Demonio hace de Corifeo—, la pareja Don Quijote-Sancho, e incluso el mismo Sancho. Este, además de ser el compañero inseparable del caballero andante y de representar la sensatez, posee como característica fundamental el papel de sabio, que remite al Coro griego, compuesto por “sofistas” que se encargaban de decir la verdad sin miedo, plantear preguntas e invitar a la reflexión, subrayando la oscilación entre la *realidad y la ficción*.

El escudero de Don Quijote, ya sea en calidad de espectador o de comentarista, se involucra, asimismo, en las peripecias de su señor, y muchas veces responde preguntas con sensatez, manteniendo una distancia emocional. De este modo, también desempeña el papel de observador crítico y objetivo al mismo tiempo de las aventuras “tragicómicas” de su señor. Otras características y formas dramáticas que identifican a Sancho con el Coro son las repeticiones de valor enfático y los refranes; el uso frecuente de exclamaciones; las preguntas retóricas y las enigmáticas, en las que, en lugar de responder, se limita a formular otra pregunta; la posibilidad de dialogar con otros “personajes-actores” y apelar al sentimiento del lector, y sus intervenciones a modo de parábasis con el fin de subrayar lo insólito u original de una hipótesis o un hecho, o elogiar algo o a alguien.

En cuanto a Pirandello, en el capítulo 3 he señalado que el dramaturgo siciliano concibió a los *Sei personaggi* como si fuesen un Coro griego antiguo en el que el Director

era el Corifeo —que dirige la conversación y dialoga con los Seis Personajes— y los Actores de la compañía los miembros del Coro. No fue este, sin embargo, el único caso en el que expresó su interés en que se comentasen escenas dentro de su propia obra. Antes de que se estrenase su comedia *Ciascuno a suo modo*, explicó: “negli intervalli ho introdotto...una specie di coro di gente che commenta la vicenda dell’azione, ritornando così al coro della tragedia greca che commentava gli avvenimenti che accadevano sulla scena” (“Su 'Ciascuno a suo modo” 1183; énfasis mío) [en los intervalos introduje...una especie de coro de personas que comentan la historia de la acción, volviendo así al coro de la tragedia griega, que comentaba los hechos que ocurrían en la escena].¹⁸³ Basándose en esta técnica, Pirandello reemplazó con el Coro tanto a los protagonistas solitarios como al “falsissimo personaggio” [falsísimo personaje]: el traidor narrador principal.¹⁸⁴ De este modo, alteró la narración con el fin de que perteneciese a varios personajes o, mejor dicho, a “nessuno e tutti” [nadie y todos] (1184).

A este respecto, la sustitución de la narración por los diálogos subjetivos y antinormativos que expresan los coros de personajes brinda la oportunidad al público/lector de reflexionar, percibir y repetir los acontecimientos a su manera. Con frecuencia surgen dudas en el *Quijote*, *Sei personaggi* y *Enrico IV* respecto a quién habla: podría ser la *locura* de los personajes que han perdido la razón o las propias figuras a causa de esta. Asimismo, el lector se pregunta quién mueve el hilo de las historias y cuántos narradores hay, curioseando sobre el/los narrador/es ficticio/s, el principal o el

¹⁸³ Caber recordar que, igual que *Sei personaggi*, *Ciascuno a suo modo* formaba parte de la trilogía del “teatro dentro del teatro”.

¹⁸⁴ Esto lleva a pensar de nuevo en Hornby (105) y a recalcar la función actualizada del Coro como un narrador polifónico y sui géneris.

real —es decir, la pluma del escritor no ficticio.¹⁸⁵ Por una parte, la narración en coro intriga, incomoda y crea confusión, dejándole al lector una sensación de (meta)narración descontrolada a causa de las interrupciones constantes y multidireccionales. Por otra, le invita a asistir a una especie de laboratorio de estilo artístico y a participar en el desenlace de creaciones autosuficientes (Haley 162) que, como el hilo de Ariadna, se “desenmadejan”, aunque no siempre se resuelven las dudas sobre lo que acontece —más aún en el caso de Pirandello.

En *Sei personaggi*, el diálogo ejerce una función semántica y narrativa, además de dramática, que repercute en el reparto de *dramatis personæ*. La familia intenta comunicarse entre sí y con los actores y el director de la compañía teatral, y tanto los “actores” de su propio drama como el “Coro” de la compañía se quejan de ser malinterpretados, literal y metafóricamente, aludiendo a constantes parábasis y, en muchos casos, negando hechos y rechazando colaborar, según muestra la escena del jardín. Como consecuencia, avanza la trama y se pasa de la narrativa a la “escena de acción”, que desarrolla la propia narración.

Cabe recordar que uno de los roles principales del Coro griego antiguo era representar las dimensiones pública y privada de la vida familiar. Ello explica que *Sei personaggi* constituya una obra que contiene un Coro tradicional —los Actores— que, además, se duplica cuando los Seis Personajes tratan de suplantar a los actores que tratan de encarnarlos. De este modo, el dramaturgo complica el desenlace de la trama a

¹⁸⁵ De nuevo destaca la originalidad cervantina en las múltiples narraciones que ofrece el *Quijote* desde el principio: la del narrador —quien indica, además, que no es el autor—, la del supuesto autor de la versión original, la del autor “arábigo y manchego”, Cide Hamete Benengeli, y la del traductor de la versión castellana. Para profundizar en este tema véanse Haley; Martín-Morán; Molho.

propósito de la dicotomía realidad/vida-ficción/escenario mediante la multiplicación de los “miembros” del Coro.

El diálogo, asimismo, no implica necesariamente la comunicación entre el Coro de los Seis Personajes y el de los Actores —tanto entre sí como entre ellos. En palabras del Padre, “Ma se è tutto qui il male! Nelle parole!...Crediamo d’intenderci; non c’intendiamo mai!” [¡Pero si todo el mal está en eso! ¡En las palabras!...Creemos entendernos, ¡pero no nos entendemos nunca! (*Seis personajes* 90)].¹⁸⁶ En el caso de la familia, esto se debe, además, al hecho de que dos de los seis personajes permanecen en silencio, mientras que cada uno de los otros cuatro habla por su cuenta, sin prestar atención a lo que dicen los demás. Esta estructura verbal, denominada “monologización sintomática”, se halla también en *Enrico IV*, sobre todo en las interacciones del emperador “enloquecido” con los demás —por ejemplo, en el siguiente diálogo de Enrico IV con uno de sus consejeros secretos:¹⁸⁷

Enrico IV [mirando al barón Tito Belcredi]: -È Pietro Damiani? [¿Es Piedro Damiani?]

¹⁸⁶ En *Enrico IV* vuelve a aparecer esta preocupación pirandelliana, que remite de modo claro al *Quijote*: “Parole! parole che ciascuno intende e ripete a suo modo. Eh, ma si formano pure così le così dette opinioni correnti! E guai a chi un bel giorno si trovi bollato da una di queste parole che tutti ripetono! Per esempio: «pazzo!»” [Palabras, palabras que cada cual comprende y repite de su manera. ¡Y así es como se forman las llamadas opiniones corrientes! ¡Pobre del que un buen día se vea marcado por una de esas palabras que todos repiten! Por ejemplo, “¡loco!” (*Enrique IV* 65)].

¹⁸⁷ Krysinski analiza la “monologización sintomática” junto con la dimensión metadiscursiva o “la reflexión metalingüística” de los personajes pirandellianos: “La monologización sintomática es todo un conjunto de réplicas que hacen surgir la represión y el fantasma. Se trata...de la apertura de la otra escena” (“Estructuras” 169-170). Respecto a *Enrico IV*, véase p. 38.

Landolfo: - No, Maestà, è un monaco di Cluny che accompagna l'Abate [No, Majestad, es un monje de Cluny que acompaña al abate]

Enrico IV: - È Pietro Damiani! [¡Es Pedro Damiani!]

Tanto los cuatro *mascherati* [enmascarados] que hacen de ayudantes de Enrico IV como sus dos *valetti* [pajes] pueden ser vistos como un Coro compuesto por ciudadanos de su territorio. Los que acompañan al Emperador dentro su palacio le hacen sentir menos solo. Conviene tener en cuenta, asimismo, que, en ausencia de sus consejeros, Enrico IV reconoce poco a poco que está fingiendo estar loco. No obstante, en su presencia, el Emperador, cual Eteocles ante el Coro de los ciudadanos de Tebas, dialoga con ellos sobre lo que estima oportuno —el “*καίριον*” [querion], según la tradición teatral helena. Esto sucede, por lo menos, hasta que se revela la verdadera situación, a la cual va dirigiendo mediante indirectas al *skilled eye* del público —incluidos sus consejeros— y el lector.¹⁸⁸ Se halla un caso similar en la relación entre el “emperador” Alonso Quijano y su “ayudante/paje” Sancho, aunque de modo inverso, ya que el escudero constituye un paradigma de fidelidad, mientras que los consejeros del Emperador pirandelliano acaban siendo “traidores”.

Pese a sus diferencias, Sancho, Quijote, los personajes de la compañía de Angulo el Malo, los Seis Personajes, la compañía de teatro de *Sei personaggi* y Enrico IV y sus ayudantes constituyen personajes que comparten tres características: la “arquetípica”, la

¹⁸⁸ Refiriéndose a *Ἐπτά ἐπὶ Θήβας* [Los siete contra Tebas], de Esquilo, Tsantsanoglou señala: “It is true that the play has a double texture. Two colours prevail, one in each half. But a skilled eye can clearly discern, under the surface of the first half, the shade prevailing in the second. *The skilled eye is, of course, the eye of the spectator.* And Aeschylus has woven his work in an *admirable, from a dramatic point of view, way, which allows the spectators realize more than what some characters of the play can grasp*” (346; énfasis mío).

“rotunda” y la “perdurablemente universal” (Mejía Duque 169). De igual modo que el Coro, y a raíz de dichas características, los personajes individualizados y no convencionales sirven para fortalecer el sentido de “homogeneidad comunitaria” (Karageorgou-Bastea 53; 64).¹⁸⁹ Este aspecto incrementa la tensión dramática. Igualmente, dirige la atención del lector/espectador hacia el hecho de que el Coro esté implicado, por un lado, en los dilemas y conflictos de los personajes individualizados — que no involucran solamente a sujetos, sino a comunidades enteras— y, por otro, haya servido para renovar el teatro a lo largo de los años, y mediante distintos géneros literarios. A este respecto, el Coro en las obras de estudio se podría considerar híbrido, ya que presenta características de los Coros de la Comedia y la Tragedia y suscita diálogos que recalcan la naturaleza dinámica de los personajes y el protagonismo del *logos* aristotélico, recordándonos a la vez lo que Pirandello denomina *azione parlata* [acción hablada].¹⁹⁰

4.6. La “azione parlata” y la entropía de los signos

El concepto de *azione parlata* no lo inventó Pirandello. Como señaló el propio dramaturgo en un ensayo homónimo de 1899, ya en las obras de los grandes trágicos griegos —sobre todo las de Esquilo— se hallaban personajes que se salen de la página y se mueven hablando (“L’azione parlata” 448). Con “moverse hablando”, Pirandello se

¹⁸⁹ Señala Karageorgou-Bastea a propósito de *Numancia*: “la obra de Cervantes, en un giro perverso de venganza dialéctica, hace que el único superviviente de la tragedia hundida en la razón, el coro —obstinado como todos los organismos originarios— se devuelva a su afán protagónico...inaugura los primeros pasos del camino hacia lo contrario de la razón y la heroicidad convencional, preludiando la figura monumental del caballero andante” (64).

¹⁹⁰ Aristóteles señaló a propósito de Esquilo que “τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρασκεύασε” (*Περὶ Ποιητικῆς* [*Poética*] 1449a15) [hizo que el *logos* asumiese el papel protagonista]. Para más información remito al apartado 4.4.

refería al discurso dramático, es decir, el parlamento que provoca la acción y engendra la verdad artística, convirtiéndola en realidad material —o sea, en *staging* y *role-playing*.

De esta manera, aunque los personajes reflejen una supuesta fidelidad a la realidad objetiva, van más allá de lo naturalístico y, como si de un coro griego se tratase, enuncian algo más que acciones y palabras escritas de antemano. Como resultado, la obra se va forjando mediante las palabras que pronuncian en vivo y que representan una acción en sí, reflejan su propia moral y demuestran sus propias decisiones.

A raíz de la *azione parlata*, Pirandello se convirtió en el primer dramaturgo que redactó “[an] explicit statement about character autonomy” (Lorch 8), en el que criticó el discurso monológico de la voz autorial y afirmó que el diálogo no debe asignarse a los personajes, sino que debe nacer *con* y *dentro de* ellos. La clave consistía en encontrar las palabras adecuadas según el personaje, no según el autor, puesto que

l'intima personalità di uno scrittore drammatico...dovrebbe ...apparire...nello spirito della favola, nell' architettura di essa, nella condotta, nei mezzi di cui egli si sia valso per lo svolgimento. Che se egli ha creato veramente caratteri, se ha messo su la scena uomini e non manichini, ciascuno di essi avrà un particolar modo d'esprimersi, per cui, alla lettura, un lavoro drammatico dovrebbe risultare come scritto da tanti e non dal suo autore, como composto...dai singoli personaggi, nel fuoco dell'azione. (“L'azione parlata” 449)

[la personalidad íntima de un escritor dramático... debería... aparecer... en el espíritu de la fábula, en la arquitectura de la misma, en la conducta, en los medios de los que él se ha valido para el desarrollo. Que si él ha creado realmente personajes, si se ha puesto en escena a humanos y no maniqués, cada uno de ellos

tendrá una forma particular de expresarse, por lo que, durante la lectura, una obra dramática debería resultar como si la hubiesen escrito muchos y no su autor, como compuesta... de personajes individuales, en el fuego de la acción]

Aunque se trata de una definición para el teatro, la *azione parlata* también puede aplicarse a las obras narrativas (Dashwood 16), especialmente a la novela por antonomasia, que inspiró al dramaturgo siciliano de diversas maneras. Por ello, el ensayo de Pirandello sirve para resaltar la permeabilidad de los géneros literarios —algo que retomaron posteriormente críticos como Tzvetan Todorov—, siempre y cuando se logre el diálogo dramático mediante un escritor que maneje dicha *azione*: el lenguaje que mueve y crea la acción. Basta observar cuántas veces aparecen las palabras “tragedia”, “drama” y “sufrir”, no en las obras de Pirandello, sino en el *Quijote*.¹⁹¹ Cabe recordar, por ejemplo, el comienzo del capítulo XXIX de la Primera parte, donde figura la memorable frase “Esta es, señores, la verdadera historia de mi tragedia”. Dicha frase subraya el juego de la narración y el “pseudodramatismo” de varios episodios, dado que los lectores son testigos puntuales de acontecimientos trágicos y espantosos, a pesar de que la novela se desarrolla en un contexto cómico, o, mejor dicho, humorista *à la* Pirandello —es decir, en un contexto “blended with compassion” (Lorch 4).

La *azione parlata* se revela también en varios episodios del *Quijote*. En el capítulo XXI de la Segunda parte, que narra la continuación de las bodas de Camacho y trata el tema de la honra, el personaje (melo)dramático de Basilio habla como si estuviese actuando en una representación teatral —en concreto, en una tragedia:

¹⁹¹ En las obras de Pirandello puede suceder lo mismo según han sido catalogadas por el autor: tragedia (*Enrico IV*) o comedia por hacer (*Sei personaggi*).

¡Oh Quiteria, que has venido a ser piadosa a tiempo cuando tu piedad ha de servir de cuchillo que me acabe de quitar la vida, pues ya no tengo fuerzas para llevar la gloria que me das en escogermé por tuyo ... el dolor que tan apriesa me va cubriendo los ojos con la espantosa sombra de la muerte!

En dicho contexto es igualmente significativa la escena del bastón, protagonizada por Basilio y repleta de diálogo y de efectos visuales y dramáticos: “Llegó, en fin, cansado y sin aliento...hincando el bastón en el suelo, que tenía el cuento de una punta de acero, mudada la color, puestos los ojos en Quiteria, con voz tremente y ronca”. Basilio se dirige hacia Quiteria, que está a punto de casarse con Camacho y le pide que se case con él, ya que se morirá de todos modos, y cuando sea viuda podrá casarse con Camacho —lo cual es mentira, pues Basilio finge estar moribundo para engañar al rico Camacho y quedarse con su amada Quiteria. Sancho, por otro lado, se muestra sarcástico cuando interrumpe de modo repentino la narración: “Para estar tan herido este mancebo..., mucho habla: háganle que se deje de requiebros y que atienda a su alma, que a mi parecer más la tiene en la lengua que en los dientes”.

Más adelante, casi al final del capítulo, figura una escena manifiestamente (meta)teatral en medio de la narración cuando la gente, sorprendida de ver al moribundo Basilio levantarse de repente, grita “¡Milagro, milagro!” a lo cual este responde “¡No milagro, milagro, sino industria, industria!”. La respuesta de Basilio bien podría atribuirse al propio Pirandello, pensando en el final de *Sei personaggi*, donde, ante la muerte del Hijo, el Primer Actor, que representa la cordura, exclama riendo: “Ma che morto! Finzione! Finzione! Non ci creda!” [¡Qué va a estar muerto! ¡Ficción! ¡Ficción! ¡No se lo crea!], a lo que los Actores a la derecha del teatro responden casi enloquecidos

“Finzione? Realtà! Realtà! È morto!” [¿Ficción? ¡Realidad! ¡Realidad! ¡Está muerto!], y los Actores a la izquierda “No! Finzione! Finzione!” [¡No! ¡Ficción! ¡Ficción!] (*Seis personajes* 151).

A este respecto, el diálogo, la narración en Coro, la acción hablada que caracteriza a los personajes transgenéricos de Pirandello y Cervantes, y la consiguiente multiplicidad de los puntos de vista que estos conllevan siembran confusión, pero también contribuyen al desarrollo de las historias. Dicho de otro modo, las obras de estudio se definen por la *entropía de los signos*, que constituye otro denominador común. Krysinski se refiere a la interpretación semiológica de la entropía en la obra de Pirandello, que “subvierte y produce códigos temáticos y formales”, y explica que “Los primeros sirven para construir los estados conflictivos de lo subjetivo y de lo social. Los segundos son auto-reflexivos y metadiscursivos” (*El paradigma* 28). Ambas características pueden extenderse, asimismo, al *Quijote*.

Para concluir el presente capítulo, me detengo, por tanto, en la cuestión de la entropía, cuya raigambre teatral suele pasarse por alto. Se trata de un concepto asociado a la Segunda Ley de la termodinámica, la cual, como señala Georgousópoulos, “θεσπίζει ότι υπάρχει πάντα απώλεια ενέργειας όπου υπάρχει δράση” (“Νεο-επική εντροπία” [La entropía neo-épica]) [establece que siempre hay pérdida de energía donde hay acción].¹⁹² A pesar de la estrecha relación que guarda con la física, la entropía proviene del teatro griego clásico —*εντροπία*: de *εν* [cambiar dirección] y *τρέπω* [girar hacia dentro]—,

¹⁹² El físico alemán Rudolf Clausius fue quien introdujo el concepto en la física. Véase Kolmer 19-20.

donde significaba silencio o “no aparición”, es decir, la pérdida de la energía/acción del Coro, que era necesaria para el desenlace y la producción de una obra.¹⁹³

Para aclarar el sentido de la entropía en el teatro griego clásico conviene referirse al estudio de Kolmer, quien hace alusión a la “entropía ecuménica” (19). El crítico señala que el fenómeno entrópico se vinculaba principalmente con el Coro y que se refería al momento en el que *τα πρόσωπα* —es decir, los miembros del Coro— “εν-τρέπονταν” [torcían la cabeza hacia dentro] y dejaban de ser visibles para el público, aunque siguiesen estando sobre el escenario (20). Se trataba de un momento de reorganización y auto-regulación del sistema. Sin embargo, Kolmer no especifica si dicho fenómeno se aplicaba solo al Coro antiguo de mujeres que cantaban sin máscara o también al de hombres, que llevaban máscara desde el principio.¹⁹⁴ Es importante hacer hincapié en esta cuestión porque, en el caso del Coro de hombres con máscara, el uso de la entropía tendría un significado más amplio, ya que describiría la transformación, recreación o cambio y la mirada hacia el interior del propio actor con el fin de interpretar al personaje. Por ello, la persona, aunque estuviese presente, dejaría de ser visible, y el personaje tomaría su espacio, permitiendo así el éxtasis dionisiaco.¹⁹⁵

¹⁹³ En los estudios matemáticos del teatro la entropía se ha utilizado, asimismo, para expresar “the momentary state of a system but, owing to its probabilistic formulation, it is the same time well adapted to a predictive analysis. Thus, one can find in entropy an instrument both for a general characterization of the plot and for the prognosis of the future development of the dramatic situation at each conflict stage” (Dinu 57).

¹⁹⁴ Para más información al respecto remito al estudio clásico de Frank Byron Jevons.

¹⁹⁵ Del griego *ἔκστασις* (*ἐκ* [hacia fuera] + *ἵστημι* [poner en pie]), es decir: salirse de los límites de uno mismo y acceder a otra *realidad*. Se trata del estado durante el cual se fusionan lo inconsciente y lo consciente. Junto con el éxtasis, la distanciaci3n de lo cotidiano y la hipérbasis constituían las condiciones de unió3n con lo divino y definían el culto a Dioniso. El impulso dionisiaco determinó la praxis del actor, quien, a diferencia del espectador que experimentaba el éxtasis dionisiaco, no pierde el dominio de sí mismo.

Extendiendo este planteamiento a los miembros del Coro/personajes de Cervantes y Pirandello, estos entran y salen del escenario, “tuercen la cabeza” —en el sentido de no hacerse visibles por las máscaras que van cambiando—, se sustituyen a sí mismos sin “perderse de nuestra vista”, y andan en busca de lo trágico: el caos dentro del cosmos, con todas las oposiciones y ambigüedades que conlleva.¹⁹⁶ A este respecto, sus propios disfraces, sus consiguientes transformaciones, y la dispersión mimética que conllevan reflejan el conflicto de las múltiples voces e interpretaciones y explican lo entrópico tanto de manera literal como metafórica.

¹⁹⁶ Sobre los conceptos clave presocráticos de Caos y Cosmos, afirma Kurman: “*Chaos*, a condition of unbound energy, disorder, and randomness is clearly a limit to rising entropy. It is commonly given (as early as in Hesiod’s *Theogony* and as late as in Parmenides’ ‘Poem’) as the condition preceding creation, as well as (albeit less often) eschatologically cited as the final condition of man and the universe. . . *Kosmos*, already used by the Pythagoreans to denote the orderliness of the universe, plainly describes a situation of stable or falling entropy” (286-87).

Capítulo 5

Transformación, representación y escenografía

En el presente capítulo llevo a cabo un análisis comparativo de los siguientes procedimientos (meta)teatrales: las transformaciones de los personajes del corpus, el panorama báquico del *Quijote* y la mímica grotesca de *Enrico IV*, y los roles dentro de roles, los modos de representación y la escenografía en las tres obras. Asimismo, señalo los temas clave que comparten dichos procedimientos.

5.1. Transformaciones literales y metafóricas

En la mitología griega las divinidades podían transformar a los mortales y a sí mismas, superando así los límites del antropomorfismo y el cuerpo humano. De este modo, adoptaban la materia o especie en que se habían metamorfoseado (Buxton). La transformación mediante elementos histriónicos —máscaras, parches, disfraces, uniformes— constituye un procedimiento característico del teatro que, no obstante, puede hallarse en el conjunto de la literatura.¹⁹⁷ Como observa José Manuel Martín Morán a propósito del *Quijote*, “Tras el disfraz [de Alonso Quijano] se esconde una esencia que obliga a representar un papel...se hace teatro” (*Cervantes y el Quijote* 113). Por otra parte, el disfraz constituye también un símbolo de rango social que facilita la interacción (Krysinski, *El paradigma* 28). Cabe recordar a este respecto la teoría de las “máscaras desnudas” de Pirandello, así como el siguiente parlamento de Enrico IV sobre el intercambio de máscaras sociales:

¹⁹⁷ En el capítulo 4 he aludido a obras del teatro griego antiguo que tratan el tema de la transformación.

Vi dico che le parti, domani, portrebbero essere invertite! E che fareste voi allora? Ridereste per caso del Papa in veste di prigioniero? –No. –Saremmo pari. –Un mascherato io, oggi, da penitente; lui, domani, da prigioniero. Ma guaj a chi non sa portare la sua maschera, sia da Re, sia da Papa.

[¡Mañana, os lo aseguro, los papeles podrían invertirse! Y ¿qué haríais vosotros entonces? ¿Os reiríais acaso del Papa, al verlo en traje de prisionero? No.

Estaríamos en igualdad de condiciones. Yo, disfrazado de penitente, hoy; mañana, él de prisionero. ¡Pero ay de quien no sabe ajustarse a su disfraz, ya sea de rey, o de Papa!] (*Enrique IV* 43)

El problema del ser y parecer —es decir, hacerse pasar por lo que se aparenta— puede dar lugar a fracasos, engaños o malentendidos. Sea cual sea el efecto, la mutación funciona de modo similar a un *Deus ex machina* de la narración.¹⁹⁸ A propósito de la transformación física, Taplin hace hincapié en la importancia del cambio de vestuario en la comedia griega clásica:

Costume is...a...type of possible theatrical self-reference [que es] particularly blatant, since the actors have disguised themselves to assume their roles...[I]n Old Comedy there is much play with costume, with putting it on and taking it off on-stage; and especially with the *failure* of disguise, since this comically shakes the whole undertaking, and threatens to return the actors to the world of the audience. (“Fifth-Century” 170)

¹⁹⁸ *Mutación* constituye un término clave del teatro. En el *Diccionario Akal de Teatro* se recoge como “Cada uno de los cambios de escena o cuadro que se hacen en el teatro, mudando los telones y bastidores y alterando la situación o condición de los trastos y elementos de utilería” (Gómez García 584).

Como si se tratase de un juego metateatral, los disfraces permiten, por lo tanto, que el lector/espectador no pierda de vista la teatralidad de la acción dramática.

En el caso de Cervantes y Pirandello la transformación literal de los personajes sirve, siguiendo al autor italiano, para mostrar el contraste entre Forma y Vida y la fragmentación de la identidad. Por un lado, las máscaras y el vestuario desempeñan una función cómica, como en el caso de la armadura de Don Quijote; la parte del pelo que Enrico IV lleva teñida de rubio, así como sus pómulos maquillados de colorete, su atuendo y los ornamentos; y la ropa de los actores que deben representar a los Seis Personajes, quienes acaban quejándose del vestuario. Por otro, el drama de estas figuras provoca empatía hacia ellas, y de este modo surge el humorismo grotesco cervantino y pirandelliano en toda su extensión. Al mismo tiempo, la transformación literal se produce como consecuencia del disfraz metafórico que comparten: su personalidad excéntrica con tintes de locura, la cual sirve para trazar los límites que separan la cordura/identidad y la locura/alteridad, confirmando la imbricación social de los protagonistas.¹⁹⁹

En el caso de *Enrico IV*, la demencia constituye una metonimia del personaje principal. Se presenta como una desafortunada casualidad que el héroe aprovecha para ponerse tanto la máscara literal (de emperador) como la metafórica (de loco). Por ello, resulta imposible distinguir *το πρόσωπο* [el personaje] de *το προσωπίο* [la máscara], más aún dado que el personaje se presenta desde el principio, antes de sufrir el accidente, como un individuo disfrazado de emperador que participa en una cabalgata “histórica y

¹⁹⁹ A este respecto, Fairchild entiende la cordura más como construcción social que ontológica (32).

babélica” (*Enrique IV* 26-27).²⁰⁰ Como observa Fairchild, Enrico IV “is the mask, and the mask is his reality” (33).²⁰¹ Con su disfraz permanente se enfrenta al mundo y subvierte la idea de la tragedia clásica al transformarse en un héroe trágico del siglo XX que “fashions for himself a new universe from his own consciousness modeled on the past. He has elevated himself to a level he will be unable to sustain: this is his tragedy” (Fairchild 30). En cuanto al *Quijote*, Alonso Quijano constituye un ejemplo paradigmático de metamorfosis literal (anacrónico caballero andante) y metafórica (loco). Además, el personaje se transforma de pies a cabeza mediante una armadura que le cubre el cuerpo entero.²⁰² De forma parecida a Enrico IV, Quijano no se deshace en ningún momento de su disfraz desde que se proclama “caballero andante” y pasa de *πρόσωπο* [personaje] a *προσωπείο* [máscara]. La diferencia entre Enrico IV y Don Quijote estriba, por lo tanto, en que el personaje/máscara del primero presenta una “locura” transitoria, mientras que la locura del segundo es continua.²⁰³ La armadura del “otro Quijano” no solo expresa lo “alienado”, sino que hace que Don Quijote “permane[zca] rígidamente

²⁰⁰ Cabe añadir que tanto el desfile de jinetes como el hecho de caerse del caballo remiten a los tropiezos y las peripecias de Don Quijote.

²⁰¹ Para Pirandello, por un lado, el teatro es arte que pertenece a la literatura (“Se il film” 1372), y, por otro, el arte es vida: “Non il dramma fa le persone; ma queste, il dramma...bisogna aver le persone: vive, libere, operanti” (“L’azione parlata” 449-450) [El drama no hace a la gente; sino esta el drama... hace falta tener a las personas: vivas, libres, activas”]. De un modo análogo, las máscaras pirandellianas fomentan la ilusión ocultando la verdad, pero también son la verdad misma.

²⁰² En el capítulo XXII, que sigue al episodio de las bodas de Camacho, figura el vocablo *transformación* con motivo de la preparación del hidalgo para bajar a la cueva de Montesinos cuando dice el anónimo guía: “Suplico a vuesa merced, señor don Quijote, que mire bien y especule con cien ojos lo que hay allá dentro: quizá habrá cosas que las ponga yo en el libro de mis *Transformaciones*”.

²⁰³ Esto contrasta con las metamorfosis puntuales que se hallan en el *Quijote*, como las de Grisóstomo y Marcela en pastores (Primera parte), la de Ginés de Pasamonte en Maese Pedro, la “milagrosa resurrección” de Basilio, y la de Don Gaiferos, quien, como un alter ego de Don Quijote, se traviste de “caballero” para salvar a su esposa (Segunda parte).

fiel a su yo ficticio” a lo largo del relato (Díaz-Plaja, *En torno a Cervantes* 89), como si se tratase de una máscara inmóvil del teatro griego clásico.²⁰⁴

Resultan evidentes las similitudes entre la teatralidad de Enrico IV y la de Don Quijote. La metamorfosis del individuo disfrazado del Emperador Enrico IV en el “auténtico” emperador, igual que la del hombre de letras Alonso Quijano en el hombre de acción Don Quijote (Cipolloni 201), se vincula con la sociedad y el deseo de huir de uno mismo mediante la invención de una nueva identidad.²⁰⁵ A este respecto, ninguno de los dos personajes se enmarca de primeras dentro de las categorías de origen étnico, edad y, en el caso del caballero cervantino, género, ya que la armadura lo cubre.²⁰⁶ Más allá de la didascalía —en el caso de *Enrico IV*— y de algunas características que llegan por boca de los propios Don Quijote y Enrico IV, toda la información sobre su apariencia física proviene del “narrador infidente” (Avalle-Arce) o las instancias narradoras (Molho), que

²⁰⁴ La “ruler slave type mask”, la máscara hallada en Dipylon, constituye un paradigma clave de máscara teatral inmóvil. Remito a las fotografías del capítulo 3 (apartado 3.3).

²⁰⁵ Otros casos característicos de Pirandello son *Il fu Mattia Pascal* y *Quando si è qualcuno* [Cuando se es alguien]. Los personajes pirandellianos, gracias al trasfondo histórico —en concreto, el estallido de la Primera Guerra Mundial y los avances en psicología—, reflejan una preocupación de la época relacionada con la especulación sobre el yo interior y el sentido de la vida. Por ello, más allá de sus características y peripecias *à la Quichotte*, se lanzan a la búsqueda de respuestas —como en el caso de Samuel Beckett— por parte del “autor” sobre la existencia sin llegar a encontrarlas, o, por lo menos, sin que se comuniquen abiertamente. Según afirma Krysinski, “Para Pirandello, la Forma es necesaria y fatal. La humanidad está encerrada en ésta como en un círculo vicioso. La autenticidad tropieza con ella y retoma su búsqueda compulsiva de lo verdadero” (*El paradigma* 251).

²⁰⁶ Cabe pensar en el personaje de Bradamante de *Il cavaliere inesistente*, de Ítalo Calvino. Se trata de un “caballero-guerrero” que se enamora del protagonista Agilulfo. A este último le falta la existencia, y por eso es un caballero inexistente. La obra contiene obvias similitudes con el *Quijote*. La crítica ha aludido entre otras al juego narrativo que se establece por medio de “Calvino’s hermaphroditic inscription of his voice in the person of Bradamante... who doubles as a nun (Teodora) assigned the task of narrating the story being told” (Schneider 101).

intervienen de modo frecuente. De esta manera, resulta difícil tener una idea cierta de los histriónicos protagonistas.

En el caso del *Quijote*, ya en el primer capítulo el narrador alude a la divergencia de las fuentes a propósito de la edad y los demás rasgos de Alonso Quijano, que constituyen elementos clave de la parodia del caballero andante y explican sus sobrenombres. Preparando al lector para la panoplia de voces que sigue, y apelando al sentimiento para que crea lo que va a contarle, afirma el narrador:

Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza.

Quieren decir que tenía el sobrenombre de «Quijada», o «Quesada», que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben...*Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad.* (I, 1; énfasis mío)

Sea cual sea la *verdadera* descripción, cabe señalar que las características de Don Quijote y Enrico IV indican que son invenciones. Ambos se han inventado a sí mismos disfrazándose por sí solos, y en el caso de Enrico IV también maquillándose.²⁰⁷ Al mismo tiempo, constituyen personajes históricos extemporáneos en el sentido de que adoptan de modo deliberado una visión anacrónica que les sirve de refugio imaginario (Díaz-Plaja, *En torno a Cervantes* 86-87). Don Quijote alude a los caballeros andantes del pasado — menciona, entre otros a Amadís de Gaula, Tirante el Blanco, y Don Belianís de Grecia—, e intenta ser uno de ellos (I, 13). Por su parte, Enrico IV toma prestado el nombre del

²⁰⁷ Alonso Quijano nos presenta incluso todo el proceso de su transformación desde el momento que descubre las armas herrumbrosas que pertenecían a sus bisabuelos, las cuales limpiará y recompondrá para crear su armadura.

tercer emperador de la dinastía salia del Sacro Imperio Romano Germánico, que gobernó en el siglo XI (*Enrique IV* 12-14). A esto cabe agregar que, aunque las máscaras de Don Quijote y Enrico IV concuerdan con las convicciones que expresan, resultan confusas debido a que no coinciden en todo momento con sus palabras ni con la conducta de los personajes en sentido representativo y tradicional. Ambos buscan una forma de expresarse que se corresponda con su máscara, pero no son fieles a ella, ya sea para confundir a los demás personajes y, por ende, al público/lector, o como reacción contra lo que conlleva el papel que representan. Todo ello desemboca en una situación tragicómica y muestra de nuevo el humorismo de Cervantes y Pirandello.

A este respecto, si bien *Sei personaggi* no se asemeja tanto al *Quijote* como *Enrico IV*, también contiene personajes extravagantes y tragicómicos que se presentan con las máscaras puestas o, mejor dicho, como máscaras propias, así concebidas por parte de un autor. Pirandello subrayó la importancia de este aspecto en la didascalia de la obra:

maschere espressamente costruite d'una materia che per il sudore non s'afflosci e non pertanto sia lieve agli Attori che dovranno portarle: lavorate e tagliate in modo che lascino liberi gli occhi, le narici e la bocca. S'interpreterà così anche il senso profondo della commedia. I Personaggi non dovranno infatti apparire come fantasmì, ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori.

[*máscaras expresamente realizadas en un material que no se ablande con el sudor y que no por ello resulte leve para los Actores que deberán llevarlas; trabajadas y talladas de manera que dejen libres los ojos, las ventanillas de la nariz y la boca. Se interpretará así el sentido profundo de la comedia. Los*

Personajes *no deberán, en efecto, aparecer como fantasmas, sino como realidades creadas, inmutables construcciones de la fantasía, y por ende más reales y consistentes que la voluble naturalidad de los Actores]*²⁰⁸ (*Seis personajes* 76)

El disfraz de las máscaras constituye, así, la columna vertebral de *Sei personaggi*, a la vez que el instrumento del que se valió Pirandello para transgredir los límites entre el mundo *real* y el *ficcionario*; entre el mundo del actor y el del público; entre una versión de la historia de los Seis Personajes y otra, y entre la narrativización y la dramatización de varias escenas.

En conclusión, el “disfraz” de la locura y la transformación de Don Quijote, Enrico IV y los Seis Personajes crean un círculo vicioso que genera sucesivas alteraciones y, por ende, una variedad de roles dentro de roles y representaciones teatrales que reflejan la dificultad para aprehender la *realidad*. De esta manera, Pirandello se nutrió de Cervantes, y ambos de la filosofía antropocéntrica y sociocéntrica de la antigua Grecia, que actualizaron.

5.2. “Las Cortes de la Muerte” y *Enrico IV*: panorama báquico y mímica grotesca

Desde la perspectiva de la transformación de los personajes, el ejemplo más evidente del vínculo de Cervantes con el teatro griego clásico se encuentra en el capítulo XI de la Segunda parte del *Quijote*, donde abundan las metamorfosis literales y metafóricas. En “Las Cortes de la Muerte” entran en escena “los más diversos y extraños personajes y figuras” que pudiese imaginarse. Se trata de los recitantes de la compañía de Angulo el

²⁰⁸ Remito de nuevo a Ouranis, “Hellas and Pirandello” 85-86.

Malo, quienes, más allá de remitir al propio teatro, representan máscaras de diversos tipos, según el nombre y el atuendo de cada uno.

A este respecto, la “turba alegre y regocijada” con que se topan Don Quijote y Sancho recuerda a las célebres figuras grotescas de la escena ática: los sátiros del dios Baco, que combinan lo salvaje, lo bestial —relacionado con la actitud y las características— y lo desenfrenado.²⁰⁹ Son conocidos también por tener una faceta artística —en este caso, teatral— y formativa: “[son] amantes de la música y de la danza y, en ocasiones, educadores de héroes” (Melero Bellido, “La dicción satírica” 173).²¹⁰ En “Las Cortes de la Muerte”, el trasfondo báquico se manifiesta, por ejemplo, en la máscara del Demonio, que, como explica el personaje que lo interpreta, es “una de las principales figuras del *auto*” y hace “los primeros papeles”.²¹¹

Como señala Richard Seaford, los sátiros eran *daimones* (*δαίμονες*; demonios, en griego) que disponían de “numinous powers of their own, and they represented in effect a *thiasos* [es decir, *θίασος*; compañía teatral, en griego] of Bacchic celebrants” (cit. en

²⁰⁹ Otro ejemplo extraído del texto: “uno de la compañía vestido de bojiganga, con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca hinchadas”. Tanto el bojiganga como sus cascabeles aluden a la Locura y traen a la mente la obra de Pirandello *Il berretto a sonagli* [El gorro de cascabeles], que, como puede verse por el título, trata el mismo tema.

²¹⁰ Un caso similar es el de los hombres disfrazados de “cuatro salvajes” que aparecen en “Las bodas de Camacho” (II, 20) y pueden considerarse representantes báquicos/sátiros. En ese episodio, repleto de danzas y vino, figura también lo grotesco y satírico de la reaparición del personaje Cupido de “Las Cortes de la Muerte” (11). En la descripción que se hace de las figuras, prevalece tanto lo humorístico como lo grotesco de sus gestos, características y atuendos. Los cuatro salvajes reaparecen en el “De la venida de Clavileño, con el fin desta dilatada aventura” (41).

²¹¹ “Auto” se refiere a *auto sacramental*, ya que el episodio tiene lugar durante la semana de las fiestas del *Corpus Christi*, que era la “octava del Corpus”, y las compañías, como habían acabado ya las actuaciones en las procesiones centrales, representaban los autos sacramentales por los pueblos.

Griffith, *Greek Satyr* 34). La participación del *thiasos* aportaba un elemento lúdico a las fiestas de Baco. De manera inesperada, la compañía se colaba en el argumento central con el fin de crear una atmósfera cómica mediante las célebres danzas y canciones, el engaño y la charlatanería. De este modo, se cumplía la “misión” del drama satírico: contrarrestar la atmósfera y la trama trágicas mediante una condición dionisiaca. Las obras teatrales satíricas incluían, además, “encounters with a precious and *transformational new invention or person*, and their eventual restoration to the company of Dionysos himself” (Seaford 34; énfasis mío). A este respecto, puede interpretarse la función de Don Quijote y Sancho en “Las Cortes de la Muerte” como si fuese la de una compañía teatral que se cruza con la de Angulo el Malo. Es más, la propuesta que hace Don Quijote de actuar con los recitantes puede considerarse como un indicio de que el caballero andante los considera representantes de Dioniso —es decir, sátiros— y de su deseo de unirse a la farándula.

Asimismo, el cruce de Don Quijote, en perenne actuación, con el actor profesional que hace de bojiganga —personificación de la Locura— puede considerarse como otro encuentro con una persona valiosa y transformadora (Seaford). Se trata de un caso muy significativo porque combina lo metateatral —situando “al loco frente a su imagen emblemática” (Arata)—, lo satírico, señalado anteriormente, y lo grotesco. La crítica ha descrito el episodio como una “grotesca pantomima” debido a que el bojiganga, como si se tratase de “un espejo deformado”, repite los gestos de Don Quijote (Arata).

El retrato del joven Emperador Enrico IV, que sirve de “espejo” de su propio aspecto en la actualidad —a la edad de casi cincuenta años—, también constituye un ejemplo de mímica grotesca que remite a la del bojiganga del *Quijote*. Por otra parte, el

personaje de Matilde, mientras recuerda lo que ocurrió durante la cabalgata antes del accidente —es decir, incluso antes de que comenzase la *demencia* de Enrico IV—, llega a identificarlo con la Locura. Según explica: “davanti a quella terribile maschera di lui, che non era più una maschera, ma la Follia” [frente a su terrible máscara, que no era ya una máscara, sino el rostro mismo de la locura] [*Enrique IV* 31]). Su intervención, casi profética, puede referirse de igual modo al *presente* y al *futuro* del Emperador, y (pre)condenarlo a llevar la máscara perenne de la Locura. Matilde representa, por lo tanto, una perspectiva análoga a la que hallamos en aquel *lugar de la Mancha* respecto a Alonso Quijano: ya desde el principio se refiere a Enrico IV como la personificación de la Locura. Todo ello sustenta la tesis de Torrente Ballester de que *Enrico IV* puede servir de “guía de lectura” de algunas partes del *Quijote*.²¹²

5.3. Los actores Don Quijote y Enrico IV, y la activación del *role-playing-within-the role*

Si seguimos la propuesta de Torrente Ballester, cabe considerar al Emperador pirandelliano —al que, según Di Nolli, la locura ha transformado en “un attore magnifico e terribile” [un actor magnífico y terrible]— como una “reencarnación” de Don Quijote cuyo propósito es reflexionar sobre el contraste entre el juego y la realidad, incluidas la naturaleza y psicología humanas. Dicho contraste se refleja en lo que el personaje del Doctor describe como la “speciale psicologia dei pazzi, per cui...si può essere anche sicuri che un pazzo nota, può notare benissimo un travestimento davanti a lui; e assumerlo come tale; e sissignori, tuttavia, crederci; proprio come fanno i bambini, per cui è insieme giuoco e realtà” [psicología especial de los dementes, por la cual...se puede

²¹² Remito al capítulo 1 (subapartado 1.1.1) del presente estudio.

estar seguro de que un loco advierte, puede advertir perfectamente que alguien está disfrazado ante él, y aceptarlo como tal. Sí, señores, y aun creer, del mismo modo que lo hacen los niños, para quienes la ficción y la realidad se mezclan en el juego] (*Enrique IV* 48).

Anteriormente he señalado que tanto Don Quijote como Enrico IV se transforman literalmente por propia iniciativa y, por ende, también metafóricamente. Esto demuestra que son conscientes del disfraz que necesitan para poner en marcha el “juego de la verdad” y hacer su papel. Se trata de una actuación (meta)teatral profesional que incluye varios tipos de lo que Mark Ringer denomina *role-playing-within-the role* para que el espectador se reconozca en un personaje. El *role-playing-within-the role* desempeña una función fenomenológica por la cual el protagonista representa un papel falso que forma parte de su verdadero papel, como si se tratase de una figura teatral doble.²¹³

A este respecto, conviene profundizar en la metamorfosis de Alonso Quijano como punto de fuerza del actor genuino Don Quijote.²¹⁴ Van Doren se refirió a Don Quijote como “first and last an actor, a skillful and conscious actor, who wrote his own play as he proceeded and of course kept the center of its stage” (8-9). Por su parte, Díaz-Plaja hizo hincapié en la importancia del disfraz de caballero andante para completar la transformación de Alonso Quijano en Don Quijote, como si se tratase de un actor que se esfuerza por identificarse plenamente con su personaje ensayando con su atuendo.²¹⁵

²¹³ Igualmente, como observa Hornby, “Even when the role within the role is patently false, the dualistic device still sets up a feeling of ambiguity and complexity with regard to the character” (67).

²¹⁴ Al fin y al cabo, “¿what is an actor but the history of his own performances?” (Puppa, “Luigi Pirandello” 310).

²¹⁵ Torrente Ballester aludió también a la máscara y la representación en el *Quijote*. Sin embargo, aunque habló del juego del “personaje teatral” cervantino, se abstuvo de llamar

Según Arboleda, el nombramiento de Quijano como caballero andante, ceremonia durante la cual aparece “revestido con su traje de actor –Don Quijote–”, demuestra que es “un hombre de teatro y profundo conocedor de su profesión” (62, n.15).

Posteriormente, Carlos Alvar se refirió a su dimensión metateatral, ya que, como señala, Alonso Quijano es “absolutamente consciente de lo que se esconde tras cada recodo del camino” (99). Se trata, por lo tanto, de un caballero andante que se imagina las apariencias para interpretar su papel, o finge imaginárselas, y, muy pendiente del desarrollo de su propia historia, se convierte en el “instigador de la narración que deberá escribir su cronista” (99).²¹⁶ Se demuestra, así, la autonomía del personaje, que se adelantó a su tiempo y siguió un criterio “moderno” que se vincula con Pirandello. Cual dramaturgo, Cervantes hizo que Don Quijote resaltase el drama (en el sentido de acción) a través de su actuación y dio lugar a otros papeles que hacen que el texto se reinterpreté y auto-revele con cada (re)lectura.

Como ya he indicado, Don Quijote se libera en algunas ocasiones de los encantamientos que sufre, y en otras va en busca de nuevos papeles que representar, según la máscara que le toca o se le asigna y el propósito, el lugar y el tiempo en que se desarrolla la acción.²¹⁷ Asimismo, las peripecias quijotescas, e incluso las conversaciones

actor a Alonso Quijano, limitándose a describir la relación con su disfraz como “sólo semejante”, no idéntica, a la de un actor (58). De igual manera, no utilizó el término *metateatro*, aunque sí lo describió. Explicando la función de Cide Hamete, afirmó: “Se trata de una ficción, no hay duda: *una ficción dentro de otra...Y no ocasional*, para salir del paso de una posible y momentánea falta de imaginación, sino *sistemática*” (34; énfasis mío). Resulta llamativo, puesto que lo metateatral remite también a obras del propio Torrente Ballester como *El pavoroso caso del señor Cualquiera* y *Don Juan*.

²¹⁶ Véase también Alvar 95-120.

²¹⁷ Cabe señalar que incluso los nombres o las referencias del hidalgo cambian a lo largo de la obra, lo cual refleja sus transformaciones. Entre otros, pasa de ser Alonso Quijano a

sobre estas, se asemejan a *performances* teatrales de carácter eminentemente mimético mediante los gestos y la voz de Don Quijote. Como señala Mark Van Doren, “imitation was his [de Alonso Quijano] aim. Not impersonation, and not deception...He knew very well who he was...The only question was whether he would be able to act the part he had chosen” (5). Es muy característica al respecto la siguiente respuesta que Don Quijote da al labrador, la cual confirma el conocimiento y la fe que tiene en sí mismo y en lo que hace ya desde el principio de la novela: “Yo sé quién soy...y sé que puedo ser [...]” (I, 5). Esto se hace aún más patente en la Segunda parte, en la que Cervantes integró la Primera. El hidalgo manchego se nos presenta entonces como un personaje-actor consciente, que está muy entregado a su papel y a quien le interesa la opinión que tiene el público de él, como revelan sus preguntas a Sancho: “¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos y en qué los caballeros? ¿Qué dicen de mi valentía, qué de mis hazañas y qué de mi cortesía? ¿Qué se platica del asunto que he tomado de resucitar y volver al mundo la ya olvidada orden caballeresca?” (II, 2).

De forma parecida, en el episodio de Maese Pedro Cervantes pone en evidencia las vicisitudes de la escenificación teatral mediante las correcciones que hacen tanto Maese Pedro como Don Quijote al trujamán, que pueden interpretarse como parte de la dirección de la obra, convirtiéndose, así, los dos personajes en *directors-within-the play*. El papel del caballero andante corresponde, de este modo, a lo que Ringer denomina *role doubling*. Con anterioridad al papel de director, Don Quijote hace de espectador crítico (*audience-within-the play*) de la versión libérrima, humorística y grotesca de la leyenda

ser el viejo *galantuomo*; Quixada o Quesada; el caballero de la Triste Figura; el caballero de los Leones; el discípulo de Amadís de Gaula y Alonso Quijano “el Bueno”.

de Don Gaiferos y Melisendra, que tanto difiere de su conocimiento y estética. Según Pavis, se trata de un claro ejemplo de metatexto de la *mise en scène* en forma de

a commentary, a key to the stage options of the performance, a specific enunciation of all those materials made use of in the performance: text, music, gesture, images...[y] is always constituted in comparison with the metatext of the spectators...There is no metatext of –mise en scène– without its being received and identified by a spectator. (150)

Don Quijote extiende el discurso de la representación cuando pierde el control, como si volviese a ser Alonso Quijano, y se debate entre su estatus de espectador, director, actor de comedia, “salvador” de Melisendra, e incluso de personaje natural y, por ende, *no* teatral, aunque su disfraz indique que el pacto teatral sigue vigente. Al pasar a la acción y abalanzarse sobre el escenario (rompiendo aparentemente la ilusión teatral), retoma, sin embargo, el papel de Don Quijote/actor/comediante, cambiando de rol *ipso facto* y convirtiéndose en lo que podría denominarse “a puppet-within-the-(puppet-)play”. De este modo, se acentúa lo paródico del protagonista, que surge del contraste entre la transparencia del conocimiento del público del retablo de Maese Pedro (y, por ende, del público/lector de la obra cervantina) y la opacidad de las tretas cervantinas que engañan a Don Quijote.

La escena constituye otro *exemplum optimum* de la raigambre helena del *Quijote*, ya que remite a la participación del público en la comedia griega mediante la interrupción. Como explica Taplin, “it was essential for comedy, if it was to succeed, that the audience should interrupt...The audience of comedy [wa]s...allowed, and encouraged, to express its response...and to interrupt the play when it [wa]s moved to do

so” (“Fifth-Century” 172-173). A este respecto, Don Quijote no se limita a interrumpir la representación, sino que termina destruyendo el retablo y decapitando los títeres. El desenlace del episodio de Maese Pedro ilustra, así, el pacto de violencia que, como he explicado en el apartado sobre el metateatro en el capítulo introductorio, caracteriza las obras metateatrales y se vincula, además, con el *sparagmós* y el “revenge plot” de la tragedia *Βάκχαι* [*Las Bacantes*], de Eurípides, que funciona “on the basis of a *mise en abyme* and degenerates into a cruel and perverted anti-theater” (Bierl, “Maenadism” 226).²¹⁸

De modo semejante a Don Quijote, a Enrico IV se le ha descrito como “a ‘jolly good actor’...[que] thoroughly dissolves into his role. *He is...a method actor who remains in character*” (Fairchild 33; énfasis mío).²¹⁹ El “enloquecido” actor ejerce de dramaturgo, director y espectador de su propia obra, lo cual se corresponde con los procedimientos metadramáticos de *playwright-within-the play*, *director-within-the play* y *audience-within-the play*.²²⁰ Asimismo, Enrico IV hace que otros personajes actúen con él y para

²¹⁸ La violencia se refleja asimismo en la presencia de los *pupi*, el uso de las máscaras y el grotesco contraste entre la locura y la cordura y entre la ficción y la realidad. Esto guarda relación también con las obras de Pirandello, sobre todo con las icónicas muertes que tienen lugar en ellas.

²¹⁹ Para más información, véase Fairchild 33-35. Esta cuestión remite al tema pirandelliano de la traducción de la realidad de la acción escénica. Un ejemplo son las sugerencias que le hizo Pirandello a la actriz Marta Abba para que se identificase con el personaje que interpretaba. Según Vicentini, Pirandello llegó “al punto da suggerire all’attrice alcuni comportamenti bizzarri, como quello di appendere fuori dalla porta del camerino non il proprio nome, ma quello del personaggio che deve interpretare” (*Pirandello* 168) [hasta el punto de sugerir a la actriz algunos comportamientos extraños, como el de colgar fuera de la puerta del camerino, no su propio nombre, sino el del personaje que debe interpretar].

²²⁰ Podría añadirse el ejemplo de los “consejeros-directores” Landolfo, Arialdo y Ordulfo, quienes, mediante comentarios y explicaciones, tratan de orientar y ambientar al nuevo consejero y protoactor Bertoldo en su rol dentro de la obra de Enrico IV.

él. Cual titiritero y diseñador de vestuario, asigna roles y disfraces a sus huéspedes y asistentes que requieren de la improvisación, como si fuesen unos *pupi* parcialmente autónomos cuyos papeles, a diferencia del papel del actor principal, estuviesen basados en un simple bosquejo *à la Commedia dell'Arte* sin guion ni acotaciones. Poco antes de confesar a sus asistentes que hace tiempo que recuperó la cordura y que desde entonces ha estado fingiendo estar loco, Enrico IV se refiere a todos los papeles que ha hecho representar a sus huéspedes:

Non vedi come li paro, come li concio, come me li faccio comparire davanti, buffoni spaventati! E si spaventano solo di questo, oh: che stracci loro addosso la maschera buffa e li scopa travestiti; come se non li avessi costretti io stresso a mascherarsi, per questo mio gusto qua, di fare il passo!

[¿No ves cómo los adorno, cómo los adrezo, cómo los hago comparecer ante mí? ¡Bufones amedrentados! ¡Y se espantan precisamente de eso, oh! De que pueda yo arrancarles sus máscaras bufonescas y descubra que están disfrazados. ¡Cómo si no les hubiese impulsado yo mismo a disfrazarse para darme este gusto de simular que estoy loco!] (*Enrique IV* 64)

Por último, cabe señalar que en *Sei personaggi* se hallan los mismos roles dentro del rol principal que en *Enrico IV* y el *Quijote*. Si bien *Sei personaggi* presenta una estructura desordenada e incluso caótica en algunos momentos, el reparto de papeles se establece desde el principio: los miembros de la compañía teatral *son* actores y los Seis Personajes acuden al teatro para que representen su drama. No obstante, el empeño de estos en convertirse en “actors-within-their-play” y “playwrights/directors-within-their-play” hace que se modifique el reparto de la *verdadera* obra (la de Pirandello) de manera anárquica.

Los Seis Personajes cambian tanto el papel de los personajes Actores como el del personaje Director al obligarlos a formar parte del público (*audience-within-the play*). Por otro lado, y a diferencia de *Enrico IV*, todos los personajes que hacen de *director-within-the play* dan instrucciones claras a los actores, igual que el *verdadero* Director de la obra que la compañía se encuentra ensayando cuando irrumpen los Seis Personajes — *Il giuoco delle parti*, de Pirandello, un claro ejemplo de *mise en abyme*. Se trata de un planteamiento dramático que lleva a pensar en los “directores” del retablo de Don Gaiferos y Melisendra: Maese Pedro y Don Quijote.

5.4. Modos de representación

El presente apartado versa sobre los modos de representación de los personajes polifacéticos. En concreto, se ofrecen algunos ejemplos paradigmáticos de las técnicas de epifanía, ausencia —o *no* epifanía— y afonía, tal como figuran en el *Quijote*, *Sei personaggi* y *Enrico IV*, y se explica su función.

5.4.1. Epifanía y metateatralidad

El término *epifanía* —del griego *ἐπιφαίνω* [ἐπι- (*epi-*; por encima) + φαίνω (*pheno*; aparecer, mostrarse)]— se asocia con la mitología, la religión, el teatro griego antiguo, y también la narrativa —por ejemplo, las *Aventuras de Quéreas y Calíroë*, de Caritón de Afrodisias. Dependiendo del caso, puede referirse, entre otros, a la revelación espontánea e inesperada de un secreto o a la aparición física (o sensorial) de un dios, un espíritu o un personaje antropomórfico o zoomórfico. El concepto se remonta al período minoico, en el que se grababan en anillos de oro escenas de epifanías divinas (Hornblower, Spawforth y Eidinow 526). Fue a partir de Homero y Hesíodo, sin embargo, cuando la epifanía empezó a consolidarse como técnica descriptiva en la

narrativa épica (Petridou 2). Con respecto al teatro, aparecía con frecuencia en la Tragedia —especialmente en las obras de Eurípides—, aunque también podía figurar en la Comedia (Aristófanes; Menandro) (Hornblower, Spawforth y Eidinow 526).

En general, la epifanía funcionaba a modo de *Deus ex machina* que cruzaba el umbral entre el mundo de los dioses y los mortales, así como entre los personajes y el público y la *ficción* y la *realidad*, ocupándolos de forma simultánea. De este modo, se desviaba la atención hacia la experiencia y el reconocimiento y se hacía describable lo indescriptible. En la literatura, dependiendo del uso y la época, la epifanía se vincula también con la anagnórisis, que puede acontecer después de esta. Como afirma Günter Leypoldt,

realist texts often employ the character's revelatory experience to achieve a more world-oriented than metaphysical reference [de los textos románticos o modernistas], with the result that the Wordsworthian "moment"—where one suddenly sees or feels a spiritual truth that resists reason— slides into a more positivist sense of revelation—where one also suddenly understands the mechanics of a complex external world. (533)

Don Quijote, *Sei personaggi*, y *Enrico IV* incluyen varias epifanías progresivas que evidencian la metateatralidad de las obras. Su importancia es cabal, dado que, ante el fracaso de la comunicación entre los personajes, ofrecen nuevas perspectivas que oscilan entre lo lógico y lo metafísico e invitan a la (auto)reflexión. Como consecuencia, se interrumpe la narración y se reduce la tensión de la acción dramática, creando intriga y haciendo la trama más compleja y heterogénea. La improvisación se asocia, asimismo, con el tránsito de personajes entre los distintos niveles de ficción. Se trata de una

metalepsis que afecta al espacio y el tiempo y que no es simplemente discursiva, sino que coincide con la *mise en abyme*. Su propósito yace en mezclar niveles que están aparentemente separados. De esta forma, se fragmenta la presentación de los personajes, así como el espacio, el tiempo y la representación en su conjunto.

A este respecto, la epifanía ejerce una función similar en el episodio de “Las Cortes de la Muerte” y en *Sei personaggi*. La compañía de Angulo el Malo, con la que se cruzan de improviso el caballero andante y su escudero, la conforman al principio seis máscaras/personajes *à la* Pirandello: el Demonio, la Muerte, un Emperador, un Ángel, el dios Cupido y un Caballero armado. Sin embargo, cuando el “feo Demonio” presenta al hidalgo a los personajes que lleva en la “carreta descubierta al cielo abierto, sin toldo ni zarzo”, menciona dos nuevos, que sustituyen a Cupido y al Caballero armado: una mujer, “que es la del autor” y “va de reina”, y un Soldado.

De forma parecida, en *Sei personaggi* figura, aparte de la epifanía de los Seis Personajes, la evocación (presencia verbal) y aparición literal (presencia física) de Madame Pace, “con una pomposa parrucca di lana color carota e una rosa fiammante da un lato, alla spagnola” [con una pomposa peluca de lana de color zanahoria y una rosa flamante a un lado, a la española].²²¹ Se trata de una metalepsis principalmente espacial. Según se indica en la didascalia,

L’uscio in fondo s’aprirà e verrà avanti di pochi passi Madame Pace...Subito, all’apparizione, gli Attori e il Capocomico schizzeranno via dal palcoscenico con

²²¹ La evocación de Madame Pace por parte de los Seis Personajes resalta su carácter *self-made* y confirma su *realidad*. Además, resulta indispensable para que los personajes en busca de un autor expliquen a los Actores de la compañía lo que aconteció en el pasado.

un urlo di spavento, precipitandosi dalla scaletta e accenneranno di fuggire per il corridojo.

[Se abrirá la puerta del foro y se adelantará unos pasos Madame Paz...Al punto, ante su aparición, los Actores y el Director escaparán del escenario con un grito de espanto, precipitándose escaleras abajo y disponiéndose a huir por el pasillo] (*Seis personajes* 114)

Seguidamente, el Padre exclama, como si él fuese el director: “che è lei in persona!...Stiano a vedere, stiano a vedere la scena!” [¡que es ella en persona!...¡Vean, vean la escena!] (*Seis personajes* 114). Aunque por poco tiempo, los Personajes pasan entonces de ser seis a siete, cuyo desdoblamiento puede identificarse en el número de miembros de la compañía teatral.²²²

En los dos casos, estamos frente a epifanías visuales y de poca duración que, al concluir —es decir, al desvanecerse los personajes epifánicos—, no afectan la perspectiva de los demás personajes de un modo definitivo, subrayando así su naturaleza independiente y la continuación de sus creencias. El episodio de “Las Cortes de La Muerte” constituye un ejemplo aún más radical que el de *Sei personaggi* a este respecto, ya que al final deja al lector descolocado sobre el verdadero número de actores de la compañía de Angulo el Malo. Como señala el narrador, “Con estas [las personas de la compañía] venían otras personas de diferentes trajes y rostros.” Cuando desaparece Madame Pace, por el contrario, llega la resolución: los Personajes vuelven a sumar seis, en vez de siete.

²²² En total son catorce, incluyendo, entre otros, al tramoyista, los decoradores y servidores de escena, el utilero y el apuntador.

A diferencia del carácter fugaz de las epifanías de “Las Cortes de La Muerte” y *Sei personaggi*, a lo largo del *Quijote* se producen varias epifanías del pícaro y multifacético personaje Ginés de Pasamonte, también conocido por el nombre de raigambre italiana “Ginesillo de Parapilla”.²²³ En sus distintas apariciones el personaje se oculta tras diferentes máscaras, como la de archicriminal y autor de su autobiografía (I, 22), y la de Maese Pedro, célebre titiritero y creador del retablo de Don Gaiferos y Melisendra. Para George Haley, el episodio de Maese Pedro refleja la complejidad narratológica del *Quijote* en tanto que “an analogue to the novel as a whole” en el que se reproducen “on a miniature scale the same basic relationships among storyteller, story and audience that are discernible in the novel’s overall scheme” (163). Por su característica astucia y su dedicación al teatro de los *pupi*, Maese Pedro se asemeja a los personajes de la Comedia Nueva griega, en la que abundaban los charlatanes y los engaños relacionados con la identidad (Cooper 305). Es más, el papel de Maese Pedro podría ser el equivalente español de un *furbo* [astuto] italiano o un *πανούργος* [panurgo] griego, los cuales también ejercían de intermediarios.²²⁴

Por otra parte, siguiendo a Udaondo Alegre, podría atribuirse al titiritero de Cervantes el título de *cultural broker*, tan habitual en los últimos tiempos para referirse a los “agentes adecuados para...el intercambio económico y cultural” en zonas de

²²³ Nota de la edición de CVC: “*Parapilla* puede ser un italianismo (*parapiglia*: 'riña')... *Pasamonte*, por otra parte, es también el nombre de un gigante, hermano de Morgante, al que mata Orlando en el *Morgante maggiore* de Pulci”.

²²⁴ Astuto: del latín *astus*, y esto del griego antiguo ἄστυ>ἀστεῖος. En la base de datos Logeion figura la siguiente traducción al inglés: “of thoughts and words, *refined, elegant, witty...witty sayings, witticisms*”. Véase <https://logeion.uchicago.edu/ἀστεῖος>. Se trata de un vocablo estrechamente vinculado al personaje de Ulises, conocido también como *πολύτροπος* ([polítropos]: de versátil ingenio, de múltiples tretas).

diversidad sociocultural de los siglos XVI-XVII (52-53). Con esta nueva transformación histriónica de Pasamonte, Cervantes crea un dramatismo catalizador haciendo que el personaje/agente represente, mediante su teatro de títeres y su narrador/intérprete, la versión alterada de una leyenda popular que el público ya conoce. Esta epifanía sigue, por lo tanto, los patrones del teatro griego, y demuestra, además, la metateatralidad del episodio, que constituye una especie de embólina y refleja la doble función del Coro griego (Bierl, *Ritual* y “Maenadism”; Ringer).

Pasamonte, alias Maese Pedro, forma parte de la experiencia ritual performativa en el presente y, al mismo tiempo, se traslada con el público a otro cronotopo, siendo espectadores de la historia llena de “curvas... transversales...y...contrapuntos” de su trujamán. Hay momentos en los que se identifica con el público (por ejemplo, cuando le dice al trujamán “Muchacho, no te metas en dibujos, sino haz lo que ese señor te manda, que será lo más acertado” y “Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala”), e incluso se dirige al Don Quijote espectador (“No mire vuesa merced en niñerías, señor don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo, que no se le halle”). De este modo, se invita al lector a contribuir a una metalepsis —en el sentido literal de participación— colectiva y convertirse en co-escritor/co-narrador de un evento que conduzca a la métexis.

Por último, en *Enrico IV* se produce una revelación epifánica de tipo espiritual en dos situaciones distintas. La primera se produce cuando el protagonista se encuentra de nuevo consigo mismo —es decir, cuando, según se narra, recupera la cordura—, y la segunda cuando decide fingir que sigue creyéndose Enrico IV de Alemania y otorgarse, así, un papel teatral propio: su “rappresentazione storica, a uso di quelle che piacciono

tanto...nei teatri” [representación histórica, de esas que gustan tanto en el teatro] (*Enrique IV* 15). Como he señalado con anterioridad, Enrico IV decide adoptar la máscara de la locura de forma permanente como forma de consolidar una *realidad* firme (*Enrique IV* 82; 84). Se trata de una metalepsis relacionada con el tiempo o, en palabras del personaje, de una “carnevalata fuori di tempo” [mascarada fuera del tiempo] (*Enrique IV* 79). A la *carnevalata* cabe añadir la epifanía de la joven Matilde mediante la “actuación” de su “doble”, su hija Frida, como parte de la abreacción psicoanalítica que trata de provocarle el doctor Genoni al protagonista. Se trata de una grotesca farsa, cuyo propósito es invertir los papeles: hacer que el Emperador alemán deje de dirigir la *performance* y se convierta en público de una acción absurda, cuya reacción examinará el Doctor. Enrico IV, no obstante, parece reconocer la treta y ejerce de autor y director de esta escena.

Ya desde el principio de la obra Matilde sospecha que probablemente fue idea de él o de su hermana pedirle el retrato que se hizo ella disfrazada de Matilde de Toscana para que Enrico IV conservase un recuerdo de la cabalgata. El cuadro acabó colgado en el supuesto castillo del Emperador junto con el del propio Enrico IV. A este respecto, el retrato cumple dos funciones clave. Parece que el “Emperador de Alemania” lo ha colgado para atrapar los recuerdos y el tiempo, y así justificar su decisión de seguir disfrazado, encerrado y, por ende, alejado de la realidad. Al mismo tiempo, hace que *su* realidad cobre vida con la aparición de Frida y la “epifanía” de la joven Matilde. De esta manera, se da pie a la utilización de más recursos metateatrales, como el espejismo y el teatro dentro del teatro, que alteran el tiempo dramático y hacen que se reduzca su distancia, convirtiendo al enloquecido personaje-actor en gestor de su propia memoria y único director de la obra de su vida. Podría decirse que, como Hamlet, el cual “has a

playwright's consciousness" (Abel, *Metatheatre* 57), Enrico IV dispone de la conciencia de un autor y un director, igual que los Seis Personajes.

Se trata de una técnica recurrente en el quehacer de Pirandello que le permite reflexionar sobre la gran cuestión del personaje/títere que queda "paralizado" por parte de su autor. Esto se ve aplicado con la mayor precisión en la última obra de la trilogía del teatro dentro del teatro: *Questa sera si recita a soggetto*. En ella el director (el doctor Hinkfuss) reconoce abiertamente que está valiéndose de las reacciones de sus actores para que la representación sea más *natural* y directa: "Come il pubblico avrà capito, questa ribellione degli attori ai miei ordini è finta, concertata avanti tra me e loro, per far più spontanea e vivace la presentazione" (24-25) [Como el público habrá comprendido, esta rebelión de los actores que están a mis órdenes es fingida, concertada de antemano entre yo y ellos, para hacer más espontánea y vivaz la representación].

Resulta evidente que este procedimiento tan característico de Pirandello se nutre del recurso cervantino de la actuación y dirección del Caballero andante en varias escenas del *Quijote*, de las cuales el episodio de Maese Pedro, y el rol del propio titiritero, es el más representativo. Hasta tal punto es así que las palabras que pone Cervantes en boca de este ("operibus credite, et non verbis") las repite *mutatis mutandis* el doctor Hinkfuss ("Più atteggiamenti...e meno parole; date ascolto a me" (*Questa sera* 30) [Más actitudes...y menos palabras; háganme caso]), lo cual sustenta mi planteamiento, ya sea entendido como un *prepirandellismo* en el *Quijote* o como un cervantismo en Pirandello.²²⁵

²²⁵ Se trata del episodio "Donde se apunta la aventura del rebuzno y la graciosa del titerero, con las memorables adivinanzas del mono adivino" (II, 25). Dicha frase reaparece más adelante, en el episodio "Donde se declara quién fueron los encantadores y

5.4.2. Personajes sin epifanía y áfonos

La *no* epifanía constituye un recurso plenamente teatral que remite a un poder divino o metafísico. Dulcinea y el Autor de Seis Personajes constituyen dos casos sui géneris de personajes ausentes y, paradójicamente, ubicuos a la vez que controlan la conducta de los demás, condenándolos a seguir esperando un encuentro con ellos. Como el autor que inventó a los Seis Personajes, la dama de Don Quijote no se presenta en ningún momento. Cuando entran en El Toboso para visitar a Dulcinea y Sancho le reprocha a su señor que no recuerde dónde vive, el caballero andante le responde: “¿no te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que solo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?” (II, 9). Igualmente, el Padre de *Sei personaggi* le explica al Director que los Seis Personajes están buscando a un autor cualquiera porque el que los inventó “non volle poi, o non poté materialmente” [luego no quiso, o materialmente no pudo] introducirlos en el mundo del arte (*Seis personajes* 81).

En los dos casos, la “existencia” y “no aparición” —del amor platónico y el autor, respectivamente— funciona como un artificio que tensa lo teatral y metateatral de las dos obras. Por un lado, constituye la clave de las historias centrales. Por otro, dota a los personajes principales de su *verdadera* existencia mediante la búsqueda de lo que Rosales denomina a propósito de Dulcinea lo “necesario inexistente” (262-263; 271), que también podría aplicarse al autor de los Seis Personajes.²²⁶ Se trata de elementos indispensables

verdugos que azotaron a la dueña y pellizcaron y arañaron a don Quijote, con el suceso que tuvo el paje que llevó la carta a Teresa Sancha, mujer de Sancho Panza” (II, 50).

²²⁶ En el mismo estudio Rosales destaca la “aparición” de Dulcinea en el episodio de los Duques, donde parece que esté “reclamando al mismo tiempo una existencia histórica y

—que “tiene[n] que existir, queda[n] obligad[os] a existir” (Rosales 270)—, aunque no se sepa con seguridad si en realidad existen. En palabras del caballero andante, “Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica” (II, 32).²²⁷ Este estatus indeterminado y misterioso resalta lo metaliterario del *Quijote* y *Sei personaggi*, ya que requiere la participación del público/lector —ficticio o no.

Cabe observar, asimismo, la similitud de la “rústica aldeana” (II, 35) que inventan Don Quijote y Sancho —sobre todo en la Segunda parte— con la Beatrice de Dante. A medio camino entre la estratagema, el símbolo y el personaje literario, Dulcinea constituye el fin del recorrido que emprende Alonso Quijano: “¡Oh *señora de mis acciones y movimientos*, clarísima y sin par Dulcinea del Toboso!” (II, 22; énfasis mío). Incluso forma parte de la “auténtica” identidad del caballero andante. Como afirma Don Quijote mientras conversa con la duquesa y el duque, “Otras muchas veces lo he dicho, y ahora lo vuelvo a decir: que el caballero andante sin dama es como el árbol sin hojas, el edificio sin cimiento y la sombra sin cuerpo de quien se cause” (II, 32).

Además de las epifanías que no llegan a producirse, en las obras de este estudio figuran varios personajes cuya voz no llega a oírse —es decir, personajes áfonos. En el *Quijote*, este papel lo desempeña Dulcinea, en *Sei personaggi* lo hace el autor desaparecido, y también dos de los Seis Personajes —El Muchacho y La Niña—, y en *Enrico IV* los dos pajes del Emperador. Estos personajes funcionan como *performing tools*

literaria, una existencia de persona real y de figura de ficción” (276). Esto lleva a pensar en Dulcinea como si fuese uno de los Seis Personajes de Pirandello.

²²⁷ En otro momento afirma: “Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen” (I, 25).

que carecen de voz, sean visibles o no. Se los podría llegar a considerar como títeres metafóricos, puesto que comparten la característica clave de los títeres: aluden a figuras teatrales percibidas como objetos pero que están imaginadas para tener vida (Tillis). Al mismo tiempo, los personajes áfonos contribuyen al desarrollo de la acción. Ya he aludido a Dulcinea y al Autor de *Sei personaggi*, que constituyen el motor de las acciones de Don Quijote y los Seis Personajes, respectivamente. De la misma manera, el Muchacho y La Niña en *Sei personaggi* asisten, mediante sus gestos y expresiones, a que se revivan eventos transcendentales ante la compañía teatral. Estos últimos, como también los pajes de *Enrico IV*, se muestran, además, alienados con respecto de los eventos y, simbólicamente, de la sociedad, y ponen de relieve la acción hablada de las demás figuras, pues, como planteó el artista Heiner Müller, “Sin silencio, el habla no se registra, no llama la atención. Sin silencio, no se escucha el texto. Si no se puede escuchar el silencio, tampoco se oye el texto” (en Scharfenberg).

Todos estos “personaggi... 'presenze” [personajes... 'presencias'], como los denominó Pirandello, constituyen otro ejemplo de la *grecità* de Cervantes y Pirandello, ya que la invención de personajes que no hablan se remonta al teatro griego clásico — tanto a los del Coro como a los demás.²²⁸ En la trilogía *Ορέστεια* [Orestíada u Oresteia], de Esquilo, por ejemplo, los personajes mudos ascienden a diez.²²⁹ Smith subraya la

²²⁸ Se trata del prefacio de *Sei personaggi*, donde el dramaturgo explicó la formación de sus personajes, reiterando que al Muchacho y a la Niña nos los concibió como “espíritu[s]” ni tampoco como “naturaleza[s]”, sino como “presencias” (*Seis personajes* 55-56).

²²⁹ En *Χορηγόροι* [Las coéforas], los servidores de Orestes y las criadas de Clitemnestra; En *Αγαμέμνων* [Agamenón]: los criados de Clitemnestra, el séquito de Agamenón y la Guardia personal de Egisto; en *Ευμένιδες* [Las Euménides]: Hermes, Herald, los Jueces, las Sacerdotisas de Atena y los ciudadanos de Atenas.

teatralidad auto-referencial y la finalidad de los *mute actors* de Esquilo a propósito de *Ἀγαμέμνων* [Agamenón]:

the “mute” actor in *Agamemnon* is probably the most unique theatrically self-referential moment in the play. A mute actor was used when more characters were on stage than could be handled by the three allotted speaking actors. In such cases, the mute actor played the character but spoke no lines, a convention well understood by the Greek audience. (9)

Smith enfatiza, asimismo, la posibilidad de “violati[ng]!...the stage convention” mediante la recuperación repentina de la voz de los personajes mudos, puesto que el público tenía que adivinar si llegarían a hablar, lo cual constituye una técnica auto-referencial y metateatral (9).²³⁰ Se trata de un procedimiento que figura en la prueba del “Segundo Acto” de los Seis Personajes y la escena del jardín, en la que parece que el Muchacho va a hablar cuando el Director le apremia para que ensaye una escena. Finalmente, el Muchacho permanece en silencio y la Hijastra, refiriéndose al Hijo, le dice al Director: “Non spera che parli, finché c’è quello lì” [¡No espere que hable, mientras esté ése!] (*Seis personajes* 143).

La presencia de figuras áfonas en el *Quijote*, *Sei personaggi* y *Enrico IV* constituye, de este modo, otro aspecto de la relación de Cervantes y Pirandello con el teatro de títeres y el teatro griego clásico, y pone de manifiesto los elementos metateatrales de las tres obras.

²³⁰ Basándose en *Agamenón*, Bain ofrece el siguiente ejemplo: “Aeschylus had the actor playing Cassandra stand silently for about 300 lines, despite a direct request to speak. Finally, when the audience was convinced that Cassandra was being played by a mute actor who would not speak, Cassandra suddenly erupted into song” (cit. en Smith 9).

5.5. Escenografía: ruptura de la cuarta pared y castillos mediterráneos

Che cos'è un palcoscenico? Mah,
vedi? un luogo dove si giuoca a far
sul serio (*Sei personaggi*)
[¿Qué es un escenario? Pues ya lo
ves: un lugar donde se juega a hacer
las cosas en serio] (*Seis personajes*
145)

Anteriormente me he referido a la presencia literal de escenarios —esto es, espacios escénicos dentro de un teatro— en *Sei personaggi* y en el episodio de Maese Pedro y, asimismo, metafórica en las obras de estudio. Los procedimientos que figuran en el *Quijote* y *Enrico IV* evocan, a este respecto, un escenario teatral —es decir, ejemplifican la técnica de “teatralidad referida” (Rubiera Fernández).²³¹ En el caso del *Quijote*, también conviene distinguir el escenario de cada episodio del escenario general, es decir, La Mancha como “a fully existential arena” (Chaudhuri 9-10).²³² La Mancha del *Quijote* podría caracterizarse por la neutralidad visual, en el sentido de que funciona como espacio escénico para la actuación de un prototipo de valores transculturales y transnacionales: el actor Alonso Quijano. Cervantes convirtió La Mancha en un escenario geográfico flexible y, por ello, abierto a toda la humanidad. Sobre esta se reflejan nociones dramáticas universales como el poder y los riesgos de la actuación, así como los límites entre *ficción* y *realidad*. A continuación, reflexiono sobre los escenarios de las

²³¹ Según explica Pirandello en la didascalía, el lugar de la acción no es —como en el caso harto metateatral de *Sei personaggi*— un teatro literal, sino un “Salone nella villa rigidamente parato in modo da figurare quella che poté essere la sala del trono di Enrico IV nella casa imperiale di Goslar” [Salón en una villa, amueblado de tal modo que aparente lo que pudo ser la sala del trono de Enrique IV, en la casa imperial de Goslar] (*Enrique IV* 11).

²³² Remito al capítulo 2 (subapartado 2.3.3).

obras de estudio, y en concreto sobre la ruptura de la cuarta pared y los castillos mediterráneos.

La reconfiguración del espacio escénico y el lugar del público se lleva a cabo de varios modos. En el episodio de Maese Pedro, el público del retablo —incluido Don Quijote— se encuentra frente a un escenario abierto. Según el narrador, cuando el trujamán relata el apresamiento de Don Gaiferos y Melisendra, Don Quijote “Viendo y oyendo... diciendo y haciendo, desenvainó la espada y de un brinco se puso junto al retablo”. La (re)acción del caballero andante-espectador demuestra que el escenario es accesible por parte del público. Al mismo tiempo, la escena remite al origen etimológico del vocablo *teatro*: del verbo *θεώμαι* [ceome], que significa observar, y que constituye el lugar en el cual se observa a alguien y se es observado.

De igual modo, aunque *Sei personaggi* se desarrolla a puerta cerrada en el interior de un teatro, Pirandello rompe la convención naturalista de la cuarta pared para que el auditorio tenga acceso al escenario. A este respecto, se lee en la didascalía: “La rappresentazione sarà interrotta una prima volta, senza che il sipario s'abbassi...; una seconda volta, allorché per isbaglio il Macchinista butterà giù il sipario” [La representación se interrumpirá una primera vez, sin que baje el telón...; y una segunda cuando el Tramoyista baje por error el telón], y “Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario” [Al entrar en la sala, los espectadores se encontrarán con el telón alzado] (*Seis personajes* 67; 69). Pirandello también utiliza el espacio de los espectadores: la Primera Actriz, los Personajes, y el Director entran por la puerta que está detrás de los asientos, cruzan el patio de butacas y suben al escenario, y la Hijastra

deshace el camino al bajarse de este último. Más adelante, el Director baja a la platea para captar la perspectiva de los espectadores (Theodoritsi, “Maese Pedro” 55).

A la impresión que provoca la ruptura de la cuarta pared y la visibilidad que se logra, se añade la hipérbasis (del griego ὑπέρβασις [transcendencia]) que conlleva asistir al teatro —es decir, la transformación consciente de la *mentira* en *verdad*. A este respecto, el público/lector —ficticio o no— puede distraerse a causa de factores creados *ex profeso* —como en el caso metateatral de *Sei personaggi*, o el de las “actuaciones” enigmáticas de Don Quijote y Enrico IV— o no —eventos fortuitos, como los que representan las acciones de Don Quijote en el episodio de Maese Pedro, o la reacción de Enrico IV ante el inesperado “experimento” que organiza el doctor Genoni. Como resultado, se produce una oscilación entre la *realidad* y la *ficción* que pone en duda cuándo comienza la *verdadera* función teatral.

Los ejemplos de la relación entre el escenario y el público iluminan la contribución de Cervantes y Pirandello a lo que Marco de Marinis denomina la “bidimensionalidad constitutiva” del teatro. Como observa el crítico, el teatro es siempre un acontecimiento *ficticio* y *real* al mismo tiempo, una *performance* reflexiva y auto-reflexiva, y una manipulación del espectador por parte del autor al tiempo que una coproducción de sentido (*à la Pavis*) por parte de los dos (*Capire il teatro* 176; *Semiotica del teatro*).²³³

²³³ De Marinis alude a la teoría semiótica de Greimas y Courtés: el *far-credere* [hacer-creer] y *far-fare* [hacer-hacer], que, más allá del *far-sapere* [hacer-saber] del espectador (y, añadiría, del lector también), llevan al *dover/voler-credere* [deber/querer-creer] y *dover/voler-fare* [deber/querer-hacer]). Véase Greimas y Courtés 206-208.

La carga simbólica de los espacios escénicos en las obras estudiadas va, sin embargo, más allá de la relación con el público. En *Enrico IV*, por ejemplo, Pirandello situó la acción en un ambiente teatral específico —un salón que remite a un viejo castillo medieval situado en la campaña italiana— y, a la vez, ambiguo en forma del “interesantísimo escenario” —según lo describe el doctor Genoni— que monta el “emperador alemán”, al que me he referido anteriormente como si se tratase de una cárcel. Conforme señala Rachel Marks, las cárceles

are structures designed with the intent that their occupants be carefully observed, much in the way a theater is designed. Space is efficiently utilized so that the maximum number of inmates can be watched by a minimal number of guards. If an outsider enters a prison to visit an inmate, he enters the space as a spectator who is entirely separate from the rest of the population... When a person enters a prison, he is assigned a role —either as an inmate, guard, or visitor... The similarities between the charged space inside a prison cell and the theater make the institutions of prisons captivating and interesting spaces in which to set plays.

(1-3)

Por otra parte, el tema típicamente mediterráneo del castillo figura en los episodios de las bodas de Camacho, en el que aparece un castillo de madera, y en el teatro de títeres de Maese Pedro, donde se hace referencia a “las torres del alcázar de Zaragoza”. Según la crítica, las fortalezas son características del teatro de fasto cortesano, tanto español como italiano (Sirera 26-27; Ferrer Valls). Es más, parece que esos espacios fueron el “acicate” de la evolución del “nuevo concepto del teatro y de la representación...del trabajo de actor entendido como oficio” (Ferrer Valls). El episodio de las bodas de Camacho

presenta, a este respecto, una singular concepción del castillo como espacio escénico. En primer lugar, en el capítulo XXI (“Donde se prosiguen las bodas de Camacho, con otros gustosos sucesos”), aunque no acontece una representación teatral *real*, figura un tablado o plataforma al que se refiere el narrador: “Íbanse acercando a un teatro que a un lado del prado estaba adornado de alfombras y ramos, adonde se habían de hacer los desposorios y de donde habían de mirar las danzas y las invenciones” (II, 21).²³⁴ El casamiento incluye, además, escenas visuales y acústicas que resaltan lo metateatral del episodio.²³⁵ El capítulo anterior (“Donde se cuentan las bodas de Camacho el rico, con el suceso de Basilio el pobre”), donde aparece el “Castillo del buen recato,” sirve a este respecto de antesala, puesto que abundan en él los bailes y las figuras alegóricas, que dan una imagen de fiesta y resaltan la acción. Entre otros, el juego escénico se compone de doce labradores “todos vestidos de regocijo y fiestas”; veinticuatro zagales “de gallardo parecer y brío, todos vestidos de delgado y blanquísimo lienzo”; doncellas vestidas de “palmilla verde”; “la danza de artificio”, que van a ejecutar ocho ninfas en dos hileras de cuatro: una la guía el dios Cupido “adornado de alas, arco, aljaba y saetas” y la otra el Interés, “vestido de ricas y diversas colores de oro y seda”; cuatro salvajes “vestidos de yedra y cáñamo teñido de verde, tan de natural, que por poco espantaran a Sancho”, quienes tiraban el castillo de madera; cuatro diestros tañedores de tamboril y flauta, y el

²³⁴ Nota de la edición de CVC: “*teatro*: tarima elevada, preparada para presentar o presenciar un 'acontecimiento'”.

²³⁵ El matrimonio parece ser uno de los temas preferidos del autor español. Cabe recordar las bodas de Zara y Muley Maluco en *Los baños de Argel*; de Amurates y Catalina en *La gran sultana*; y de Don Antonio y Marcela Osorio en *La entretenida*. Se trata de ejemplos un tanto pirandellianos, ya que, como el drama de los Seis Personajes, las bodas no llegan a representarse ante el público. Asimismo, la propia mención a fiestas y danzas, y más aún en momentos en los que se supone que no hay nadie bailando, puede interpretarse como evidencia de sonido y, por ende, de representación (meta)dramática.

recital de poesía “la dulcísima Poesía” (II, 20). Los personajes funcionan, de este modo, como representantes del teatro barroco del Siglo de Oro, que se asemejaba al teatro griego clásico en cuanto a la yuxtaposición festiva de “lo serio frente a lo cómico, lo apolíneo frente a lo dionisiaco” (García Berrio y Huerta Calvo 204). La incorporación de procedimientos del teatro griego al teatro del Siglo de Oro y la inclusión o transformación de personajes muestra, así, la continuidad cultural entre el mundo clásico mediterráneo y el moderno.

5.6. A modo de conclusión: la actuación como evento escénico transteatral

Como he demostrado en el presente capítulo, en las obras de Cervantes y Pirandello abundan las transformaciones que revelan la fascinación de los personajes (meta)teatrales por los métodos de actuación y dirección. Los dos autores hacen a sus figuras entrar y salir constantemente de los roles que se les asignan o que se han asignado a sí mismos, marcando el contraste entre sus personalidades y sus máscaras. Además, los modos de representación y la escenografía en el *Quijote*, *Sei personaggi* y *Enrico IV* desconciertan al público/lector con el fin de suscitar la métexis del teatro griego clásico. Cervantes y Pirandello renovaron, de este modo, los procedimientos teatrales y metateatrales clásicos y los adaptaron a la sensibilidad de su época.²³⁶

A este respecto, más allá de poner en evidencia la ficcionalidad del teatro e incitar a la reflexión sobre la representación y escenificación, las obras de este estudio tratan sobre la ficción de la vida y el paso de la ficción a la realidad.²³⁷ Partiendo del estudio de

²³⁶ Me he inspirado aquí en la entrevista de Pirandello sobre Romagnoli. Véase “Domande e risposte” 323.

²³⁷ Los temas del viaje y la actuación y/o intervención mediante los sueños y/o la locura que revelan la cruda realidad son recurrentes en Pirandello, incluso en sus *novelle*. Cabe

Maurizio Grande sobre Pirandello, podría afirmarse que la actuación tanto teatral como metateatral se perfila en estas obras como un “trans-theatrical stage event” que se puede dividir en tres niveles: “the innermost mounting,” “the intermediary mounting” y “the outermost mounting” (57). Como señala Grande,

Initially, the performance is situated in the *innermost mounting* of theatrical simulation... Then the performance moves to the *intermediary mounting* between theatrical simulation and metatheatre, producing an effect of theatre-within-theatre... Finally, the performance moves to the *outermost mounting* of theatrical simulation; this mounting includes the other levels, but overturns their positions and meaning. In fact, in the outermost mounting, simulation becomes metatheatre and erases the differences between simulation and reality, so that the level of metatheatre reveals itself to be the innermost mounting and becomes the *threshold* between simulation and reality, between fiction and illusion, between art and life. Metatheatrical simulation transcends fiction, and reveals it to be simulative, to be a specific characteristic of the game of theatre, thus rendering impracticable every *make-believe* in the succession from theatre to life, from reality to illusion, from mirror to reflection... This complete illusion of reality is the notion of life as hallucination, beyond any possible type of theatre. (57-58)

El modelo de Grande también puede aplicarse al *Quijote*. En la Segunda parte Cervantes remite abiertamente a la comparación de la vida con la representación teatral —*theatrum mundi*. Casi anunciando su propia muerte, el Caballero andante le explica a Sancho:

pensar, por ejemplo, en la *novella* de 1914 “Il treno ha fischiato” [El tren ha silbado] y en la teoría de las *maschere nude*.

[A]cabada la comedia y desnudándose della, [los recitantes] quedan todos...iguales...Pues lo mismo... acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y... todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura.²³⁸ (II, 12)

Señalando la raigambre clásica de la asimilación barroca del mundo a un teatro, el escudero responde: “Brava comparación...aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces”. Igual que en el caso de Pirandello, Cervantes remplace la parábola del mundo como teatro —*theatrum mundi*— por la del *mundus theatri*, en el sentido de una “teatro-sociología” —es decir, el análisis de la sociedad mediante términos y conceptos teatrales, o de lo teatral de los patrones socioculturales. Según Walter Puchner, la relación del teatro y la sociedad se remonta “από το ελληνιστικό totus mundus agit histrionem ως τον Pirandello” [desde el helenístico totus mundus agit histrionem hasta Pirandello] (Reseña 340).²³⁹

Asimismo, en los episodios del *Quijote* se presenta la ficción —teatral— mediante la transposición dramática de gran parte de la novela y se ofrecen importantes indicios de la ficción de la vida, de modo similar a las obras de Pirandello. El teatro dentro del teatro del *Quijote* se inserta, de esta manera, en la tradición metateatral española —que incluye, entre otros, a Calderón de la Barca, Manuel Tamayo y Baus, los

²³⁸ Se trata de un fragmento que recuerda al de *Enrico IV* sobre el Papa y las máscaras sociales. Remito al apartado 5.1 del presente estudio.

²³⁹ Véase también Chaniotis. Para más información sobre el nexo entre el teatro y la sociología remito a Burns, Ober y Strauss, Pefanis, W. Puchner (“Το θέατρο και το έτερον” [“Teatro y su otro”]), y Rapp.

hermanos Machado y Miguel de Unamuno—, y hace un recorrido de la realidad a la ficción y viceversa (Newberry, *The Pirandellian Mode* 117). A diferencia de Pirandello, Cervantes matiza el juego de vivir la ficción, poniendo en tela de juicio el drama en sí mediante el drama mismo. Pirandello, por el contrario, se enfoca en el peso excesivo de la ficción en la vida, y su teatro dentro del teatro constituye una manera de reflexionar sobre la ilusión (meta)teatral en sí, su interpretación y la función del actor.²⁴⁰

A este respecto, conviene tomar en consideración el contexto histórico en el que se escribieron las obras. Como señala Witt en *Metatheater and Modernity*, mientras que el teatro barroco del Siglo de Oro estaba sujeto a numerosas restricciones de carácter moral, el principal obstáculo que tuvieron que afrontar los dramaturgos del siglo XX fue la caída del interés en el teatro por parte del público y el estado (173). El argumento de Witt resulta útil para comprender el *Quijote*, ya desde el prólogo y las alusiones de Cervantes. En cuanto a Pirandello, basta pensar en la repercusión que tuvo el fascismo italiano en el arte, que analizo en el siguiente capítulo a propósito del Convegno Volta y el papel que desempeñó el dramaturgo siciliano. Salvando sus diferencias, ambos autores apelaron a un recurso (meta)teatral que trasciende los límites cronológicos y amplía la improvisación: los *pupi*. A continuación, llevo la línea Cervantes-Pirandello más allá indagando en el uso que hicieron de dicho recurso e incorporando a Federico García Lorca a dicha línea.

²⁴⁰ En cuanto a la ficcionalidad del *Quijote*, resulta llamativo el señalamiento de Vargas Llosa: “La ficción tiene efecto, sin embargo, y, con la ayuda de don Quijote, se convierte en realidad... ¿No es esto vivir la ficción, teatralizar la vida...?” (xvi-xvii).

Capítulo 6

Los *pupi*: interculturalidad mediterránea y renovación modernista

Los títeres aparecieron por primera vez en el escenario de la literatura gracias, entre otros, a Cervantes y constituyen un importante aspecto que el autor del *Quijote* comparte con Pirandello a través de la incorporación de motivos y técnicas de la tradición mediterránea. En el presente capítulo realizo un breve recorrido por la historia del teatro de títeres en el mundo heleno y reflexiono sobre el papel que desempeñaron en la interacción entre las culturas del Mediterráneo, de la que el episodio de Maese Pedro constituye un caso excepcional. Cervantes demostró sus conocimientos del arte titiritero en el entremés “El retablo de las maravillas” y las novelas cortas “El licenciado Vidriera” y “El coloquio de los perros”. No obstante, fue en el *Quijote* donde creó el prototipo de lo que podría denominarse el “humorismo grotesco mediterráneo”: el *pupo* Alonso Quijano. A este respecto, el “regreso a Cervantes” que hizo Pirandello a través de los *pupi* se asemeja al de Federico García Lorca, a quien el dramaturgo siciliano admiraba y con el que compartía la aspiración a renovar el teatro.

6.1. Historia, función y orígenes de los títeres

Igual que las máscaras, las figuras animadas forman parte de los temas clave de las obras de este estudio, ya sea literalmente —como elementos risibles y arquetípicos que sirven como instrumento de crítica social— o metafóricamente —como sátira que se pone en escena.²⁴¹ Asimismo, inspiran en el lector/espectador una fantasía casi infantil y, en muchas ocasiones, permiten a los autores, cual titiriteros, citarse a sí mismos mediante lo

²⁴¹ Anteriormente he señalado el vínculo de la máscara con los títeres a raíz de Pirandello y su filosofía (*maschere nude*).

que Syverson-Stork caracteriza en el caso del *Quijote* como la “shadowy presence” de Cervantes, quien comparte “stage space with...[sus] characters” (129). Tanto las máscaras como los títeres funcionan, por lo tanto, como el metateatro, además de introducir más tipos performativos dentro de los roles existentes de los personajes. La máscara incluso puede verse como la extensión del títere: mientras que este constituye una representación del individuo que lo manipula, aquella forma parte del ser humano. Sin embargo, las marionetas existen con anterioridad a las máscaras del actor profesional, más allá de su manipulación por parte de un titiritero. Por ello, el títere puede considerarse una especie de protoactor que lleva siempre su *προσωπείο* [máscara].²⁴²

La historia del teatro de títeres es larga y compleja. Igualmente, resulta complejo responder a la pregunta: ¿quién es el que actúa en realidad: el títere o el titiritero que lo maneja? La existencia de diferentes tipos de títeres complica aún más la cuestión. Dependiendo de la cultura, y, al mismo tiempo, yendo más allá de las fronteras culturales —dado que la tradición teatral es un claro ejemplo de *border-crossing* territorial, lingüístico, religioso y político—, existen títeres de mano o dedos de diferentes tipos de

²⁴² Como también ocurre en el caso de Cervantes, en muchas tradiciones el teatro de personas se inspiró en el de títeres. Resulta difícil señalar la fecha de comienzo de la actuación como oficio por el que se recibe una retribución —y no como una afición *amateur* o profesional por la que se recibe una cantidad simbólica, premios, estatuillas o aplausos. La crítica suele referirse al período alrededor del siglo XVII. En Alemania comenzó a finales del siglo XVII (Fabian 104); en Inglaterra, antes que en Alemania (Albert Cohn xi); en Italia, por la época de Goldoni (Kennard 63); y en España, se asentó en el Siglo de Oro (Ferrer Valls) —cabe pensar en el caso de Lope de Rueda y lo que documentó al respecto Cervantes en el *Quijote*. No obstante, aludiendo a estudios de los años 1999, 2004 y 2012, Taplin considera probable que ya en el siglo IV a.C. hubiese en el mundo heleno actores profesionales ambulantes (en su mayoría, atenienses) que representasen tragedias y comedias (“Comic Vases” 261).

cordel, tamaño, color y material.²⁴³ Ya fuese durante el siglo XIX, con la aparición del mecánico *theatrum mundi*, la Primera Guerra Mundial, con la disminución de las *performances* y el cierre de la mayoría de teatros de títeres, o en 1994, durante la campaña de las primeras elecciones de la democracia en Sudáfrica y el proyecto denominado “Puppets for Democracy”, los títeres siempre han funcionado como un sistema transnacional no monolítico (Jurkowski) que supera obstáculos y sirve para (re)educar al público tras períodos de desinformación o censura y, en general, para entretener y mostrar que todo es posible sobre el escenario.²⁴⁴ Sus representaciones pueden considerarse mágicas por combinar lo visible y lo invisible, lo cual hace pensar en el Barroco, cuando despuntó la representación basada en figuras mecánicas y maquinaria elaborada, cuyo origen se remonta a la antigüedad.

Cabe pensar, a este respecto, en la técnica del teatro griego clásico *από μηχανής Θεός* [*Deus ex machina*], sobre todo en las tragedias de Eurípides y las comedias de Aristófanes. Asimismo, las evidencias filológico-filosóficas sobre los *pupi* de la época, como las de Aristóteles, Platón o Erasítrato, se complementaron con la descripción del teatro de figuras puestas en movimiento mediante cilindros y arena en el tratado *Αυτόματα* [Autómatas], del matemático Herón de Alejandría.²⁴⁵ Ello demuestra la

²⁴³ Para profundizar en los diferentes tipos de títeres, véanse Böhmer; Marcella Croce; Fabian; Gasch; Jurkowski; Jurkowski y Francis; Segel; Posner et.al., y Young.

²⁴⁴ Dice Jurkowski: “Puppets have belonged to many different sign systems. Puppetry itself does not constitute a single, monolithic system” (102).

²⁴⁵ *Autómatas* (I d.C.) se considera el primer libro de robótica de la historia. Para más información sobre autómatas y androides, véase Grazioli y Violette.

naturaleza diacrónica y multidisciplinaria de los títeres, que figuran en el arte performativo, la literatura, la sociología, la arqueología y las matemáticas.²⁴⁶

Los primeros muñecos de estilo marioneta —que se hacían de arcilla, madera, cera o bronce— se utilizaron en rituales religiosos. Aunque existen varias teorías sobre su origen, se sabe que surgieron en Grecia en el siglo V a.C. y en China en el siglo II a.C. (Böhmer 7; Fabian 15). Como afirma Henryk Jurkowski, los textos de Jenofonte, Ateneo de Náucratis y Platón demuestran que los títeres helenos eran “something routine, which suggests that they were popular at that time” (100).

Acudiendo a las fuentes mismas, Jenofonte mostró el predominio de los *pupi* por el Mediterráneo en el diálogo socrático *Συμπόσιον* [El banquete] (alrededor del año 371 a.C.), en el que incluyó a un comensal de Calias, oriundo de Siracusa, que se dedicaba a manipular *νευρόσπαστα* [(neuróspasta), que se mueven por nervios o sogas] y que afirma que los que acuden a ver su espectáculo “οὔτοι γὰρ τὰ ἐμὰ νευρόσπαστα θεόμενοι τρέφουσί με “ [me permiten ganarme la vida viniendo a ver mis marionetas] (*Symposium* 57).²⁴⁷ En la obra miscelánea *Δειπνοσοφισταί* [El banquete de los sofistas], Ateneo (siglo III d.C.) se refirió, asimismo, a la representación de títeres, probablemente en el Teatro de Dioniso en Atenas, e incluso mencionó a un titiritero de la época, llamado Potheinus:

²⁴⁶ Derek de Solla Price ha observado que las “simulated figures...‘these toys’” de Herón también han servido a la ciencia: “The point has been missed that these automata were in fact combined with the astronomical models to produce displays of both halves of creation together, and this is why they appear as such not only through Byzantium, Islam, and the European Middle Ages but right down to the modern Black Forest cuckoo clock...in addition to the contribution to conceptual model-making in early physiology, such models were the source from which all of our powerful modern tradition of automation springs” (60).

²⁴⁷ En Heródoto (V a.C.) también encontramos “τὰ νευρόσπαστα” (II, 48).

“The Athenians yielded to Potheinus the marionette-player the very stage on which Euripides and his contemporaries performed their inspired plays” (Athenaeus 85).

Ya en *La república* (370 a.C.), Platón también aludió a los títeres en el mito de la caverna. El filósofo ateniense los denominó “θαύματα” [(zámata), aquello que sorprende, provocando incertidumbre o miedo, y no tiene explicación lógica; en griego moderno, milagros]. Anteriormente, se refirió a “τοῖς θαυματοποιῶσις” [(tís zavmatopiíis), los creadores de milagros; o sea, los titiriteros], quienes colocan las marionetas delante del público (514b 1-6). En el diálogo *Nómoι* [*Las leyes*], Platón utilizó la metáfora del ser humano (ciudadano) como un títere cuyos hilos controlan los dioses (las autoridades). Ello le sirvió para articular su filosofía sobre las emociones no racionales del individuo —a las que comparó de nuevo con los hilos de un títere—, que son tan necesarias para la virtud como la razón y el apetito del alma (645b-645c). Conviene señalar que Platón incluyó el arte de los “θαύματα” en la clasificación jerárquica del entretenimiento —rapsodia, lírica, tragedia, comedia, y arte titiritero—, recalcando su efecto parateatral —en el sentido de dramatización procesional de carácter milagroso—, que puede cautivar al público, más aún al infantil.²⁴⁸ La traducción al inglés de Thomas L. Pangle resulta aclaradora al respecto:

Well, I suppose it’s likely that one, like Homer, would present a *rhapsody*, and another a *recital on the kithara* [cítara], and another a *tragedy*, and another, again, a *comedy*; and it wouldn’t be surprising if someone thought he could best win by

²⁴⁸ Sobre las diferencias entre teatro y parateatro, Díez Borque y Surtz señalan: “en el parateatro, en la fiesta, aunque aparezcan, se alteran la función y sentido de los elementos que integran el hecho teatral. El texto pierde importancia, o incluso, desaparece, con lo que cambian los valores literarios, ideológicos, estéticos que el teatro posee como manifestación literaria que también es” (52).

presenting *puppets*. If performers such as these came forward and tens of thousands of others as well, can we say which justly wins?...If the very little children are the judges they'll choose the man who presents puppets. Isn't that so? (658b7-658c11; *The Laws* 38; énfasis mío).²⁴⁹

Las marionetas eran, en resumidas cuentas, muy populares en el mundo heleno. Ya en épocas menos remotas, la tradición siguió su curso y llegó a vincularse a la *Opera dei pupi* de Sicilia y, en general, a Italia.²⁵⁰

A pesar de que el origen de la *Opera dei pupi* constituye, según Jo Ann Cavallo, “una cuestión de especulación”, algunas fuentes han identificado Nápoles como su lugar de nacimiento (Young 226; Cavallo). Debido a la relación de España con el Reino de las Dos Sicilias, no se puede, por lo tanto, descartar la raigambre española de los *pupi siciliani*. Al fin y al cabo, la *Opera dei pupi* se ha documentado en Sicilia a comienzos del siglo XIX, cuando la isla aún estaba bajo el dominio español (Cavallo). A este respecto, es pertinente la siguiente información que proporciona el historiógrafo Luigi Natoli:

un teatro marionettistico nel quale si rappresentasse materia romanzesca e combattimenti fra Cristiani e Saraceni era già in Spagna fin dal secolo XVI...Ora non è andar molto lontano argomentare, che...poteva bene questa [tradición] esservi stata importata degli Spagnuoli, como vi fu importato il Sant' Offizio, [la

²⁴⁹ Para un análisis de lo performativo y lo cultural en *Las leyes*, véase Peponi. Sobre el tema de los *pupi* en el mismo libro de Platón, remito al estudio de Kurke, incluido en la edición de Peponi.

²⁵⁰ Según Cavallo, “The eminent Sicilian folklorist Giuseppe Pitré (1841-1916) counted twenty-five puppet theaters in Sicily in 1884, with nine in Palermo, three in Catania, and the rest spread out throughout the island”.

orden de] i Gesuiti, il cerimoniale, le processioni allegoriche, gli auto-da-fè, i “giochi del toro”. Tre secoli di stretti legami fra le due regioni; la dipendenza o unione della Sicilia alla Corona di Spagna, [y] i continui rapporti dovevano necessariamente produrre scambi reciproci. (117)

[un teatro de marionetas en el que se representase materia de romances y combates entre Cristianos y Sarracenos ya existía en España a finales del siglo XVI... Ahora, no es ir muy lejos argumentar, que... bien podría esta [tradicción] habernos sido importada de los Españoles, como nos fue importado el Santo Oficio, [la orden de] los Jesuitas, lo ceremonial, las procesiones alegóricas, los autos de fe, los “juegos de toro”. Tres siglos de estrechos vínculos entre las dos regiones; la dependencia o unión de Sicilia a la Corona de España, [y] las relaciones continuas debieron necesariamente producir intercambios recíprocos]

Los juegos de toro a los que se refiere Natoli no se limitan a los juegos y espectáculos taurinos, sino que incluyen también juegos ecuestres y festejos locales —como la sortija, las cañas, o la jineta andaluza, de procedencia árabe— asociados a las corridas de toros y celebraciones religiosas que posteriormente se trasplantaron a Italia —por ejemplo, el “Palio di Siena”, entre otras fiestas patronales.²⁵¹ Los juegos de toro constituyen, a este respecto, un ejemplo de interacción entre las culturas del Mediterráneo, demostrando que el culto al *taurus* no se limita al ámbito ibérico, sino que también puede encontrarse por el Mare Nostrum. Los vestigios de este animal divino, que se asociaba a la Luna y la

²⁵¹ Respecto a dichos juegos españoles, véase Puddu. Para un análisis minucioso de la simbiosis italiana y española durante los siglos XVI y XVII, véase Mazzotta.

fertilidad, abundan en la cultura mediterránea.²⁵² De este modo, el patrimonio cultural mediterráneo podría interpretarse, no como “la mar en medio” (II, 64) que según Sancho dificulta el rescate de los cristianos que son llevados cautivos a Berbería —como le ocurrió al propio Cervantes—, sino como un río ancho, formado por una serie de afluentes que siguen su flujo continuo en varias direcciones.

A dichos afluentes se les suma el *Quijote*. La Segunda parte contiene referencias a los célebres Toros de Guisando en Ávila (II, 13), a la accidentada caída sobre Don Quijote de los toros del Jarama —que se lidiaban en Madrid—, y a Sancho y Rocinante (II, 58), además de a muchas de las tradiciones que Natoli sospecha que se heredaron de la cultura española. Entre ellas, destacan los títeres en el episodio grotesco-humorístico de Maese Pedro y su mono (II, 26) y la representación del combate entre Moros —los soldados en Sansueña, es decir, Zaragoza— y Cristianos —la hija putativa de Carlomagno, Melisendra, y su esposo, Don Gaiferos—, a quienes el intérprete del titiritero llama “dos católicos amantes”.

Natoli se vale del *Quijote* para respaldar su “inducción”, como la denomina, sobre la existencia de títeres en España ya en el siglo XVII, considerando la posibilidad de que los *pupi* sean, por lo menos, contemporáneos del Hidalgo de Cervantes (117-118). Su

²⁵² Algunos ejemplos destacados son la gran civilización minoica y los frescos de taurocatapsia que se hallaron en el palacio de Cnosos; el mito del Minotauro; el mito —himno a la venganza— de la ninfa Dirce, que murió atada a un toro que la arrastraba; las taurocatapsias de la Grecia clásica —en la región de Tesalia—; el Apis o toro sagrado del antiguo Egipto; las pinturas rupestres de los bisontes de aspecto taurino de las cuevas de Altamira, en Cantabria; la gran escultura de la antigüedad clásica el *Toro Farnese* [Toro Farnesio], que mató el Dios romano Mitra —inspirada en el mito de Dirce, y ubicada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles—; la escultura “Il Minotauro pentito”, de Giorgio de Chirico —que se encuentra en el Museo de Arte Moderno de París—, y la cueva de Lascaux, en Francia.

argumento se basa en la armadura del *pupo* siciliano del *paladino* [paladín] del séquito de Carlomagno que corresponde a los siglos XVI y XVII. Dado que el personaje fue posterior a esos siglos, la armadura constituiría una vestimenta anacrónica, curiosamente, igual que la del propio Don Quijote. No obstante, Natoli señala que los fabricantes de títeres (*pupari*) no se dedicaban a la “arqueología”, es decir, no eran capaces de reproducir de manera precisa, ni con todo lujo de detalles, armaduras populares de hacía dos siglos. Por el contrario, representaban el atuendo de los personajes célebres según su iconografía, o, en el caso de los otros personajes, seguían la moda, o a otros artistas contemporáneos. Asimismo, cuando ya habían reproducido el personaje, este quedaba fijado y se incorporaba inmediatamente a la tradición iconográfica (117-118).

En este sentido, cabe referirse a un artículo posterior que sirve de apoyo a la tesis de Natoli sobre la llegada de los *pupi* a Italia desde España. Según J. E. Varey, los primeros títeres que llegaron a la península ibérica se vinculaban con otra forma de entretenimiento popular: la exhibición de animales, especialmente “la [exhibición] de monos. Y el mono y el títere nos presentan una parodia grotesca y diminuta de la vida; ambos parecen seres humanos y no lo son” (172).²⁵³ Esta especie de protomarionetas, denominadas *bavastels* o *fantoches*, apareció en España —quizá proveniente de Italia o Francia— por primera vez en la *Supplicatio* del trovador Guiraut Riquier a Alfonso X de Castilla (1273) y en el *Llibre de contemplació en Déu* (1309), de Ramón Llull (172-173).²⁵⁴ Varey señala, de este modo, el episodio de Maese Pedro como uno de los

²⁵³ En su *Tratado histórico*, Pellicer señala que, ya en 1574, durante las primeras representaciones de comediantes italianos en España había títeres y se volteaba algún mono.

²⁵⁴ En el reciente estudio de Ortega Cerpa y Ayuso se hace un recorrido conciso por siglos de la tradición de títeres en España, ofreciendo ejemplos hasta el día de hoy, como

ejemplos más célebres de la relación de los títeres con los espectáculos de monos en la España del medioevo tardío y los comienzos de la modernidad.

Además del mono adivino que acompaña a Maese Pedro en su espectáculo de marionetas, hay otras razones por las que cabe considerar sus “figurillas de pasta” como prototipo de los *pupi*. En primer lugar, presentan varias características que las diferencian de otro tipo de marionetas. Los *pupi* representan un repertorio fundamentalmente carolingio de temas históricos y épicos cuya función principal es el combate y el contacto. La acción suele acompañarse, asimismo, de efectos especiales, como los de figuras despedazadas o armaduras que se parten en dos (Young 67-68). Estas características también se hallan en el célebre episodio del *Quijote*. Es más, el manejo de los *pupi* desde arriba recuerda a la descripción de cuando Melisendra trata de bajar del balcón para montarse al caballo de Don Gaiferos y se queda colgando al engancharse el vestido, moviéndose en dirección vertical. Como observa Diaz-Plaja,

sólo moviéndose así es posible que a uno de los personajes, la gentil Melisendra, se le prenda una punta del faldellín de los hierros del balcón y se quede cómicamente colgada, hasta que maese Pedro, con un hábil tirón de los hilos, la coloca en los brazos de don Gaiferos. (144)

la casa-teatro de la familia Montenegro en Cádiz (1815-1870) y su célebre figura de la Tía Norica, y el *Betlem del Tiritisi* de Alcoy (Alicante), que comenzó en 1870. En Alcoy tiene lugar también, durante las fiestas de *Moros i Cristians*, la función más antigua del combate entre cristianos y musulmanes, la cual comparte un sustrato de temas dramáticos, culturales e históricos con la leyenda de Melisendra, tal como aparece en la representación de Maese Pedro del *Quijote* —por ejemplo, el enfrentamiento entre bandos, el castillo de la ciudad, y el salvador San Jorge, patrón de Alcoy. Cabe referirse, asimismo, al teatro de títeres de carácter hagiográfico que se conoce como “máquina real”, el cual se popularizó tras el Concilio de Trento a causa de la suspicacia que comenzó a despertar el teatro de actores para la jerarquía eclesiástica. Para más información, véanse Fernández; Cornejo.

A este respecto, la representación de títeres a la que asiste el Hidalgo —que desemboca en una reyerta y culmina en la destrucción del teatro— no sigue la tradición del entremés español, sino la del *intermezzo* italiano. Mientras que el segundo acto del entremés suele acabar en burla con el propósito de moralizar mediante lo satírico o lo burlesco, el del *intermezzo* concluye “con portarsi per lo più la battuta su le spalle con un bastone di cartone, o pistolese di legno” (Perrucci 374) [con llevar en su mayor parte golpes en los hombros con un palo de cartón, o un puñal de madera]. Cabe añadir a esto que *il bastone* [el bastón] de los *intermezzi* constituye un símbolo fálico típico de la *Commedia dell’Arte*. En concreto, se asocia con el personaje de “origine greca, e, in ultima analisi, napoletano-antica (magnogreca)” [origen griego, y, en última instancia, napolitano-antiguo (magnogriego)], Pulcinella (Scafoglio y Lombardi Satriani 399; 365; 62). La simbología fálica del bastón, que se extiende hasta el títere inglés *Punch*, se remonta al mundo de los sátiros y los centauros.²⁵⁵

Helena Percas de Ponseti define la naturaleza entremesil de las peripecias cervantinas, a las que he aludido en el capítulo 2 (“Boccaccio, Cervantes, y los entremeses 'griegos’”), como “un descanso mediante una variación sobre el mismo tema” (*Cervantes* 158). Se trata de una representación teatral en la novela que es simultánea, por una parte, a las aventuras que va construyendo el Hidalgo y, por otra, a la obra que Don Quijote opta por “dirigir” en el minúsculo teatro de títeres —un procedimiento también clave en la trilogía del teatro dentro del teatro de Pirandello.

El episodio de Maese Pedro constituye, por lo tanto, un ejemplo paradigmático de la fusión de técnicas mediterráneas y géneros literarios. Los *pupi* y Don Quijote remiten a

²⁵⁵ Véanse Frecer 307-343; Gleijeses 139-145; Harold Spencer.

tradiciones italianas y españolas que comparten un mundo paralelo de referentes. Aunque sigue sin conocerse la ruta que siguieron los títeres desde el mundo antiguo hasta el *roundabout way* (Böhmer) de épocas más recientes, existe información que indica la existencia de una estrecha relación entre dichas tradiciones. De este modo, se puede hablar de ellas como ejemplo de interculturalidad mediterránea, entendida a modo de proceso de hibridación, desterritorialización y reterritorialización cultural que “constituye el lugar de la negociación entre lo ajeno y lo propio” (De Toro 7).

6.2. Cervantes como titiritero transcultural mediterráneo

Cervantes desempeñó un papel fundamental con respecto a la interculturalidad de los títeres, ya que no solo ofreció “one of the first memorable appearances” de estos “before the advent of the modernist movement” (Segel 5-6), sino que apuntaló la presencia de los *performing objects* en la cultura literaria española y, posteriormente, en la mundial.²⁵⁶

Las peripecias del *pupo* Alonso Quijano disfrazado de Don Quijote se asemejan a las de

²⁵⁶ Otras obras de la literatura mundial en las que figuran títeres literal o metafóricamente son: *Bartholomew Fair* (1614), de Ben Johnson; *Las Batallas de Coxinga* (1715), de Chikamatsu Monzaemon (seudónimo de Sugimori Nobumori); *Das Jahrmarkts-Fest zu Plundersweilern* (1769), de Goethe; *Revizor* (1836), de Nicolai Gogol; *Leonce und Leona* (1836), de Georg Büchner; *Le Avventure di Pinocchio: Storia di un burattino* (1883), de Carlo Lorenzini (conocido como Carlo Collodi); *Marionetten* (1906), de Arthur Schnitzler; *Hechizo de amor* (1908), de Gregorio Martínez Sierra; *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1910), de Ramón del Valle-Inclán; *El titella pròdig* (1911), de Santiago Rusiñol; *L'Ours et la Lune* (1917), de Paul Claudel; *L'uccello del paradiso* (1918), de Enrico Cavacchioli; *Marionette. Che passione!* (1918), de Rosso di San Secondo; *Le cavalier Bizarre* (1919), de Maeterlinck; *El Señor de Pigmalión* (1921), de Jacinto Grau; *Los cuernos de Don Friolera* (1921) y *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1927), de Valle-Inclán, y *Títeres de pies ligeros* (1929), de Ezequiel Martínez Estrada.

un anacrónico *humanette* [fantoche] del propio Cervantes, antecesor de la *Über-Marionette* del modernista inglés Edward Gordon Craig.²⁵⁷

El interés del autor del *Quijote* por el teatro popular de marionetas se remonta al período entre 1604 y 1606, cuando estaba componiendo el entremés “El retablo de las maravillas”, al que Reed se ha referido como un “drama novelizado”. Al comienzo del entremés se narra la llegada de dos embaucadores, Chanfalla y Chirinos, a un pueblo para montar una representación que parece ser de títeres “etéreos”, es decir, un espectáculo sin títeres. Según los embaucadores, los títeres solo podrán verlos aquellos que sean hijos legítimos y cristianos viejos, o sea, que carezcan de origen judío o musulmán. Cuando se representa la función, los aldeanos que han asistido, incluido el alcalde del pueblo, fingen ver lo que están representando los “titiriteros” Chanfalla y Chirinos porque creen que los demás sí pueden verlo. Cuando posteriormente se presenta un furriel para informarles de que una legión de soldados está a punto de llegar, uno de los aldeanos lo toma por un personaje del espectáculo. Cuando regresa el furriel, se desarrolla una farsa maravillosamente representada: los aldeanos terminan acusándolo de ser “uno de ellos” —un hijo bastardo o un converso— cuando les pregunta si están locos, porque él no ve ningún títere, y al final se batan en un duelo a muerte.

La historia del retablo sin títeres de los ingeniosos Chanfalla y Chirinos refleja su propia *raison d'être* como teatro. Presenta rasgos metaliterarios similares a los del episodio de Maese Pedro. Antes de publicar la Segunda parte del *Quijote* (1615), Cervantes escribió dos novelas cortas en las que hace mención del arte titiritero: “El

²⁵⁷ Sobre el teatro antirrealista y antinaturalista de Craig y los modelos teatrales clásicos en los que se inspiró, véase Segel 54-57.

licenciado Vidriera” y “El coloquio de los perros”, ambas incluidas en las *Novelas ejemplares* (1613). En el caso de “El licenciado Vidriera” —o, como lo denominó Azorín, el “*Quijote* en miniatura” [“El Caudillo y Cervantes”]—, los títeres aparecen asociados a temas religiosos, acentuando el carácter ritualista del propio teatro, que remite al dítirambo dionisiaco y la dualidad de lo humano y lo divino de sus representaciones. Aludiendo a un fragmento clave de la obra, en cierto momento el narrador hace las siguientes observaciones sobre el Señor Vidriera:

De los titereros decía mil males: decía que era gente vagamunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras que mostraban en sus retratos volvían la devoción en risa, y que les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento Viejo y Nuevo y sentarse sobre él a comer y beber en los bodegones y tabernas.

Según señaló Varey, Cervantes debía estar refiriéndose a los títeres de mano, que “hubieran sido un asiento más cómodo que las marionetas” para los titiriteros ambulantes (180). Con respecto al “Coloquio de los perros”, el interés cervantino en el arte de las marionetas se refleja en el dueño titiritero de Berganza, uno de los perros. No obstante, Cervantes muestra cierta aversión hacia el oficio (“Toda esta gente es vagamunda, inútil y sin provecho; esponjas del vino y gorgojos del pan”), quizás con el fin de complacer a los moralistas de su época, quienes eran muy contrarios a estos espectáculos (Varey 181).

Los anteriores ejemplos demuestran el conocimiento del arte titiritero por parte de Cervantes y su interés por las posibilidades que ofrecían los recursos teatrales a la narrativa. Cervantes, cual *puparo* del *pupo* Alonso Quijano, encontró en los títeres un poderoso instrumento para trastocar las convenciones literarias de su época y hacer que

los personajes se moviesen entre la realidad y la ficción de un modo ilimitado y atemporal.²⁵⁸ El autor, como *puparo*, logró manipular su propio distanciamiento. Esta técnica destaca en la Segunda parte y en ejemplos como el de la “malaventura” de Melisendra (Allen). Mediante giros inesperados o incomprensibles, Cervantes perpetuó la duda y aumentó su libertad de crear y controlar con la ayuda de sus propias criaturas/*pupi*, convirtiendo su obra en “artistically self-sufficient” (Haley 162). En cuanto a esta cuestión, el titiritero Paco Paricio se ha referido a la utilidad de los títeres para el escritor. Comenta Paricio en una entrevista:

Cuando Don Miguel decide escribir su segunda parte, es como si le dijera a Avellaneda (o a quien quiera que sea el que se esconde tras ese nombre): ahora yo, Cervantes, el autor de la primera parte, el creador del personaje del Quijote, escribiré la verdadera segunda parte, y dónde tú has puesto una obra de teatro en una venta del camino, yo pondré algo más popular, más metafórico, y que me permitirá una aventura mejor del hidalgo, pondré teatro de títeres. Y no solo eso, pues el tal Alonso Quijano intervendrá en la trama. No es teatro de actores como tú crees, es teatro de títeres. ¿Por qué Cervantes elige los títeres? Me permito pensar que los elige porque los ha visto, los conoce y ha descubierto todas las

²⁵⁸ Sobre la metáfora del autor/*puparo* que maneja los cordeles de su personaje/*pupo* (un “*leit-motif* in Cervantes’ fiction”), Percas de Ponseti afirma: “It reappears throughout *Don Quijote* under several disguises: a rein, a thread, a rope, a line, a spike on a balcony, a hook in a tree, a cable, a whip, a cord, a girth, a net. Each of these object-images provides a thread of constantly recreated or extended metaphor of authorial control. From the interplay between the narrative level of fiction abounding in action and dialogue about life styles, ideals, and ethics, and the metaphoric level of fiction pictorially conveying Cervantes’ view of life, there emerges the author’s indirect portrayal of Don Quijote, Sancho, their chronicler, Cide Hamete Benengeli, of Maese Pedro, the puppeteer, and even of Avellaneda, the author of the apocryphal *Don Quijote*” (“Authorial Strings” 51).

metáforas que contienen, todo el sabor popular que destilan, el juego que encierran y son capaces de provocar. Esa esencia que conoce Cervantes creo yo es la esencia de nuestro teatro. (En Rumbau)²⁵⁹

Como señala Eugenio Asensio (*Itinerario* 83-85), los títeres comparten con la *Commedia dell'Arte* el carácter folclórico, lo cual revela una interacción dinámica transnacional. Ambas tradiciones han desempeñado un papel significativo en la historia del teatro y se han desarrollado conjuntamente. En la literatura española abundan los ejemplos de esta hibridez de técnicas, que cumple una función grotesco-humorística: liberar al ser humano de ideas convencionales y favorecer lo accidental y relativo, lo cual podría constituir una deuda con Cervantes.²⁶⁰

Cabe pensar, en ese sentido, en *Los cuernos de Don Friolera* (1921), de Ramón del Valle-Inclán, cuyo epílogo se construye en paralelo con otros dos géneros mediante una representación de títeres a la cual asisten Don Manolito el Pintor y su compañero Don Estrafalario.²⁶¹ Es significativa la intervención de este cuando asevera la superioridad del teatro de títeres respecto al teatro tradicional: “Ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español” (Valle-Inclán, *Martes* 110). En una entrevista de 1921, Valle-Inclán señaló el

²⁵⁹ Paricio es, junto con Pilar Amorós, fundador de la compañía Los Titiriteros de Binéfar. Se les ha otorgado el Premio Nacional de las Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud de 2009, varios Drac d’Or de la Fira de Lleida y la Mostra Internacional de la Vall d’Albaida en 2008, y otros premios en varios países de Europa.

²⁶⁰ Sobre lo que Bakhtin denomina “grotesco modernista”, véase *La cultura popular* 47-50.

²⁶¹ Los otros géneros son una obra teatral y un romance de ciego (coplas de ciego).

vínculo del teatro de marionetas con el Teatro dei Piccoli —que, en gran parte, se basó en las tradiciones de *Commedia dell'Arte*, la cual renovó— y con Cervantes:²⁶²

Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo nuevo que he creado y que titulo “Esperpentos”. Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro “Di Piccoli” en Italia...Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma...para el espectador, [esta es] una sencilla farsa grotesca. Esto es algo que no existe en la literatura española. Sólo Cervantes vislumbró un poco de esto. Porque en el *Quijote* lo vemos continuamente. Don Quijote no reacciona nunca como un hombre, sino como un muñeco; por eso provoca la hilaridad de los demás, aun cuando él esté en momentos de pena. (cit. en Echevarría 311-312)

Valle-Inclán articuló de este modo una serie de pensamientos y mecanismos, propios de lo que podría denominarse “humorismo grotesco mediterráneo”, que parten de Cervantes y su “muñeco de acción”, prosiguen con el Teatro dei Piccoli y se extienden a lo deforme de los personajes esperpénticos, quienes traen a la mente las figuras grotescas de Pirandello o Bontempelli. El hidalgo de La Mancha sirve de paradigma de *pupo* que sobrepasa los límites de la novela e incluso del teatro popular, logrando lo que Jurkowski y Francis señalan como un tipo de teatro de títeres que dialoga con la concepción moderna de la literatura y que asume sofisticadas formas de expresión artística que van más allá de la tradición barroca del arte popular (12-13).

²⁶² Para más información sobre la compañía Teatro dei Piccoli, véase Sammartano. Sobre la relación entre el esperpento y la *Commedia dell'Arte*, véanse Echevarría, y Lima, “The Commedia dell'Arte”.

La proyección de este humorismo grotesco mediterráneo es una característica esencial del *Quijote* que se encuentra también en la obra dramática de Federico García Lorca. A este respecto, Andrés Pérez-Simón sostiene que el episodio de Maese Pedro, como pieza típicamente barroca del espectáculo ambulante de títeres, es “central... [para] Lorca’s experimentation with puppets” y “the direct source for Lorca’s own puppet shows” (*Baroque Lorca* 15, 55).²⁶³ Cervantes marcó la trayectoria de las representaciones de títeres lorquianas, que sirvieron para regenerar y difundir la acción teatral entre los campesinos mediante el grupo de teatro La Barraca (1932-1935). Pérez-Simón hace referencia, además de a Cervantes y García Lorca, a los elementos que comparten Cervantes y Pirandello, Calderón de la Barca y Pirandello, y Calderón de la Barca y García Lorca, mostrando así la relación del teatro modernista con el *Quijote* y los autos sacramentales calderonianos. El teatro de García Lorca constituye, a este respecto, un elemento intermedio de la relación entre Cervantes y Pirandello que, como señalo a continuación, incluye, además, la tradición teatral griega y los *pupi*. El propio García Lorca advirtió la similitud entre los dos autores en una alocución previa a la representación de la Barraca de *La vida es sueño*: “Por el teatro de Cervantes se llega a la farsa más esquemática; él mismo tiene rasgos que...se pueden encontrar realizados en Pirandello” (“Lorca. La Barraca” 86).

6.3. Cervantes, Pirandello y García Lorca

En el presente apartado extiendo la línea Cervantes-Pirandello a García Lorca. En concreto, subrayo el reflejo de la interculturalidad mediterránea en su obra, su vínculo

²⁶³ El crítico se basa en el estudio del hermano del poeta, Francisco García Lorca. Véase *Federico y su mundo* 60; 208.

con Pirandello, el de ambos con Cervantes, y el de los tres con el teatro clásico a través de un recorrido por el teatro de títeres del autor granadino.

6.3.1. Los títeres lorquianos y el teatro clásico como denominador común

Según la crítica (Ayuso; González del Valle; Menarini; Pérez-Simón; Polansky), el arte titiritero constituye la columna vertebral del teatro de García Lorca. Piero Menarini sostiene que se trata de un género con el que el escritor “mantiene un rapporto di simbiosi, che non può abbandonare” (“Gli anni dei burattini” 142) [mantiene una relación de simbiosis, que no puede abandonar]. García Lorca, que se inspiró en la tradición andaluza y al que siempre le interesaron los títeres, concibió, a este respecto, obras de títeres no solo para títeres, sino también para que las representasen actores. Es el caso de las que Pérez-Simón ha denominado “farces for actors”: *La zapatera prodigiosa* (1930) y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933) (*Baroque Lorca* 46; 51). Su primer texto dramático, *El maleficio de la mariposa* (1921), fue pensado, asimismo, inicialmente para títeres (García Lorca, *Teatro completo* 431; Pérez-Simón, *Baroque Lorca* 24).

Las obras de teatro para títeres de García Lorca que se han conservado son “La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón”, el fragmento “Cristobical” (“a dramatic text...consisting of two scenes and an intermezzo” [Polansky 101]), la “Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita” (o “Los títeres de cachiporra”), y el “Retablillo de don Cristóbal”. “La niña que riega” está basada en un viejo cuento andaluz y se estrenó en 1923 en la casa de la familia García Lorca con títeres de cachiporra (o

guiñoles) y música de Manuel de Falla.²⁶⁴ Cabe señalar que el vocablo *guiñol*, del hónimo muñeco lionés (Guignol), se refiere a los títeres de guante originarios de la *Commedia dell'Arte* —en particular, del magno-griego Pulchinella o, en francés, Polichinelle.²⁶⁵ El español Polichinela o Purchinelas —según su castellanización— apareció por primera vez en *Las tertulias de Madrid* (1770), de Ramón de la Cruz, y se llamaba “Don Cristóbal” (Ayuso, “Don Cristóbal”). Igual que Pulchinella, el títere español llevaba una cachiporra y esperaba el momento de golpear o ser golpeado.

En un artículo titulado “Polichinelas” que apareció en la prensa española en 1900, José Nogales analizó el drama humorístico del proteico héroe “Don Cristóbal” o “Cristobita”. Como el Proteo de la mitología griega, Don Cristóbal disponía de varias facetas y, por ende, características:

grandes patillas andaluzas...habla agitanada y ronquilla de hombre corrido, [apareció] diciendo donaires sin pararse en barras ni excusar facecias de un tono subido...despreciador de convencionalismos y zarandajas...Proteo popular...aventurero legendario...*Cristóbal*, barbero, [que] afeita con un cuerno á un su vecino: soldado, convierte en chascarrillo la ordenanza: torero, mata las reses por el rabo, por llevar la contraria: burgués, caza mosquitos con la porra. (1)

²⁶⁴ Véanse al respecto García Lorca, *Teatro completo* 53; Pérez-Simón, *Baroque Lorca* 15, 45, 49; González del Valle, “La niña que riega” 254; Polansky 101, y Francisco García Lorca 70. Entre 1919 y 1923 Manuel de Falla compuso también *El retablo de Maese Pedro*, una adaptación del célebre episodio. Véanse al respecto Clemente; Dowling; Harper Lee. Según Dowling, aunque no consta explícitamente en los testimonios epistolares, “es bien posible que Federico influyera por su parte en la creación de la pequeña joya de su amigo mayor [Falla], *El retablo de Maese Pedro*” (29).

²⁶⁵ Para profundizar en el origen del Guignol, véanse Mitchell y Redmond (933-936), y Ortega Cerpa y Ayuso.

Don Cristóbal se asemejaba, por lo tanto, a un Don Quijote con rasgos del Pulcinella. El propio Nogales señala la similitud con el personaje de Cervantes mediante el vocablo del griego antiguo *ἀκράτος* (ácratos), es decir, genuino, o partidario de la supresión de toda autoridad: “¡Y qué encantadora desfachatez, qué majestuosa independencia! Todos los héroes son ácratas: Cristóbal lo es, como Don Quijote” (1).

Posiblemente oriundo de Andalucía, Don Cristóbal siguió con sus peripecias después de que lo rescatase del olvido García Lorca, quien lo hizo protagonista de sus obras, e incluso lo manipuló en su “faceta de titiritero” (Ayuso, “Federico”). También hallamos el guiñol en la “Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita” (1922-1925) y el “Retablillo de don Cristóbal” (1931). El “Retablillo” es una versión reducida de la “Tragicomedia de don Cristóbal”, que se estrenó en 1934 en Buenos Aires junto al entremés de Cervantes “Los dos habladores” y algunos fragmentos de *Las Euménides* de Esquilo (García Lorca, *Teatro completo* 54; 432-433; Polansky 101-102). El título que puso García Lorca a estas tres representaciones (“Títeres de cachiporra”) refleja una concepción vanguardista e intercultural de los títeres, a los que convirtió en producto de la fusión de varias artes y en patrimonio de una tradición que iba más allá de las fronteras geográficas. El propio García Lorca lo indicó poco antes del telón del “Retablillo de don Cristóbal” donde rindió homenaje a “Los cuernos de don Friolera”, de Valle-Inclán, a propósito del personaje del comediante Bululú y, entre otras, a la influyente tradición dramática gallega:

saludemos hoy...a don Cristóbal el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la tía Norica, de Cádiz; hermano de Monsieur Guiñol, de París, y tío de don

Arlequín, de Bérnago, como uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro. (*Teatro completo* 454)

Los guiñoles también formaron parte del repertorio de La Barraca. En una compañía cuyo fin era educar al pueblo no podía faltar “la expresión de la fantasía del pueblo”, es decir, los guiñoles (441).²⁶⁶ Los cristobitas/cristobicas, como también se conocía a los títeres de cachiporra —“lentos de emoción andaluza y exquisito sentimiento popular”, según le dijo García Lorca a Falla (431)— sirvieron a la compañía para acercarse al público antes y durante la organización del Teatro Universitario itinerante. Tomando en consideración el contexto histórico de la España de Lorca —un país que se abocaba a la guerra civil—, cabe deducir que el autor percibía el teatro de títeres —más allá de lo que era literalmente: un teatro al aire libre— como un teatro abierto a todo el mundo.

El interés del dramaturgo granadino en el guiñol para renovar el panorama teatral de su época lo acercó a los entremeses cervantinos y a la estética metateatral *à la* Pirandello. Con el distanciamiento autorial que se logra mediante los guiñoles, García Lorca, igual que Cervantes y Pirandello en sus respectivas épocas, introdujo en escena reformas léxicas, conceptuales, teatrales y visuales (bailes, canciones). Con este fin, el autor insistió en recuperar *lo antiguo* mediante *lo moderno*.²⁶⁷ Según aclaró a propósito

²⁶⁶ Se trata de una frase del “Prólogo hablado” del autor en el *Retablillo de don Cristóbal*. Para más información sobre La Barraca, véanse Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra; Huerta Calvo, *La Barraca* y “El ejemplo”, y García Lorca, “Lorca. La Barraca”.

²⁶⁷ El autor afirmó en 1934 a propósito de *Yerma*: “Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas: mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias” (*Teatro completo* 35). Sin lugar a dudas, García Lorca y Pirandello compartían una visión que expusieron con claridad. Véanse al respecto Pirandello en “Domande e risposte” (1323), y el apartado sobre “Pirandello y la filosofía teatral helena” en el capítulo 3 del presente estudio. Para un acercamiento a Lorca-Pirandello, remito a Allinson, Dolfi, y Pérez-Simón en *Baroque Lorca*.

del repertorio de la Barraca, del que fue el principal promotor, “Lo primero, teatro clásico...que llevaremos al pueblo. Tenemos que ser nosotros, los 'istas', los 'snobs', quienes desempolvaremos el oro viejo sepultado en las arcas” (cit. en Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 30). Igual que Cervantes y Pirandello, García Lorca se opuso a lo comercial y osciló entre el clasicismo, la tradición y una concepción de la modernidad que contenía a estos. Como expuso el propio autor hablando de los entremeses de Cervantes, entre otras obras clásicas que representó La Barraca:

[Cervantes] *desde luego no es arqueológico, no es viejo, no está pasado...[sus entremeses están vivos, como acabados de hacer...trama y lenguaje de farsa humana eterna*”. Y añadió: “*Nuestro teatro moderno – moderno y antiguo; es decir, eterno, como el mar – es el de Calderón y el de Cervantes, el de Lope y el de Gil Vicente.* (“Lorca. La Barraca” 87; 90)

Además del entremés cervantino “Los dos habladores”, García Lorca representó “La cueva de Salamanca”, “La guarda cuidadosa” y “El retablo de las maravillas” con La Barraca (81). En el caso de este último, según Huerta Calvo, García Lorca fue “seguramente seducido no solo por el magisterio de la burla social y política que en él anida, siempre de actualidad; sino por su metateatralidad, por su pirandellismo *avant la lettre*” (Huerta Calvo, “Introducción” 23). Como observo a continuación, la relación entre los dos dramaturgos no se limitó, sin embargo, al plano de la filosofía del teatro, sino que también se extendió al de la autonomía del campo artístico ante el auge del fascismo en Europa.

6.3.2. Pirandello y García Lorca: regresando a Cervantes

Por encima de la conexión que creó García Lorca entre Cervantes y Pirandello, conviene señalar un vínculo entre él y el dramaturgo siciliano que se define por el legado de Cervantes. Pirandello mostró gran interés en *La Barraca*, e incluso invitó al poeta granadino a Italia. A este respecto, Laura Dolfi hace referencia a

quell'invito che Guglielmo Marconi e Luigi Pirandello gli avevano rivolto [a García Lorca] (tramite Ezio Levi) nel settembre del 1934 perché prendesse parte al Convegno Volta come rappresentante del teatro spagnolo e che Federico – pur dichiaratosi in un primo momento “muy contento”, “agradecidísimo” e disponibile a definire il tema del suo intervento (“¿Cree usted que interesará al Congreso el tema de 'La Barraca'?” – aveva rifiutato per “ocupaciones ineludibles”...per seguire in teatro le prove di *Yerma*. (61)

[aquella invitación que Guglielmo Marconi y Luigi Pirandello le habían dirigido (por Ezio Levi) en septiembre de 1934 para que participase en el Convegno Volta como representante del teatro español y que Federico – aunque se declaró en un primer momento “muy contento”, “agradecidísimo” y dispuesto a concretar el tema de su intervención (“¿Cree usted que interesará al Congreso el tema de 'La Barraca'?” – había rechazado por “ocupaciones ineludibles”...para seguir en el teatro los ensayos de *Yerma*]

La invitación al Convegno Volta es una muestra —tristemente irónica, en vista del asesinato de García Lorca a manos de falangistas en el verano de 1936— de la “no antipatía” que existía hacia el dramaturgo en la Italia fascista, la cual se hizo evidente a principios de la década de 1930 mediante alusiones a su obra en las tertulias de café

florentinas, en una antología y en varias revistas literarias italianas (Dolfi 61; Muñoz Raya 475-477). Ello culminó con la invitación al Convegno Volta, que presidió Pirandello aquel año, a pesar de las instrucciones de Benito Mussolini de invitar preferentemente a premios Nobel de literatura.²⁶⁸ El papel del dramaturgo siciliano y su ayudante, Silvio D'Amico, fue crucial durante aquel difícil momento. Por un lado, el congreso favorecería a Mussolini y sus ambiciones europeas, y, por otro, les serviría a los invitados para reflexionar sobre el arte escénico en el nuevo contexto político. Entre otros problemas, los nuevos medios culturales —el cine, la radio, los deportes de masas— habían mermado la asistencia al teatro en Italia.²⁶⁹ Además, la situación estaba a punto de empeorar con la reorganización de los espectáculos bajo el fascismo (Fried 10-12). El teatro español estaba pasando por una situación parecida. Los actores se sentían abrumados a causa de las funciones diarias y la demanda constante de nuevo material, y una buena parte de los empresarios no se interesaba por las novedades extranjeras, excepto los de Barcelona (London 3-4; Díez-Canedo 44).²⁷⁰

²⁶⁸ Según el estudio de Fried, al Convegno Volta invitaron también al Premio Nobel de Literatura de 1922, Jacinto Benavente, y a Gregorio Martínez Sierra, autor de la comedia de fanticos *Hechizo de amor*. Aunque los dos aceptaron la invitación, al final ninguno pudo asistir (12).

²⁶⁹ Pirandello analizó la repercusión del cine en la literatura en su ensayo “Se il film parlante abolirà il teatro” [Si el cine sonoro abolirà el teatro].

²⁷⁰ Como señaló Jacinto Grau en *El señor de Pigmalión*, “Ustedes, los empresarios al uso, son los únicos negociantes que desconocen la mercancía que negocian: el arte” (18-19). Basado en el mito heleno del rey de Chipre (Pigmalión) y su creación (Galatea), *El señor de Pigmalión* constituye una obra grotesca paradigmática, de fusión entre tradición y novedad, a la que la crítica (Chicharro de León; Giuliano) ha calificado de pirandelliana. El propio Pirandello se interesó por esta “farsa tragicómica de hombres y muñecos” y la dirigió en el Teatro d’Arte de Roma en 1926 — es decir, cinco años después de su estreno y dos años antes de que se representase por primera vez en España en el Teatro Cómico de Madrid (1928). Italia fue el tercer país europeo en representar el *Pigmalión* de Grau, después de París (1923) y Praga (1925). Cabe añadir que en Barcelona, por influencia de París, se representaron, entre otras, obras de Maeterlinck y Pirandello.

El Convegno Volta le brindó a Pirandello la oportunidad de reflexionar sobre las condiciones y necesidades del teatro europeo y de tratar de revitalizar el italiano.²⁷¹ Para ello, puso sobre la mesa la participación del Estado en la creación de teatros subvencionados de interés nacional, lo cual no solo favorecería el desarrollo de la praxis escénica, sino que limitaría el control político, más aún durante el régimen fascista. Esto supo manejarlo con gran destreza D'Amico, que era crítico teatral. Para obtener la subvención del gobierno de Mussolini, el crítico instrumentalizó la indiferencia que mostraban por las artes escénicas algunos gobiernos liberales europeos (incluidos los anteriores gobiernos liberales italianos) y planteó la necesidad de fomentar la creación de obras para la nueva Italia que, no obstante, estuviesen en manos del gremio teatral (Fried 13-16). Los dramaturgos españoles pasaron por algo similar durante la década de 1920 con la dictadura de Primo de Rivera, cuando “the organization of theatre in Spain...came under attack, and many critics proposed the creation of subsidized theatres based on Russian, French, German...models” (London 3). Esta experiencia, así como de la subvención de La Barraca durante la Segunda República (1931-1936), inspiró a los intelectuales italianos.

El interés mutuo que unió a Pirandello y García Lorca hasta 1935 —un año antes de la muerte de ambos— se ve reflejado en una entrevista que le hizo Miguel Pérez Ferrero al autor granadino. Pirandello había sido galardonado con el Premio Nobel de Literatura un año antes, y sus obras dramáticas llevaban más de una década

²⁷¹ Sobre las imposiciones que hizo el régimen fascista a los organizadores del Convegno Volta, véase Fried 13-16. Conviene señalar que, durante la presentación de los temas de discusión del congreso, Pirandello prefirió no presentar una ponencia y solamente pronunció los discursos a los que estaba obligado como director (14).

representándose en España. La primera vez que se estrenó allí una obra suya fue en 1923 en el Teatro Romea de Barcelona, que produjo *El barret de cascavells* [*Il berreto a sonagli*]. *Sei personaggi* se estrenó posteriormente en castellano el mismo año en el Teatro Goya. En 1924 se representó en Madrid, y contó con la asistencia, según Juan Gutiérrez Cuadrado, de García Lorca (364). Un año después, se estrenó *Enrico IV* en Barcelona en catalán (Camps 30-31; London 5-6). Además, Pirandello visitó la ciudad durante 1924-1925 como invitado de las Vetllades Selectes de Teatre Català i Estranger [Veladas selectas de teatro catalán y extranjero] (London 4). En la entrevista de Pérez Ferrero, mientras hablaba García Lorca de su versión de *La dama boba*, surgió el siguiente intercambio:

-Me han dicho que ahora, con motivo de la conmemoración de Lope, en Italia se va a representar La dama boba, ateniéndose en sus líneas generales a esta versión.

-Te contaré lo de Italia.

-¿Cómo es, Federico?

*-...Italia va a conmemorar a Lope de Vega y para ello ha sido solicitada Margarita Xirgu. Se representarán obras en castellano y en italiano. Y, también, en honor de Lope, se representará *Yerma*...En italiano, la compañía Pirandello representará *La dama boba*. Para esta representación en italiano, Beccari, uno de los más destacados discípulos de Pirandello, me ha solicitado mi versión de esta obra, tal y como se representó en Buenos Aires y tal como se va a representar ahora en Madrid. Desde luego la presentación de la compañía de Margarita la hará el propio Pirandello, al que estoy muy agradecido, porque con Margarita ha sido el*

gran propulsor de mi *Yerma* en Italia (García Lorca, “La conmemoración” 688-689).²⁷²

Esta segunda ocasión de un encuentro entre García Lorca y Pirandello también se frustró: la gira por Italia, que tanto había entusiasmado al autor granadino, no se celebró a causa de la invasión de Etiopía por las fuerzas de Mussolini. Los intelectuales y artistas españoles, incluidos García Lorca y Margarita Xirgu, condenaron la invasión y decidieron posponer su viaje (Zamora Muñoz 203-204).

Con todo, el indicio más significativo del “viaje común” realizado por García Lorca y Pirandello es el sentimiento que compartían del arte escénico y la aspiración a renovar el teatro, que acometieron “regresando a Cervantes”. En concreto, los personajes de estos *hommes de théâtre*, en el sentido más amplio de la palabra, pueden asociarse a la pareja de Quijote y Sancho. Las peripecias y acciones del caballero y su escudero, que se hallan repletas de teatro —traslados a diferentes espacios escénicos; transformaciones; personajes dobles; disfraces, juegos de roles, títeres—, pueden verse igualmente en obras de índole metafísica (Durant; Girard), como *Sei personaggi* y *El público*.²⁷³

Respecto a la tradición del arte titiritero, tan próximo a las máscaras, que constituye un denominador común entre Cervantes, Pirandello y Lorca, puede

²⁷² Según Hernández González, García Lorca ya había participado en 1927 en los arreglos de la representación de la tragedia en tres actos de Pirandello *Diana e la Tuda* en el Teatro Coliseum de Madrid. Para más información sobre la actriz y directora de teatro Margarita Xirgu Subirá, véanse Gil Fombellida, García Lorca en *Obras VI*, y Zamora Muñoz.

²⁷³ Durant define como metafísico “the inquiry into the ultimate and fundamental reality” (400). Por su parte, Girard alude al deseo metafísico de Don Quijote —es decir, la locura de Alonso Quijano, que al final se sana, vista como fuente de la ficcionalización de su realidad. Esta preocupación metafísica se halla también en Pirandello y Lorca, aunque de un modo más complejo que no siempre llega a solucionarse.

argumentarse que desempeña una función aristotélica. Según Aristóteles, el humor trágico puede ser drástico, “καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν...ἔτι δὲ κυριωτέρα...ἢ τοῦ σκευοποιῶ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν” (*Περὶ Ποιητικῆς* [Poética] 1450b18-20) [incluso sin certamen y sin actores...además, es primario...el arte del escenógrafo al de los poetas].²⁷⁴ En otras palabras, no hace falta que la acción sea performativa en todo momento, ni tiene que ser *très voyant*, ya que puede visualizarse también con la lectura. Se trata de algo que podría aplicarse principalmente a Cervantes —en particular, al *Quijote*— y de forma secundaria a Pirandello y Lorca y su grotesca temática de los títeres. Las numerosas figuras de títeres —literales o metafóricas— que se hallan presentes en sus textos consiguen, mediante una simple lectura, adaptar lo cómico y lo satírico a lo trágico y trascender cualquier frontera.

Lorca y Pirandello compartían otro aspecto: el recurso del teatro dentro del teatro como herramienta de reflexión sobre el arte teatral, el futuro del teatro y la vanidad del actor.²⁷⁵ Dicho recurso fue introducido en la escena española por Cervantes (Canavaggio, “Variaciones cervantinas” 147), y figura en el *Quijote* a partir de la integración del teatro a la novela. En su faceta de novelista, Cervantes lleva a reflexionar sobre los límites entre el teatro y la literatura de su época y el oficio del actor, haciendo uso a su modo de la

²⁷⁴ Para mi traducción he consultado los comentarios y la traducción de Eduardo Sinnott. Sobre τοῦ σκευοποιῶ, Sinnott aclara en la nota 181: “El término '*skeuopoiós*' alude al productor de enseres y útiles en general. En relación con el teatro, parece designar al encargado de los objetos empleados en la representación, tales como las máscaras y el vestuario” (*Poética* 53).

²⁷⁵ Me he referido a la teoría de Pirandello y, al mismo tiempo, su parábola del ser humano, visto como un *puppo* encarcelado por su personaje, en el capítulo 3 (apartado 3.3). Respecto a Lorca, cabe recordar que *El público*, sobre todo el quinto acto (“Cuadro quinto”), constituye un ejemplo paradigmático de la preocupación lorquiana por el teatro de su tiempo.

costumbre barroca de disolver la realidad y la ficción mediante un personaje-actor que interpreta varios roles (Schmeling). Ello demuestra que el término “interculturalidad mediterránea”, que une a Pirandello y Lorca con Cervantes y que pasa por tendencias e influencias como las de Aristófanes, Plauto, la *Commedia dell'Arte*, el arte titiritero, los pasos y los entremeses, conjuga lo tradicional y lo moderno. Se trata del resultado de una retroalimentación y reconsideración constante de la cultura literaria mediterránea.

Conclusiones

Durante la redacción del presente trabajo apareció un volumen colectivo titulado *Theatre and Metatheatre: Definitions, Problems, Limits* (Paillard y Milanezi). Se trata del resultado de un congreso sobre teatro griego y metateatro que se celebró en 2018 en la Universidad de Basilea. Entre los objetivos del congreso se encontraba reflexionar sobre el concepto de metateatro y su relación con el teatro griego clásico. La conferencia magistral la impartió Anton Bierl, a quien me he referido en el apartado sobre el estado de la cuestión y en los capítulos de análisis.

El congreso de Basilea y la publicación de *Theatre and Metatheatre* demuestran que, lejos de tener un estatus monolítico, el metateatro sigue siendo objeto de debate y revisión casi sesenta años después de que se acuñase el término. En concreto, ilustran el creciente interés en investigar sus vínculos con el teatro griego clásico, en contraste con la visión ortodoxa del metateatro como un género distinto de la tragedia y la comedia, que he examinado críticamente en el capítulo de introducción. Constituyen, por lo tanto, un complemento oportuno del presente trabajo, en el que me he aproximado a los procedimientos teatrales y metateatrales de las tres obras de estudio desde la perspectiva de la *grecità* y la interculturalidad mediterránea.

A este respecto, el enfoque heleno y mediterráneo que he adoptado aporta una nueva perspectiva de la relación del metateatro con el teatro griego, así como de la importancia de Cervantes y Pirandello para comprender dicha relación. Según he señalado a lo largo del presente trabajo, los orígenes de los elementos metateatrales se remontan a la tragedia y la comedia clásicas, cuya apariencia mimética escondía el propósito de desenmascarar la *realidad* y, por ende, el propio teatro mediante los

procedimientos que he examinado en la segunda mitad del trabajo. A pesar de las diferencias del pensamiento moderno con respecto del clásico —el cual, como se ha visto en el capítulo 2, se nutrió de la lengua y el espíritu dialéctico helenos— resulta evidente que los fundamentos de la problemática y la estética del metateatro se encuentran en el teatro griego clásico. Más que la metateatralidad en sí, sin embargo, lo que aportó el teatro griego es la *reflexión* sobre el teatro en tanto que arte performativo, como he observado en el capítulo 4 a propósito del aristotelismo.

Cabe, por lo tanto, considerar el metateatro, en lugar de como un género que surgió en determinadas circunstancias históricas, como una característica del teatro *tout court*, en el que lo trágico y lo cómico confluyen con lo metateatral más allá de géneros literarios y épocas, como demuestra la reescritura de los mitos y las técnicas de la tradición clásica que acometieron Cervantes y Pirandello en el ámbito de la narrativa y el teatro. Los procedimientos teatrales y metateatrales que comparten el *Quijote*, *Sei personaggi* y *Enrico IV* contradicen, en este sentido, la idea de la exclusión mutua de los géneros y la percepción de que cuanto más distancia cronológica separa las obras de creación literaria, más se diferencian sus respectivas poéticas. Ello pone de manifiesto la necesidad de adoptar un enfoque diacrónico (es decir, en diálogo con la tradición clásica) y transgenérico, además de transnacional, como el que he desarrollado aquí.

Como he mostrado en los capítulos 2 y 3, Cervantes y Pirandello hicieron gala de un cosmopolitismo mediterráneo por el que se valieron del teatro heleno y el folclore mediterráneo para modernizar e hibridar los géneros literarios. Las tres obras de estudio constituyen, a este respecto, obras metateatrales y *también* trágicas, si bien de un modo distinto al sentido clásico de tragedia. Don Quijote y Enrico IV adoptan perpetuamente su

Forma (de caballero andante y emperador medieval, respectivamente) para encontrar una alternativa a la Vida —es decir, una *ficción real*— y *sobrevivir* en una sociedad en la que no encajan. Por su parte, los Seis Personajes ni siquiera pueden elegir cómo vivir: engendrados por un Autor que los ha abandonado, están condenados a vagar eternamente ante la ausencia de su progenitor.

La filiación de las obras de estudio con la tragedia y la comedia clásicas se refleja, asimismo, en el humorismo grotesco mediterráneo —que, como he observado en el capítulo 3, sirve para despertar el sentimiento del contrario y conmover al espectador/lector. La inclusión del teatro de títeres de García Lorca y los esperpentos de Valle-Inclán en el capítulo 6 evidencia, además, el papel primordial que desempeñó el humorismo grotesco del *Quijote* en el contexto literario español, además del mediterráneo. Según se ha visto en la segunda parte del trabajo, Cervantes demostró que la narrativa puede tejerse con los patrones del teatro clásico y el arte titiritero, e inspiró con ello las técnicas grotesco-humorísticas y metateatrales de Pirandello.

Como en *Sei personaggi* y *Enrico IV*, el metateatro se hace presente en el *Quijote* mediante la (auto)reflexión, la (auto)conciencia, el teatro dentro del teatro y las varias formas de ilusión teatral —por ejemplo, los roles dentro de roles, la temática del espejo, las máscaras, la polifonía/intromisión al estilo del Coro griego, el *theatrum mundi*, el *mundus theatri*, la *mise en abyme*, la epifanía y la afonía, y los títeres. Todos estos “generadores de tramas (meta)teatrales”, por así llamarlos, ya existían en el teatro griego clásico, el cual se caracterizaba, como he mostrado en los capítulos 4 y 5, por la auto-referencialidad (Tragedia y Comedia) y la participación del público (Comedia). Así las cosas, conviene no perder de vista la distinción entre el público del teatro clásico y el del

moderno, dada la distancia ideológica, estética y ética, además de cronológica, que los separa. Por la misma razón, no conviene equiparar la auto-referencialidad en los dos casos: mientras que en el teatro clásico figura de un modo disperso y se utiliza, por lo general, con moderación, en el *Quijote*, *Sei personaggi* y *Enrico IV* recorre toda la obra.

La principal diferencia yace en que la auto-referencialidad dialoga en el teatro clásico *con* la acción escénica y persigue que el público participe de un modo genuino. En el caso de Cervantes y Pirandello, en cambio, esta conlleva un diálogo *sobre* el teatro y, si bien también persigue la participación del público/lector, siembra al mismo tiempo la confusión sobre lo que se está representando en el escenario mediante los diálogos subjetivos, la narración en coro y la acción hablada, como se ha visto en el capítulo 4. En este sentido, las obras del presente estudio interpelan al lector/espectador más como un participante crítico que como un mero observador, y le conceden, así, un rol activo y creativo. Para lograrlo, los dos autores recurrieron en gran medida a los personajes *self-made*, los cuales parecen ir más allá del texto, pero siempre hasta donde les permitieron sus demiurgos.

Dependiendo de la escena, Cervantes y Pirandello indagaron en la cuestión de la libertad creativa del autor, del personaje/actor o del público/lector (como demuestran los personajes independientes, a los que me he referido en el capítulo 4), así como en la de los límites entre el autor y el personaje/actor, y entre el autor, el personaje/actor y el público/lector (como se ha visto en los capítulos 5 y 6 con las epifanías de los personajes, la ruptura de la cuarta pared y el distanciamiento autorial mediante los títeres). Los dos autores reflexionaron, de este modo, sobre la actuación en sí y, en el caso de Pirandello, también sobre la representación, la escenografía y la dirección —es decir, sobre el

espectáculo de la gestación del propio espectáculo. A este respecto, *Sei personaggi* y *Enrico IV* no solamente juegan con las normas y las trasgreden, sino que también ponen a prueba constantemente los límites del público/lector.

Se trata de una de las diferencias fundamentales entre el metateatro cervantino y el pirandelliano. Como en el mito platónico de la caverna, en lugar de sombras de una mimesis inconclusa e inexacta, Pirandello proyectó imágenes de la realidad creada junto con pistas de las técnicas que se utilizaron durante el proceso de creación. Visto de este modo, la distinción del mundo platónico entre un *cosmos de sensación* (todo lo que nos rodea, que cambia constantemente, y que percibimos a través de los sentidos) y un *cosmos de ideas* (que son inmateriales y eternas) parece derrumbarse y nos acerca (a los autores, los lectores y el público) al “Δίπυλον” [Dípilon] de la Literatura. Eso se lo debe, no obstante, a Cervantes, quien puso en crisis la noción de verdad en el discurso literario y su develamiento transgrediendo los niveles diegéticos y suscitando la participación/intervención del público/lector —ficcional o no.

El presente estudio ha demostrado, en definitiva, que existe mucho de Italia y de la Hélade (es decir, de Grecia, en el sentido de un helenismo espiritual) en Cervantes, y de España y la Hélade en Pirandello. Queda claro que los dos autores no se limitaron a asimilar el teatro heleno y el folclore mediterráneo, sino que experimentaron e innovaron con ellos. Sería conveniente que al presente trabajo le siguiera una investigación de otros autores y obras de (meta)literatura mediterránea. Ello permitiría continuar explorando la relación del metateatro con el teatro griego clásico desde la perspectiva de los que, como Cervantes y Pirandello, se nutrieron de la tradición en un sentido laxo —es decir, sin dejar por ello de ser revolucionarios, y ejerciendo en todo momento su libertad creadora.

Obras citadas

- Abbas, Sonia. Entrevista a José María Pérez Zúñiga. *Más de cultura*, 1 de agosto de 2020, <https://masdecultura.com/literatura/jose-maria-perez-zuniga-la-literatura-es-introspeccion-y-el-escriptor-un-actor/>.
- Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Hill and Wang, 1963.
- . *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*. Editado por Martin Puchner, Holmes & Meier, 2003.
- Abulafia, David. *The Great Sea: A Human History of the Mediterranean*. Oxford UP, 2011.
- Agostini de Del Río, Amelia. “El teatro cómico de Cervantes.” *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 45, cuaderno 174-175, 1965, pp. 65-116.
- Aguilera Sastre, Juan, e Isabel Lizarraga Vizcarra. *Federico García Lorca y el teatro clásico: la versión escénica de La dama boba*. Universidad de La Rioja, 2019.
- Alarcos Martínez, Miguel. “La deuda de las *Novelas ejemplares* con el género grecobizantino: en torno a ciertos motivos y personajes.” *Hipógrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 6, núm. 2, 2018, pp. 11-21.
- Allen, John J. “Melisendra’s Mishap in Maese Pedro’s Puppet Show.” *Modern Language Notes*, vol. 88, núm. 2, 1973, pp. 330-35.
- Allinson, Mark. “Lorca and Pirandello (and not Unamuno): Modernism, Metatheatre.” *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 3, núm. 1, 1997, pp. 5-14.
- Alter, Robert. *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. U of California P, 1975.
- Alvar, Carlos. *El Quijote: letras, armas, vida*. Sial, 2009.

- Andersson, Gösta. *Arte e teoría. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*. Almqvist & Wiksell, 1966.
- Ανδρόνικος [Andrónikos], Μανόλης [Manolis]. Αρχαϊκός ελληνισμός [Helenismo arcaico]. Εκδοτική Αθηνών, 1971. Vol. 2 de *Ιστορία του ελληνικού έθνους* [Historia de la nación griega].
- Arata, Stefano. “Lectura del capítulo XI.” *Don Quijote de la Mancha*, volumen complementario. Editado por Francisco Rico, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 132-34.
- Arbesú Fernández, David. “Auctoritas y experiencia en 'El curioso impertinente'.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 25, núm. 1, 2005, pp. 23-43.
- Arboleda, Carlos Arturo. *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*. Universidad de Salamanca, 1991.
- Ardila, John G. “Cervantes y la *Quixotic Fiction*: el hibridismo genérico.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 21, núm. 2, 2001, pp. 5-23.
- Argenziano Maggi, Maria. *Il relativo e l'assoluto. Luigi Pirandello*. Federico & Ardia, 1988.
- Aristóteles. *Ética Nicomáquea*. Traducido por Eduardo Sinnott, Colihue Clásica, 2007.
- . *Poética*. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott, Colihue Clásica, 2009.
- Αριστοτέλης [Aristotelis]. *Ο ορισμός και η ιστορία της φιλοσοφίας* [La definición y la historia de la filosofía]. Traducción, notas e introducción de Βασίλης Κάλφας [Vasilis Kalfas], Εκδόσεις Ζήτρος, 2014. Vol. 1 de *Μετά τα Φυσικά* [Metafísica].

- . *Περὶ Ποιητικῆς* [Poética]. Traducido por Ηλίας Νικολούδης [Ilias Nikoludis]. Εκδόσεις Κάκτος, 1995.
- . *Περὶ Ψυχῆς- Μικρά Φυσικά* [Acerca del alma- Parva Naturalia]. Editado por Ευάγγελος Παπανούτσος [Evánguelos Papanutsos]. Traducido por Β. Τατάκης [V. Tatakis] et al., Ι. Ζαχαρόπουλος, 1954.
- Aristotle. *Rhetoric*. Editado por W. D. Ross, traducido por W. Rhys Roberts, Cosimo Classics, 2010.
- . *Metaphysics*. Vol. 7, traducido por Hugh Tredennick, Harvard UP, 1989.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in Persiles*. U of Toronto P, 2009.
- Arróniz, Othón. *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Gredos, 1969.
- . *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Gredos, 1977.
- Asensio, Eugenio. “De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente.” *Estudios portugueses*. Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 25-36.
- . *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Gredos, 1971.
- Ασημακόπουλος [Asimakópoulos], Κωνσταντίνος [Konstantinos]. “Ο 'Ελληνας' Πιραντέλλο” [“Pirandello el 'heleno'”]. *Η εβδομήνη*, 30 de noviembre de 1986.
- Asor Rosa, Alberto. *La letteratura della Nazione*. G. Einaudi, 2009. Vol. 2 de *Storia europea della letteratura italiana*.
- Athenaeus. *The Deipnosophists*. Traducido por Charles Burton Gulick, William Heinemann, 1927. 7 vols.

- Avalle-Arce, Juan Bautista. "Cervantes y el narrador infidente." *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, núm. 7, 1987, pp. 163-72.
- Ayuso, Adolfo. "Don Cristóbal." *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, 2012, <https://wepa.unima.org/es/don-cristobal/>.
- . "Federico García Lorca." *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, 2010, <https://wepa.unima.org/es/federico-garcia-lorca/>.
- Azorín. "El Caudillo y Cervantes." *ABC*, 6 de noviembre de 1942.
- Bakhtin, Mikhail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducido por Julio Forcat y César Conroy, Barral, 1974.
- Balseiro, José A. *El vigía*. Mundo Latino, 1925, pp. 77-85.
- Barbagallo, Antonio. "Los dos amigos', 'El curioso impertinente' y la literatura italiana." *Anales Cervantinos*, vol. 32, 1994, pp. 207-19.
- Barbina, Alfredo. *La mantellina di Santuzza. Teatro siciliano tra Ottocento e Novecento*. Bulzoni, 1983.
- . *L'ombra e lo specchio. Pirandello e l'arte del tradurre*. Bulzoni, 1998.
- Bassanese, Fiora A. *Understanding Luigi Pirandello*. U of South Carolina P, 1997.
- Bassnett, Susan. *Luigi Pirandello*. The Macmillan P, 1983.
- Bassnett, Susan, y Jennifer Lorch, editoras. *Luigi Pirandello in the Theatre. A Documentary Record*. Routledge, 2013.
- Beales, Derek, y Eugenio F. Biagiani. *Il Risorgimento e l'unificazione dell'Italia*. Traducido por Maria Luisa Bassi, Il Mulino, 2005.
- Becerra Suárez, Carmen. *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Anthropos, 1990.

- Bennett, Michael Y. *The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd*. Cambridge UP, 2015.
- Bergamín, José. *Beltenebros y otros ensayos sobre la literatura española*. Noguer, 1973.
- . "Rosaura: intriga y amor." *Lázaro, Don Juan y Segismundo*. Taurus, 1959, pp. 83-87.
- Bernis, Carmen. *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. El Viso, 2001.
- Berti, Enrico. "Ancient Greek Dialectic as Expression of Freedom of Thought and Speech." *Journal of the History of Ideas*, vol. 39, núm. 3, 1978, pp. 347-370.
- Bettini, Maurizio. *The Ears of Hermes: Communication, Images, and Identity in the Classical World*. Traducido por William Michael Short, Ohio State UP, 2011.
- Biasin, Gian-Paolo, y Manuela Gieri, editores. *Luigi Pirandello: Contemporary Perspectives*. U of Toronto P, 1999.
- Bierl, Anton F. Harald. *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und 'metatheatralische' Aspekte im Text*. Gunter Narr, 1991.
- . "Maenadism as Self-Referential Choralitv in Euripides' Bacchae." *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Editado por Renaud Gagné y Marianne Govers Hopman, Cambridge UP, 2013, pp. 211-26.
- . "New Thoughts on Metatheatre in Attic Drama: Self-Referentiality, Ritual and Performativity as Total Theatre." *Theatre and Metatheatre: Definitions, Problems, Limits*. Editado por Elodie Paillard y Silvia Milanezi, De Gruyter, 2021, pp. 107-30.
- . *Ritual and Performativity: The Chorus in Old Comedy*. Traducido por Alexander Hollmann, Center for Hellenic Studies, 2009.

- . "Was hat die Tragödie mit Dionysos zu tun? Rolle und Funktion des Dionysos am Beispiel der 'Antigone' des Sophokles." *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, vol. 15, 1989, pp. 43-58.
- Bishop, Thomas. *Pirandello and the French Theater*. New York UP, 1960.
- Bloom, Harold, editor. *Cervantes's Don Quixote*. Chelsea House Publishers, 2001.
- . *Luigi Pirandello: Comprehensive Research and Study Guide*. Chelsea House Publishers, 2003.
- Boccaccio, Giovanni. *Il Decameron*. Laterza, 1963.
- Bodei, Remo. "Scissione della coscienza e personalità multiple." *L'enigma Pirandello. Atti del Congresso Internazionale. Ottawa, 24-26 ottobre 1986*. Editado por Antonio Alessio, Claudia Persi Haines y Leonard G. Sbrocchi, Canadian Society for Italian Studies, 1988, pp. 1-41.
- Böhmer, Günter. *The Wonderful World of Puppets*. Traducido por Gerald Morice, Plays Inc., 1971.
- Boitani, Piero. *The Genius to Improve an Invention: Literary Transitions*. U of Notre Dame P, 2002.
- Bonilla y San Martín, Adolfo, y Gabriel Maura Gamazo. *Las Bacantes, o del origen del Teatro*. Sucesores de Rivadeneyra, 1921.
- Borges, Jorge L. "A Recovered Lecture of J.L. Borges on *Don Quixote*." *INTI: Revista de Literatura Hispánica*, núm. 45, 1997, pp. 127-33.
- Boselli, Stefano. "The Short Play and Postmodernist Stage Directing: A Virtual Experiment with Pirandello's *Cecè*." *Quaderni d'Italianistica*, vol. 32, núm. 2, 2011, pp. 159-82.

- Bragaglia, Leonardo. *Interpreti pirandelliani (1910-1969)*. Trevi, 1969.
- Braudel, Fernand. *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*. Vol. I. Traducido por Siân Reynolds. U of California P, 1995 [1946].
- Brecht, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Suhrkamp, 1993. Vol. 3 (1942-1956).
- Brown, Peter G. M. "Menander, Fragments 745 and 746 K-T, Menander's 'Kolax', and Parasites and Flatterers in Greek Comedy." *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, vol. 92, 1992, pp. 91-107.
- . "Parasite." *Oxford Classical Dictionary*. Oxford UP, 2016, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.4732>.
- Büchner, Georg. *Complete Plays, Lenz and Other Writings*. Traducción e introducción de John Reddick. Penguin Books, 1993.
- Burningham, Bruce R. "Cervantine Criticism since 2000 and into the Future." *The Oxford Handbook of Cervantes*. Editado por Aaron M. Kahn, Oxford UP, 2021, pp. 648-80.
- Burns, Elizabeth. *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. Harper & Row, 1973.
- Burwick, Frederick. "'Transcendental Buffoonery' and the Bifurcated Novel." *Narrative Ironies*. Editado por A. Prier y Gerald Gillespie, Rodopi, 1997, pp. 51-74.
- Buxton, Richard. *Forms of Astonishment: Greek Myths of Metamorphosis*. Oxford UP, 2009.
- Camilleri, Andrea. *Pagine scelte di Luigi Pirandello*. Biblioteca Universale Rizzoli, 2010.

- Camps, Assumpta. "Luigi Pirandello en Cataluña: la razón de una incomprensión." *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, núm. 5, 1996/1997, pp. 29-39.
- Canavaggio, Jean. *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*. Presses Universitaires de France, 1977.
- . "De un Lope a otro Lope: Cervantes ante el teatro de su tiempo." *Anuario Lope de Vega*, núm. 6, 2000, pp. 51-59.
- . "El prólogo a las *Ocho comedias* de Cervantes desde el mirador de la práctica autorial lopesca." *Criticón*, núm. 108, 2010, pp. 133-142.
- . "Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro." *Cervantes entre vida y creación*. Centro de Estudios Cervantinos. Alcalá de Henares, 2000, pp. 147-164.
- Caputi, Anthony. *Pirandello and the Crisis of Modern Consciousness*. U of Illinois P, 1988.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Aguilar, 1951.
- . *Sentido y forma del Quijote (1605-1615)*. Ínsula, 1966 [1949].
- Casolari, Federica. *Die Mythentravestie in der griechischen Komödie*. Aschendorff, 2003.
- Casta, Mario. *L' Ottocento e il Novecento*. Mursia, 1969. Vol. 3 de *Letteratura Italiana*.
- Castillo, David, y Nicholas Spadaccini. "Cervantes y la comedia nueva: lectura y espectáculo." *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario de la edición del Quijote*, número especial de *Theatralia: Revista de Poética del Teatro*, núm. 5, 2003, pp. 153-63.
- Castris, Arcangelo Leone de. *Storia di Pirandello*. Laterza, 1992 [1962].
- Castro, Americo. *Hacia Cervantes*. Taurus, 1967.

Cavacchioli, Enrico. *L'uccello del paradiso ed altri drammi rappresentati, 1919-1929*.

Bulzoni, 1990.

Cavacchioli, Giovanni. "Introduzione a Pirandello." *Termini. Rivista mensile di cultura*,

núm. 1, 1936, pp. 22-23.

Cavallo, Jo Ann. "Sicilian Puppet Theater." *The Literary Encyclopedia*, 2012,

<https://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=17676>.

Cervantes Saavedra, Miguel de. "El coloquio de los perros." Editado por Florencio

Sevilla Arroyo, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001 [1613],

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-coloquio-de-los-perros--0/>.

---. *Comedia famosa intitulada El rufián dichoso*. Editado por Florencio Sevilla Arroyo,

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001 [1615],

<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/comedia-famosa-intitulada-el-rufian-dichoso--0/html/>.

---. *Don Quijote de la Mancha*. Edición dirigida por Francisco Rico, Centro Virtual

Cervantes, 1999, <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>.

---. "El licenciado Vidriera." Editado por Florencio Sevilla Arroyo, Biblioteca Virtual

Miguel de Cervantes, 2001 [1613], [https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-](https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-licenciado-vidriera--0/)

[licenciado-vidriera--0/](https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-licenciado-vidriera--0/).

---. *Novelas ejemplares*. Editado por Florencio Sevilla Arroyo, Biblioteca Virtual Miguel

de Cervantes, 2001 [1613], [https://www.cervantesvirtual.com/obra/novelas-](https://www.cervantesvirtual.com/obra/novelas-ejemplares--0/)

[ejemplares--0/](https://www.cervantesvirtual.com/obra/novelas-ejemplares--0/).

---. *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Editado por

Florencio Sevilla Arroyo, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001 [1615],

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/ocho-comedias-y-ocho-entremeses-nuevos-nunca-representados--0/>.

- . *Ocho comedias, y ocho entremeses, nuevos, nunca representados*. Imprenta de Antonio Marín, 1749 [1615]. Vol. 1 de *Comedias y entremeses*.
- . *Ocho entremeses*. Editado por Juan Bautista Avallé-Arce, Prentice-Hall, 1970.
- . *Viaje del Parnaso. Poesías completas I*. Editado por Vicente Gaos. Castalia, 1984 [1974].
- Chabod, Federico. *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*. Laterza, 1951.
- Chaniotis, Angelos. "Theatricality Beyond the Theater: Staging Public Life in the Hellenistic World." *De la scène aux gradins. Théâtre et représentations dramatiques après Alexandre le Grand dans les cités hellénistiques. Actes du colloque de Toulouse 1997*. Editado por B. Le Guen. Presses Universitaires du Mirail, 1997, pp. 219-59.
- Chantraine de van Praag, Jacqueline. "España, tierra de elección del pirandellismo." *Quaderni Ibero-Americani*, vol. 28, 1962, pp. 218-22.
- Chaudhuri, Una. *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. The U of Michigan P, 1997.
- Chicharro de León, José. "Pirandellismo en la literatura española." *Quaderni Ibero-Americani*, núm. 15, 1954, pp. 406-14.
- Childers, William. "Correr la pluma: Multigenéric Composition in *Don Quijote* and *Persiles*." *Mester*, vol. XXV, núm. 1, 1996, pp. 119-46.
- . *Transnational Cervantes*. U of Toronto P, 2006.

- Chircop, Karl. "La Sicilianità Mediterranea nei *Vecchi e i Giovani* di Luigi Pirandello." *Symposia Melitensia*, núm. 13, 2017, pp. 81-95.
- Christensen, Inger. *The Meaning of Metafiction. A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*. Universitetsforlaget, 1981.
- Cipolloni, Marco. "'Aire Libre'. Casona y Altolaguirre: traductores intersemióticos del teatro cervantino." *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario de la edición del Quijote*, número especial de *Theatralia: Revista de Poética del Teatro*, núm. 5, 2003, pp. 199-215.
- Cixous, Hélène. "Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's *Das Unheimliche* (The 'Uncanny')." *New Literary History*, vol. 7, núm. 3, 1976, pp. 525-645.
- Claudiel, Paul. *L'Ours et la Lune. Farce pour un théâtre de marionnettes*. Nouvelle Revue Française, 1919.
- Clemente, Elena Torres. "Manuel de Falla y 'El retablo de Maese Pedro': una reinterpretación del romance español." *Revista de Musicología*, vol. 28, núm. 1, 2005, pp. 839-56.
- Close, Anthony J. "Lectura del capítulo XXXIII." *Don Quijote de la Mancha*, volumen complementario. Editado por Francisco Rico. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 166-68.
- Cohn, Albert. *Shakespeare in Germany in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: An Account of English Actors in Germany and the Netherlands and of the Plays Performed by Them during the Same Period*. Asher & Co., 1865.
- Cohn, Dorrit. "Metalepsis and Mise en Abyme." Traducido por Lewis S. Gleich. *Narrative*, vol. 20, núm. 1, 2012, pp. 105-14.

- Collodi, Carlo. *Le avventure di Pinocchio: Storia di un burattino*. Ronzani, 2019.
- Cooper, Lane. *An Aristotelian Theory of Comedy. With an Adaptation of the Poetics and a Translation of the 'Tractatus Coislinianus'*. Harcourt, 1922.
- Cornejo, Francisco J. "Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España." *Fantoche: arte de los títeres*, núm. 9, 2015, pp. 36-74.
- Correa Pérez, Alicia, y Arturo Orozco Torre. *Literatura universal. Introducción al análisis de textos*. Pearson Educación, 2004.
- Cotarelo Valledor, Armando. *El teatro de Cervantes*. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.
- Cro, Stelio. "Cervantes entre Don Quijote y Dulcinea." *Hispanófila*, núm. 47, 1973, pp. 47-57.
- . "Structure and Symbol in Cervantes, Shakespeare, and Pirandello." *Studies in Language and Literature*, vol. 6, núm. 10, 1994, pp. 63-86.
- Croce, Benedetto. "Luigi Pirandello." *La letteratura della nuova Italia*. Vol. 6, Laterza, 1940, pp. 353-71.
- Croce, Marcella. *The Chivalric Folk Tradition in Sicily. A History of Storytelling, Puppetry, Painted Carts and Other Arts*. McFarland & Company, 2014.
- Crow, Brian. "African Metatheater: Criticizing Society, Celebrating the Stage." *Research in African Literatures*, vol. 33, núm. 1, 2002, pp. 133-43.
- D'Annunzio, Gabriele. *La hija de Iorio*. Traducido y editado por Joaquín Espinosa Carbonell. Universitat de València, 1998.

- D'Antuono, Nancy L. "Commedia dell'Arte and the Spanish Golden Age Theatre." *The Routledge Companion to Commedia Dell'Arte*. Editado por Judith Chaffee y Olly Crick. Routledge, 2015, pp. 238-45.
- D'haen, Theo, y Reindert Dhondt, editores. *International Don Quixote*. Rodopi, 2009.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Traducido por Ramón Buenaventura. Visor, 1991.
- Damon, Cynthia. "Greek Parasites and Roman Patronage." *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 97, 1995, pp. 181-95.
- Dashwood, Julie. Introduction. *Berecche and the War*, de Luigi Pirandello. Traducción de Julie Dashwood. Troubador, 2000, pp. 1-23.
- David, Marian. "The Correspondence Theory of Truth." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2016, <https://plato.stanford.edu/entries/truth-correspondence/>.
- Dawson, Lorne. "Otto and Freud on the Uncanny and Beyond." *Journal of the American Academy of Religion*, vol. 57, núm. 2, 1989, pp. 283-311.
- Demos, John. *Circles and Lines: The Shape of Life in Early America*. Harvard UP, 2004.
- Dentith, Simon. *Parody*. Routledge, 2000.
- Dhondt, Reindert. "The Intrusive Incertitude of the *Quixote* or the Emergence of World Literature According to Carlos Fuentes." *International Don Quixote*. Editado por Theo D'haen y Reindert Dhondt. Rodopi, 2009, pp. 71-87.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *En torno a Cervantes*. Universidad de Navarra, 1977.
- . *Teoría e historia de los géneros literarios*. La Espiga, 1945.
- Diel, Paul. *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Payot, 2017.

Díez Borque, José María. "Cervantes y la vida teatral del Siglo de Oro." *Cervantes y el mundo del teatro*. Editado por Héctor Brioso Santos, Reichenberger, 2007, pp. 11-37.

Díez Borque, José María, y Ronald Surtz. *Siglo XVIII, siglo XIX*. Taurus, 1988. Tomo II de *Historia del teatro en España*.

Díez-Canedo, Enrique. *Jacinto Benavente y el teatro desde los comienzos del siglo*. Joaquín Mortiz, 1968. Vol. 1 de *Artículos de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936*.

Dinu, Mihai. "Entropy and Prediction in the Study of Theatre." *Poetics: International Review for the Theory of Literature*, vol. 13, núm. 1, 1984, pp. 57-70.

Dolfi, Laura. *Il caso García Lorca: dalla Spagna all'Italia*. Bulzoni, 2006.

Dowling, John. "En un mesón de La Mancha, en un salón de París: Cervantes y Manuel de Falla." *Hispanic Journal*, vol. 18, núm. 1, 1997, pp. 23-36.

Dri, Riccardo. *Nietzsche legge Platone*. Seneca Edizioni, 2009.

Driver, Tom F. *Romantic Quest and Modern Query: A History of the Modern Theater*. Delacorte, 1970.

Duchartre, Pierre Louis. *The Italian Comedy. The Improvisation, Scenarios, Lives, Attributes, Portraits, and Masks of the Illustrious Character of the Commedia dell'Arte*. Traducido por Randolph T. Weaver, George G. Harrap, 1929.

Duckworth, George Eckel. *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*. Princeton UP, 1952.

Durán, Manuel. *Cervantes*. Twayne, 1974.

- Durant, Will. *Story of Philosophy. The Lives and Opinions of the Great Philosophers of the Western World*. Simon & Schuster, 2005.
- Dyer, Thomas Henry. *Ancient Athens: Its History, Topography, and Remains*. William Clowes and Sons, 1873.
- Echevarría, Evelio. "El esperpento y el teatro de marionetas italiano." *Hispanic Review*, vol. 43, núm. 3, 1975, pp. 311-15.
- Eco, Umberto, et al. *Interpretation and Overinterpretation*. Editado por Stefan Collini, Cambridge UP, 1992.
- El Saffar, Ruth, y Diana de Armas Wilson, editoras. *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*. Cornell UP, 1994.
- Enciclopedia Treccani*, www.treccani.it/enciclopedia/.
- Esslin, Martin. *El teatro del absurdo*. Seix Barral, 1966.
- Fabian, Bodo, editor. *Theater Figuren Museum Lübeck / Museum of Theatre Puppets*. Griebisch & Rochol Druck GmbH & Co., 2009.
- Fairchild, Terry. "Varieties of Consciousness in Pirandello's *Henry IV*." *Studies in the Literary Imagination*, vol. 34, núm. 2, 2001, pp. 29-38.
- Falconieri, John V. "Historia de la 'Commedia dell'Arte' en España." *Revista de Literatura*, tomo 12, núm. 23-24, 1957, pp. 69-90.
- Feibleman, James. "The Mythology of Science." *Philosophy of Science*, vol. 11, núm. 2, 1944, pp. 117-21.
- Fernández de la Vega, Celestino. *O segredo do humor*. Galaxia, 1963.
- Fernández de Avellaneda, Alonso. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición de Luis Gómez Canseco. Biblioteca Nueva, 2000.

- Fernández, Esther. "From the Cross to the Stage: Divine Puppets and Spectacular Saints in Spanish Culture." *Hispania*, vol. 102, núm. 1, 2019, pp. 59-73.
- . *To Embody the Marvellous: The Making of Illusions in Early Modern Spain*. Vanderbilt UP, 2021.
- Ferrari, Franco. "La maschera negata: riflessioni sui personaggi di Menandro." *Studi Classici e Orientali*, vol. 46, núm. 1, 1998, pp. 219-51.
- Ferrer Valls, Teresa. "La representación y la interpretación en el siglo XVI." *De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Editado por J. Huerta Calvo, Gredos, 2003, 239-267. Vol. 1 de *Historia del teatro español*.
- Finlayson, James Gordon. "Political, Moral, and Critical Theory: On the Practical Philosophy of the Frankfurt School." *The Oxford Handbook of Continental Philosophy*. Editado por Brian Leiter y Michael Rosen, Oxford UP, 2009 [2007], pp. 626-70.
- Fisher, James. "An Author in Search of Characters: Pirandello and Commedia dell'arte." *Modernism in European Drama: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett*. Editado por Frederick J. Marker y Christopher Innes, U of Toronto P, 1998, pp. 151-69.
- Foley, Helene P. "Choral Identity in Greek Tragedy." *Classical Philology*, vol. 98, núm. 1, 2003, pp. 1-30.
- . "The Masque of Dionysus." *Transactions of the American Philological Association*, vol. 110, 1980, pp. 107-33.
- Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle, and the "Persiles"*. Princeton UP, 1970.
- Fränkel, Hermann Ferdinand. *Early Greek Poetry and Philosophy*. Traducido por Moses Hadas y James Willis. Irvington, 1984 [1951].

- Freder, Robert. *Gerulata: The Lamps. Roman Lamps in a Provincial Context*. Karolinum Press / Charles University, 2014.
- Freud, Sigmund. "The 'Uncanny'." *Art and Literature*. Editado por Albert Dickson. Traducido por James Strachey, Harmondsworth, 1985, pp. 335-76.
- Fried, Ilona. *Il Convegno Volta sul Teatro Drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*. Titivillus, 2014.
- Friedman, Edward H. *The Unifying Concept: Approaches to the Structure of Cervantes' Comedias*. Spanish Literature Publications Company, 1981.
- Froldi, Rinaldo. "I comici italiani in Spagna." *Origini della commedia improvvisa e dell'arte*. Editado por Maria Chiabò y Federico Doglio, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 273-89.
- Frye, Northrop. *Unpublished Papers*. Editado por Robert D. Denham, U of Toronto P, 2002. Vol. 10. de *Northrop Frye on Literature and Society, 1936-1989*.
- Fuchs, Elinor. "Clown Shows: Anti-Theatricalist Theatricalism in Four Twentieth-Century Plays." *Against Theatre: Creative Destructions on the Modernist Stage*. Editado por Alan Ackerman y Martin Puchner, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 39-57.
- Fuentes González, Pedro Pablo. "Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función." *Florentia iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica*, núm. 18, 2007, pp. 27-67.
- Gagarin, Michael, y Elaine Fantham, editores. *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome*. Volume 1. Oxford UP, 2010.

- Gamel, Mary-Kay. Introduction. *Performing/Transforming Aristophanes'*
"Thesmophoriazousai", número especial de *The American Journal of Philology*,
 vol. 123, núm. 3, 2002, pp. 319-28.
- Garcés, María Antonia. *Cervantes in Algiers. A Captive's Tale*. Vanderbilt UP, 2002.
- García Berrio, Antonio, y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia*.
 Cátedra, 1995.
- García González, Ramón. "Biografía de Cervantes y comentario a los sonetos."
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos-de-miguel-de-cervantes--0/html/>.
- García Lorca, Federico. "La conmemoración del tricentenario de Lope de Vega." *Prosa, I: primeras prosas, conferencias, conferencias-recitales, alocuciones, homenajes, varia vida, poética, antecríticas, entrevistas y declaraciones*. Editado por Miguel García-Posada, Akal, 1994, 686-90. Vol. VI de *Obra completa*.
- . "Lorca. La Barraca." *Lorca: cuadernos del Centro Dramático Nacional*. Editado por Andrés Amorós y Auxiliadora Cuaresma, dirección de Lluís Pasqual, Ministerio de Cultura, 1986.
- . *Prosa, I: primeras prosas, conferencias, conferencias-recitales, alocuciones, homenajes, varia vida, poética, antecríticas, entrevistas y declaraciones*. Editado por Miguel García-Posada, Akal, 1994. Vol. VI de *Obra completa*.
- . *El público*. Editado por Javier Huerta Calvo, Espasa, 2006.
- . *El público*. Editado por María Clementa Millán. Cátedra, 1987.
- . *Teatro completo*. Editado por Javier Huerta Calvo, Sergio Santiago Romero y Javier Domingo Martín, Verbum, 2019.

- García Lorca, Francisco. *Federico y su mundo*. Editado por Mario Hernández, Alianza Editorial, 1981.
- Gasch, Sebastián. *Títeres y marionetas*. Argos, 1949.
- Gass, William H. *Fiction and the Figures of Life*. Vintage, 1972.
- Genette, Gérard. *Metalepsis: De la figura a la ficción*. Traducido por Luciano Padilla López, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto, Taurus, 1989.
- Γεωργουσόπουλος [Georgousóroulos], Κώστας [Kostas]. *Από τον Στρίντιμπεργκ και τον Τσέχωφ στον Πιραντέλλο και τον Μπρεχτ [De Strindberg y Chekhov a Pirandello y Brecht]*. Εκδόσεις Πατάκη, 2010.
- . “Νεο-επική εντροπία” [“La entropía neo-épica”]. *Τα Νέα*, 22 de agosto de 2005, p. 26.
- Giametta, Sossio. *Introduzione a Nietzsche. Opera per opera*. Rizzoli, 2009.
- Gigon, Olof. *Σωκράτης. Η εικόνα του στην ποίηση και στην ιστορία [Sócrates. Su imagen en la poesía y en la historia]*. Traducido por Άννα Γεωργίου [Anna Georgίου]. Γνώση, 1995.
- Gil Fombellida, María del Carmen. *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*. Fundamentos, 2003.
- Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Traducido por Joaquín Jordá, Anagrama, 1985.
- Giuliano, William. “Jacinto Grau’s ‘El señor de Pigmalión!’.” *The Modern Language Journal*, vol. 34, núm. 2, 1950, pp. 135-43.

- Gleijeses, Vittorio. *Napoli e la civiltà della Campania*. Loffredo, 1979.
- Gogol, Nicolai. *Le Revizor*. Editado por Claude de Grève, traducido por Arthur Adamov, Flammarion, 2017.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Ismos*. Poseidón, 1943.
- Gómez Canseco, Luis. “La *comedia* de Avellaneda. Algo más sobre las raíces dramáticas del *Quijote* apócrifo.” *El siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*. Editado por Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 383-94.
- Gómez García, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Akal, 1997.
- Gómez Moriana, Antonio. “El Quijote, juego semiótico.” *Anuario de Estudios Cervantinos*, núm. 7, 2011, pp. 153-87.
- Gómez-Salvago Sánchez, Mónica. *Fastos de una boda real en la Sevilla del quinientos (estudio y documentos)*. Universidad de Sevilla, 1998.
- Gomme, A. W., y Francis Henry Sandbach, editores. *Menander: A Commentary*. Oxford UP, 1973.
- González Del Valle, Luis T. “‘La niña que riega la albahaca y el Príncipe preguntón’ y las constantes dramáticas de Federico García Lorca.” *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 7, núm. 2, 1982, pp. 253-64.
- González Echevarría, Roberto. *Cervantes’ Don Quixote: A Casebook*. Oxford UP, 2005.
- González Martín, Vicente. *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*. Universidad de Salamanca, 1978.

- . "Traducciones españolas del teatro de Pirandello." *Teatro y traducción*. Editado por Francisco Lafarga y Roberto Dengler Gassin, Universitat Pompeu Fabra, 1995, pp. 205-14.
- González Miguel, Jesús-Graciliano. *Desde la unidad nacional hasta nuestros días*. Universidad de Salamanca, 2001. Vol. 2 de *Historia de la literatura italiana*.
- González Vázquez, Carmen, y Felipe G. Hernández Muñoz. "Teatro y metateatro en *Las ranas* de Aristófanes." *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*. Editado por Manuel Ignacio Rodríguez Alfageme y Elsa García Novo, Ediciones Clásicas, 1998, pp. 259-72.
- Goytisolo, Juan. "Cervantes, Argel y la 'lingua franca'." *El País*, 25 de mayo de 2013.
- . *Contracorrientes*. Montesinos, 1985.
- . *Crónicas sarracinas*. Seix Barral, 1989 [1982].
- Graeser, Andreas. "On Language, Thought, and Reality in Ancient Greek Philosophy." *Dialectica*, vol. 31, núm. 3/4, 1977, pp. 359-88.
- Gramsci, Antonio. *Il teatro lancia bombe nei cervelli. Articoli, Critiche, Recensioni 1915-1920*. Editado por Fabio Francione. Libro electrónico. Mimesis/Filosofie del Teatro, 2017.
- Grande, Maurizio. "Pirandello and the Theatre-within-the-Theatre: Thresholds and Frames in *Ciascuno a suo modo*." *Luigi Pirandello: Contemporary Perspectives*. Editado por Gian-Paolo Biasin y Manuel Gieri, U of Toronto P, 1999, pp. 53-63.
- Grau, Jacinto. *El señor de Pigmalión: farsa tragicómica de hombres y muñecos en tres actos y un prólogo*. La Farsa, 1928.

- Grazioli, Cristina, y Marcel Violette. "Automata, Androids and Robots." *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, 2010, <https://wepa.unima.org/es/automatas-androides-y-robots/>.
- Greene, Roland. *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*. Editado por Roland Greene. Princeton UP, 2012.
- Greimas A. J., y Courtés J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage I*. Hachette, 1979.
- Griffith, Mark. *Greek Satyr Play: Five Studies*. California Classical Studies, 2015.
- Guillaume, Astrid, y Lia Kurts-Wöste, editoras. *Making Sense, Making Science*. Wiley, 2020.
- Gullón, Ricardo. Reseña de *Sentido y forma del Quijote*, de Joaquín Casaldueiro. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. XXV, núm. 1, 1949, pp. 99-106.
- Güthenke, Costanze. "The Middle Voice: German Classical Scholarship and the Greek Tragic Chorus." *Choruses, Ancient and Modern*. Editado por Joshua Billings, Felix Budelmann y Fiona Macintosh. Oxford UP, 2013, pp. 53-66.
- Gutiérrez Cuadrado, Juan. "Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid." *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 333, 1978, pp. 347-86.
- Gutzwiller, Kathryn. "The Tragic Mask of Comedy: Metatheatricality in Menander." *Classical Antiquity*, vol. 19, núm. 1, 2000, pp. 102-37.
- Haley, George. "The Narrator in Don Quijote: Maese Pedro's Puppet Show." *Modern Language Notes*, vol. 80, núm. 2, 1965, pp. 145-65.
- Hallamore Caesar, Ann. *Characters and Authors in Luigi Pirandello*. Clarendon, 1998.

- Hammond, N.G.L. "Spectacle and Parody in Euripides' *Electra*." *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 25, núm. 4, 1984, pp. 373-87.
- Harper Lee, Nancy. *Manuel de Falla. A Bio-Bibliography*. Greenwood, 1998.
- Hart, Thomas R. *Cervantes and Ariosto: Renewing Fiction*. Princeton UP, 1989.
- Haskins, Ekaterina V. *Logos and Power in Isocrates and Aristotle*. U of South Carolina P, 2004.
- Hatzantonis, Emmanuel. "Luigi Pirandello, Kostas Uranis, e la Grecia." *Forum Italicum*, vol. 1, núm. 4, 1967, pp. 336-44.
- Havelock, Eric A. *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Paidós, 1996.
- Hawkins, T. "Seducing a Misanthrope: Timon the Philogynist in Aristophanes' *Lysistrata*." *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 42, núm. 2, 2001, pp. 143-62.
- Hawthorne, Kevin. "The Chorus as Rhetorical Audience: A Sophoklean Agōn Pattern." *The American Journal of Philology*, vol. 130, núm. 1, 2009, pp. 25-46.
- Henke, Robert. *Performance and Literature in the Commedia Dell'Arte*. Cambridge UP, 2002.
- "Henri Bergson. Biographie." *Collège de France*, www.college-de-france.fr/site/henri-bergson/index.htm.
- Henrichs, Albert. "Why Should I Dance?": Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy." *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 3, núm. 1, 1994, pp. 56-111.

- Hernández González, Belén. “Qué traducir y el porqué de lo no traducido: el caso Pirandello.” *Tonos Digital: Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, núm. 13, 2007, <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/114/99>.
- Hernández Valcárcel, Carmen. “Algunos aspectos del teatro dentro del teatro en Lope de Vega.” *Anales de Filología Hispánica*, núm. 4, 1988-1989, pp. 75-96.
- Hershenzon, Daniel. *The Captive Sea: Slavery, Communication, and Commerce in Early Modern Spain and the Mediterranean*. U of Pennsylvania P, 2018.
- Hornblower, Simon, Anthony Spawforth y Esther Eidinow, editores. *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford UP, 2012 [1949].
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Associated University Presses, 1986.
- Hortis, Attilio. *Studj [sic] sulle opere latine del Boccaccio*. Librería Julius Dase, 1879.
- Hubbard, Thomas K. *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Cornell UP, 1991.
- Huerta Calvo, Javier. *La Barraca. Teatro y universidad: ayer y hoy de una utopía*. Editado por Javier Huerta Calvo, Acción Cultural Española / Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- . “De mitología burlesca. Mito y entremés.” *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España*. Editado por Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1987, pp. 289-307.
- . “El ejemplo de La Barraca: teatro, universidad, utopía.” *Lorca: Viajero por América*. Centro Virtual Cervantes, 2011, https://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_utopia.htm.

- . Introducción. *Federico García Lorca. Teatro completo*. Editado por Javier Huerta Calvo, Sergio Santiago Romero y Javier Domingo Martín, Verbum, 2019, pp. 9-52.
- . Introducción. *El público*, de Federico García Lorca. Editado por Javier Huerta Calvo, Espasa, 2006, pp. 9-86.
- . “Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores.” *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 3, 1980, pp. 69-81.
- Hunter, Richard L. *Η Νέα Κωμωδία στην Αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη* [La Nueva Comedia en la Grecia antigua y en Roma]. Traducido por Βασίλης Φυντίκογλου [Vasilis Fyntíkoglou]. Ινστιτούτο του Βιβλίου-Καρδαμίτσα, 1994.
- Hunzinger, Christine. “Aristophane, lecteur d’Euripide.” *Le théâtre grec antique: la comédie*. Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2000, pp. 99-110.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier UP, 2013 [1980].
- . *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988.
- Hutchinson, Steven, y Antonio Cortijo Ocaña. Prólogo. *Cervantes y el Mediterráneo*, número especial de *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 2, 2013, pp. i-ix.
- Insua, Pedro. *Guerra y paz en El Quijote: el antierasmismo de Cervantes*. Encuentro, 2017.
- Jackson, Lucy C.M.M. *The Chorus of Drama in the Fourth Century BCE: Presence and Representation*. Oxford UP, 2020.
- Jevons, Frank Byron. “Masks and the Origin of the Greek Drama.” *Folklore*, vol. 27, núm. 2, 1916, pp. 171-92.

- Jiménez-Bellver, Jorge. “Culture, Translation and the Psyche in the Work of Luigi Pirandello: Reflecting (on) the Psychological States of the Fragmented Self.” *Journal of the Society for Pirandello Studies*, vol. 38, 2018, pp. 80-94.
- Johnson, Ben. *Plays, in Two Volumes*. Vol 1. S. Powell, 1729 [1614].
- Johnson, Paul Michael. *Affective Geographies. Cervantes, Emotion, and the Literary Mediterranean*. U of Toronto P, 2020.
- Jossa, Stefano. *L'Italia letteraria*. Il Mulino, 2006.
- Jurkowski, Henryk, y Penny Francis. *A History of European Puppetry: From its Origins to the End of the 19th century*. Edwin Mellen Press, 1996.
- Jurkowski, Henryk. *Aspects of Puppet Theatre*. Editado por Penny Francis, Palgrave Macmillan, 2013.
- Κάλφας [Kalfas], Βασίλης [Vasilis]. “Η Εγκυκλοπαίδεια του Πλάτωνα” [La Enciclopedia de Platón]. *Ιδρυμα Μειζονος Ελληνισμού* [Fundación del Mundo Heleno], 2015,
<http://n1.intelibility.com/ime/lyceum/?p=bibliography&page=42&lang=1>.
- Karageorgou-Bastea, Christina. “Del coro al héroe en la *Numancia* cervantina.” *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario de la edición del Quijote*, número especial de *Theatralia: Revista de Poética del Teatro*, núm. 5, 2003, pp. 53-65.
- Katritzky, Peg. “Aby Warburg and the Florentine *Intermedi* of 1859: Extending the Boundaries of Art History.” *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*. Editado por Richard Woodfield, Routledge, 2014, pp. 209-58.
- Kaufmant, Marie-Eugénie. “*El perro del hortelano* et autres traversées dramatiques: l’imaginaire marin dans la *comedia nueva* à travers la métaphore maritime.”

L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal. Editado por François Delpech, Sorbonne-Nouvelle, 2009, pp.147-68.

Kennard, Joseph Spencer. *The Italian Theatre: From its Beginning to the Close of the Seventeenth Century*. Benjamin Blom, 1964 [1932].

Kidd, Stephen. “The Meaning of Bōmolokhos in Classical Attic.” *Transactions of the American Philological Association*, vol. 142, núm. 2, 2012, pp. 239-55.

Κόλμερ [Kolmer], Κωνσταντίνος [Konstantinos]. *Τα πετρέλαια της Ελλάδος* [El petróleo de Grecia]. Λιβάνη, 2006.

Κωνσταντάκος [Konstantakos], Ιωάννης Μ [Ioánnis M]. “Το κωμικό θέατρο από τον 4^ο αιώνα μέχρι την ελληνιστική περίοδο: εξελικτικές τάσεις και συνθήκες παραγωγής” [El teatro cómico desde el siglo IV hasta el período helenístico: tendencias de desarrollo y condiciones de producción]. *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* [Anuario Científico de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Atenas], vol. 37, 2005-2006, pp. 47-101.

Kotva, Simone. *Effort and Grace: On the Spiritual Exercise of Philosophy*. Bloomsbury, 2020.

Kowzan, Tadeusz. *Théâtre Miroir: Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^{ème} siècle*.

L'Harmattan, 2006.

Krysinski, Wladimir. “Estructuras evolutivas 'modernas' y 'postmodernas' del texto teatral en el Siglo XX.” *Semiótica y teatro latinoamericano*. Editado por Fernando de Toro, Galerna / Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano, 1990, pp. 147-80.

- . *El paradigma inquieto. Pirandello y el campo de la modernidad*. Traducido por Alfonso de Toro, Iberoamericana/Vervuert, 1995.
- Kullman, Wolfgang. “Die 'Rolle' des euripideischen Pentheus. Haben die Bakchen eine 'metatheatralische' Bedeutung?” *Philanthropia kai Eusebeia. Festschrift für Albrecht Dihle zum 70*. Editado por Glenn W. Most et al., Vandenhoeck & Ruprecht, 1993, pp. 249-63.
- Kurke, Leslie. “Imagining Chorality: Wonder, Plato’s Puppets, and Moving Statues.” *Performance and Culture in Plato’s Laws*. Editado por Anastasia-Erasmia Peponi, Cambridge UP, 2013, pp. 123-70.
- Kurman, George. “Entropy and the 'Death' of Tragedy: Notes for a Theory of Drama.” *Comparative Drama*, vol. 9, núm. 4, 1975, pp. 283-304.
- Lada-Richards, Ismene. *Initiating Dionysus: Ritual and Theatre in Aristophanes’ Frogs*. Clarendon Press, 1999.
- Λαγογιάννη [Lagogianni], Μαρία [María], y Σουζάνα Χούλια-Καπελώνη [Suzana Julia-Kapeloni]. *Από τη Διονυσιακή λατρεία στη θεατρική πράξη [Del culto dionisiaco a la práctica teatral]*. Editado por Μαρία Λαγογιάννη [María Lagogianni] y Σουζάνα Χούλια-Καπελώνη [Suzana Julia-Kapeloni]. Υπουργείο Πολιτισμού, Παιδείας και Θρησκευμάτων. Γενική Διεύθυνση Αρχαιοτήτων και Πολιτιστικής Κληρονομιάς, 2015.
- Laurenti, Joseph L. *Cervantes e Italia (contribución a una bibliografía de literatura comparada)*. Cuadernos Bibliográficos, 1972.
- Lebois, André. “La révolte des personnages: De Cervantès et Calderón à Raymond Schwab.” *Revue de Littérature Comparée*, vol. 23, 1949, pp. 482-506.

- Lecoq, Jacques. *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*. Traducido por David Bradby, Methuen, 2000.
- Lesky, Albin. *La tragedia griega*. Traducido por Juan Godó Costa, Labor, 1966.
- Leyboldt, Günter. "Raymond Carver's 'Epiphanic Moments'." *Conventions of Children's Literature: Then and Now*, número especial de *Style*, vol. 35, núm. 3, 2001, pp. 531-47.
- Lieto, Carlo di. *L'identita perduta: Pirandello e la psicoanalisi*. Genesi, 2007.
- Lima, Robert. "The Commedia dell'Arte and *La Marquesa Rosalinda*." *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*. Editado por Anthony Zachareas, Las Américas, 1968, pp. 386-415.
- London, John. *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre, 1939-1963*. W.S. Maney & Son, 1997.
- López Férez, Juan Antonio, editor. *La comedia griega y su influencia en la literatura española*. Ediciones Clásicas, 1998.
- López Pinciano, Alonso. *Filosofía antigua poética*. Introducción y notas de Pedro Muñoz Peña. Hijos de Rodríguez, 1894.
- Lorch, Jennifer. *Pirandello: Six Characters in Search of an Author*. Cambridge UP, 2005.
- Losada Goya, José Manuel. "Honor y pureza de sangre en *El Quijote*." *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Editado por Giuseppe Grilli, Società Editrice Intercontinentale Gallo, 1995, pp. 395-404.
- Lukács, György. *Soul and Form*. Editado por John T. Sanders y Katie Terezakis, traducido por Anna Bostock, Columbia UP, 2010.

Luperini, Romano. *Pirandello*. Laterza, 1999.

Mackay, D. S. "Plato's Method of Dialectic by Julius Stenzel: D.J. Allan." *The Journal of Philosophy*, vol. 38, 1941, pp. 15-21.

Maestro, Jesús G. *Contra las musas de la ira. El materialismo filosófico como teoría de la literatura*. Pentalfa, 2014.

---. *La escena imaginaria: poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Iberoamericana, 2000.

---. "El triunfo de la heterodoxia. El teatro de Cervantes y la literatura europea." *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario de la edición del Quijote*, número especial de *Theatralia: Revista de Poética del Teatro*, núm. 5, 2003, pp. 19-48.

---. "El Viaje del Parnaso como recreación crítica de las religiones secundarias o mitológicas." *Anuario de Estudios Cervantinos*, núm. 10, 2014, pp. 231-48.

Mancing, Howard. "Cide Hamete Benengeli vs. Miguel de Cervantes: The Metafictional Dialectic of *Don Quijote*." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 1, núm. 1-2, 1981, pp. 63-81.

Marbán, Edilberto. *El teatro español medieval y del Renacimiento*. Las Américas, 1971.

Marchesini, Giovanni. *Le finzioni dell'anima*. Laterza. 1905.

Mariani, Umberto. *Living Masks: The Achievement of Pirandello*. U of Toronto P, 2008.

Marinis, Marco de. *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Bulzoni Editore, 2007.

---. *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Bompiani, 1982.

Marks, Rachel R. "Wilting Flowers: An Exploration of the Metatheatricality in Fernando A[r]rabal's Prison Play *And They Put Handcuffs on the Flowers*." *Bard College*

Senior Projects, 2011,

https://digitalcommons.bard.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1152&context=senproj_s2011.

Márquez Villanueva, Francisco. *Fuentes literarias cervantinas*. Gredos, 1973.

Martín Jiménez, Alfonso. “El manuscrito de la Primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega.” *Etiópicas: Revista de Letras Renacentistas*, núm. 2, 2006, pp. 255-334.

Martín Morán, José Manuel. *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*. Centro de Estudios Cervantinos, 2009.

Martínez-Bonati, Félix. *Don Quijote and the Poetics of the Novel*. Traducido por Dian Fox, Cornell UP, 1992.

Martínez Sierra, Gregorio. *La sombra del padre. El ama de la casa. Hechizo de amor*. Renacimiento, 1911.

Mayans y Siscar, Gregorio. *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Editado por Antonio Mestre, Espasa Calpe, 1972 [1737].

Mazzotta, Giuseppe. “Modern and Ancient Italy in 'Don Quijote'.” *Poética. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, vol. 38, núm. 1/2, 2006, pp. 91-106.

McDonald, David. “Derrida and Pirandello: A Post-Structuralist Analysis of *Six Characters in Search of an Author*.” *Modern Drama*, vol. 20, núm. 4, 1977, pp. 421-36.

McGaha, Michael. “Boccaccio and Cervantes: The Influence of the *Genealogia Deorum* on *Don Quixote*.” *Hispano-Italic Studies*, núm. 2, 1979, pp. 6-16.

McGrady, Donald. "The Italian Origins of the Episode of Don Quijote and Maritornes."

Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, vol. 7, núm. 1, 1987, pp. 3-12.

McLeish, Kenneth. *The Theatre of Aristophanes*. Thames and Hudson, 1980.

Mejía Duque, Jaime. *Evocación de Azorín*. Universidad Escuela de Administración, Finanzas e Instituto Tecnológico, 2001.

Meldrum Brown, Hilda. *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*. Oxford UP, 2016.

Melero Bellido, Antonio. "La dicción satírica." *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, núm. 2, 1991, pp. 173-86.

---. "Origen, forma y función del drama satírico griego." *Symbolae: Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae*, vol. 1, 1985, pp. 167-78.

Menander. *Menander*. Traducido y editado por William Geoffrey Arnott, Harvard UP, 1979. 3 vols.

Menarini, Piero. "Gli anni dei burattini." *L'impossibile/possibile di Federico García Lorca. Atti del convegno di studi Salerno, 9-10 maggio 1988*. Editado por Laura Dolfi, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, pp. 139-54.

---. "Federico y los títeres: cronología y dos documentos." *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, vol. 3, núm. 5, 1989, pp. 103-28.

Méndez Baiges, María Teresa. *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*. UNAM, 2001.

Micheli, Mario de. *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Feltrinelli, 1988.

- Mitchell, Jane T., y Mary Lynn Redmond. "Teaching with Guignol: The 'Gône De Lyon'." *The French Review*, vol. 69, núm. 6, 1996, pp. 933-42.
- Molho, Mauricio. "Instancias narradoras en Don Quijote." *Modern Language Notes*, vol. 104, núm. 2, 1989, pp. 273-85.
- Molina, Tirso de. *Cigarrales de Toledo*. Editado por Luis Vásquez, Castalia, 1996.
- Monleón, José, editor. *Los baños de Argel, de Miguel de Cervantes: un trabajo teatral de Francisco Nieva; música de Tomás Marco; estructurado y dirigido por José Monleón*. Centro Dramático Nacional, 1981.
- Monner Sans, José María. *Pirandello: su vida y su teatro*. Losada, 1947.
- Montero Reguera, José. *Cervantismos de ayer de hoy: capítulos de historia cultural hispánica*. Universidad de Alicante, 2011.
- . *Materiales del Quijote: la forja de un novelista*. Universidad de Vigo, 2006.
- . *El Quijote y la crítica contemporánea*. Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Monzaemon, Chikamatsu. *Los amantes suicidas de Sonezaki y otras piezas*. Traducido por Yoko Ogihara y Fernando Cordobés, Satori, 2011.
- Morenilla Talens, Carmen. "Tipos y personajes en Menandro." *Florentia Iliberritana: Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, núm. 14, 2003, pp. 235-63.
- . "Periplectómeno. La 'aristeia' de una vieja figura cómica." *Emerita*, vol. 61, núm. 1, 1993, pp. 61-94.
- Moreno, Lola. "El *Quijote* en las representaciones árabes contemporáneas: *La taberna de los recuerdos imaginarios*, de Golo." *Cervantes y las religiones. Actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Editado por Ruth Fine y Santiago López Navia, Iberoamericana, 2008, pp. 377-404.

- Müller, Heiner. »*Jenseits der Nation*«. *Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz*. Rotbuch Verlag Berlin, 1991 [1989].
- Muñoz Raya, Eva. “Sobre el teatro lorquiano en Italia.” *El teatro italiano: Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*. Editado por Joaquín Espinosa Carbonell, Universitat de València, 1998, pp. 475-84.
- Murray, Augustus Taber. *On Parody and Paratragedia in Aristophanes, with Especial [sic] Reference to his Scenes and Situations*. 1891. Johns Hopkins U, PhD dissertation.
- Nadeau, Carolyn A. *Food Matters: Alonso Quijano’s Diet and the Discourse of Food in Early Modern Spain*. U of Toronto P, 2015.
- Natoli, Luigi. “Le tradizioni cavalleresche in Sicilia.” *Il Folklore Italiano*, vol. 2, 1927, pp. 99-120.
- Nelles, William. *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*. Peter Lang, 1997.
- Neumann, Birgit, y Ansgar Nünning. “Metanarration and Metafiction.” *Handbook of Narratology*. Editado por Peter Hühn et al., De Gruyter, 2014, pp. 344-52.
- Newberry, Wilma. “Cubism and Pre-Pirandellianism in Gómez de la Serna.” *Comparative Literature*, vol. 21, núm. 1, 1969, pp. 47-62.
- . *The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*. SUNY P, 1973.
- Nicoll, Allardyce. *Masks, Mimes, and Miracles: Studies in the Popular Theatre*. Cooper Square, 1963.

- . *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'Arte*. Cambridge UP, 1976.
- Nikolaidou-Arabatzi, Smaro. "Choral Projections and *Embolima* in Euripides' Tragedies." *Greece and Rome*, vol. 62, núm. 1, 2015, pp. 25-47.
- Nogales, José. "Polichinelas." *El Liberal*, 5 de agosto de 1900.
- O'Donnell, Patrick. *The American Novel Now: Reading Contemporary American Fiction Since 1980*. Wiley-Blackwell, 2010.
- . "Metafiction." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Editado por D. Herman et al. Routledge, 2005, pp. 301-302.
- O'Rawe, Catherine. *Authorial Echoes: Textuality and Self-Plagiarism in the Narrative of Luigi Pirandello*. Legenda, 2005.
- Ober, Josiah, y Barry Strauss. "Drama, Political Rhetoric, and the Discourse of Athenian Democracy." *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Editado por John J. Winkler y Froma I. Zeitlin, Princeton UP, 1990, pp. 237-70.
- Ojeda Calvo, María del Valle. "El engaño a los ojos y la teatralidad cervantina." *Geométrica explosión: estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*. Editado por Eugenia Sainz González et al., Università Ca' Foscari Venezia, 2016, pp. 339-50.
- . "The Iberian Peninsula." *Commedia dell'arte in Context*. Editado por Christopher B. Balme, Piermario Vescono y Daniele Vianello, Cambridge UP, 2018, pp. 89-97.
- Olalla, Pedro. *Cervantes y Grecia / Ο Θερβάντες και η Ελλάδα*. Traducido por Pedro Olalla y Nadia Pavlikaki. Acantilado, 2016.

- Oleza, Joan. “‘Adonis y Venus’, una comedia cortesana del primer Lope de Vega.” *La comedia*. Editado por José Luis Canet Vallés, Tàmesis, 1986, pp. 309-24. Vol. 2 de *Teatro y prácticas escénicas*.
- . “Las transformaciones del fasto medieval.” *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas del Festival d’Elx*. Editado por Luis Quirante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1992, pp. 47-64.
- Ortega Cerpa, Désirée, y Adolfo Ayuso. “España.” *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, 2012, <https://wepa.unima.org/es/espana/>.
- Ouranis, Kostas. “Hellas and Pirandello”. Introducción y traducción de Mara Theodoritsi. *The Journal of the Pirandello Society of America*, vol. 31, 2018, pp. 83-87.
- . “Luigi Pirandello”. Introducción y traducción de Mara Theodoritsi. *The Journal of the Pirandello Society of America*, vol. XXXII, 2019, pp. 118-22.
- Ουράνης [Ouranis], Κώστας [Kostas]. “Ελλάς και Πιραντέλλο” [Grecia y Pirandello]. *Νέα Εστία*, diciembre de 1934, p. 1092.
- . “Λουίτζι Πιραντέλλο” [Luigi Pirandello]. *Νέα Εστία*, 1 de enero de 1937, pp. 51-52.
- . *Ταξίδια. Ιταλία* [Viajes. Italia]. Εστία, 1953.
- Padilla, Mark. “The Heracleean Dionysus: Theatrical and Social Renewal in Aristophanes’ *Frogs*.” *Arethusa*, vol. 25, núm. 3, 1992, pp. 359-84.
- Paillard, Elodie, y Silvia Milanezi, editoras. *Theatre and Metatheatre: Definitions, Problems, Limits*. De Gruyter, 2021.
- Παλαμάς [Palamás], Κωστής [Kostís]. “Ο Γκαίτε και η Ποίησις” [Goethe y la poesía]. Ψηφιακό αποθετήριο της Ακαδημίας Αθηνών [Archivo digital de la Academia de Atenas], 1932, pp. 76-84.

- Papadopoulos, Alex. G, y Triantafyllos G. Petridis. *Hellenic Statecraft and the Geopolitics of Difference*. Routledge, 2021.
- Papini, Giovanni. "Dal 'Decamerone' al 'Don Chisciotte'." *Nuova Antologia*, vol. 12, 1934, pp. 213-22.
- Passerin D'Entrèves, Ettore. *La formazione dello Stato unitario*. Editado por Nicola Raponi, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 1993.
- Pavis, Patrice. *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre*. Performing Arts Journal, 1982.
- Pefanis, George P. "Performative and Moral Issues in the Theatrical Metaphor." *Itinera*, núm. 13, 2017, pp. 92-108.
- Pellicer, Casiano. *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y el histrionismo en España*. Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804.
- Peponi, Anastasia-Erasmia, editora. *Performance and Culture in Plato's Laws*. Cambridge UP, 2013.
- Percas de Ponseti, Helena. "Authorial Strings: A Recurrent Metaphor in *Don Quijote*." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 1, núm. 1-2, 1981, pp. 51-62.
- . *Cervantes y su concepto del arte: estudio crítico de algunos aspectos y episodios del Quijote*. Gredos, 1975.
- . "¿Quién era Belerma?" *Revista Hispánica Moderna*, vol. 49, núm. 2, 1996, pp. 375-92.
- Pérez-Simón, Andrés. *Baroque Lorca: An Archaist Playwright for the New Stage*. Routledge, 2020.

- . "The Concept of Metatheatre: A Functional Approach." *Trans: Revue de littérature générale et comparée*, núm. 11, 2011, <https://journals.openedition.org/trans/443>.
- Perrucci, Andrea. *A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation (1699) / Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*. Traducido y editado por Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck y Thomas F. Heck, Scarecrow, 2008.
- Petridou, Georgia. *Divine Epiphany in Greek Literature & Culture*. Oxford UP, 2015.
- Pierre, José. *El Futurismo y el Dadaísmo*. Aguilar, 1968.
- Piras, Pina Rosa. "El cervantismo de Juan Goytisolo." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 19, núm. 2, 1999, pp. 167-79.
- Pirandello, Luigi. *Antologia delle novelle per un anno*. Editado por Tommaso Di Salvo, Zanichelli, 2000.
- . "Ariosto e Cervantes." *Rivista della "Dante Alighieri"*, núm. 12, suplemento, 1933, pp. 5-35.
- . "Attività teatrali e il progetto de 'La moglie di prima'." *Saggi e Interventi*. Editado por Ferdinando Taviani, Arnoldo Mondadori, 2006, pp. 1185-90.
- . "L'azione parlata." *Saggi e Interventi*. Editado por Ferdinando Taviani, Arnoldo Mondadori, 2006, pp. 447-51.
- . *Διηγήματα* [Cuentos]. Introducción y traducción de Mara Theodoritsi. Poés, 2008.
- . "Domande e risposte in camerino." *Saggi e Interventi*. Editado por Ferdinando Taviani, Arnoldo Mondadori, 2006, pp. 1322-31.
- . *Enrique IV*. Ediciones Irreverentes, 2013.
- . "Illustratori, Attori e Traduttori." *Saggi e Interventi*. Editado por Ferdinando Taviani, Arnoldo Mondadori, 2006, pp. 635-58.

- . *Lettere familiari giovanili, II, Lettere da Bonn 1889-1891*. Bulzoni, 1984.
- . *Maschere nude*. Vols. 1 y 2. Arnoldo Mondadori, 1955.
- . "Il mio teatro." *Saggi e Interventi*. Editado por Ferdinando Taviani, Arnoldo Mondadori, 2006, pp. 1271-72.
- . "Nota autobiografica per un profilo critico." *Saggi e Interventi*. Editado por Ferdinando Taviani, Arnoldo Mondadori, 2006, pp. 1109-11.
- . "Per questo faccio il capocomico." *Saggi e Interventi*. Editado por Ferdinando Taviani, Arnoldo Mondadori, 2006, pp. 1346-51.
- . *Questa sera si recita a soggetto, Trovarsi, Bellavita*. Arnoldo Mondadori, 1990.
- . *Saggi, Poesie, Scritti Varii*. Editado por Manlio Lo Vecchio-Musti, Arnoldo Mondadori, 1960.
- . "Se il film parlante abolirà il teatro." *Saggi e Interventi*. Editado por Ferdinando Taviani, Arnoldo Mondadori, 2006, pp. 1366-73.
- . *Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV*. Editado por Roberto Alonge, Mondadori, 1996.
- . *Seis personajes en busca de autor: comedia por hacer*. Traducido por Esther Benítez, Antonio Fossati, 2011.
- . "So che una ragazza non può amare un vecchio': I fischi corroboranti e notizie del suo teatro a Parigi." *Saggi e Interventi*. Editado por Ferdinando Taviani, Arnoldo Mondadori, 2006, pp. 1196-1200.
- . "Su 'Ciascuno a suo modo'." *Saggi e Interventi*. Editado por Ferdinando Taviani, Arnoldo Mondadori, 2006, pp. 1180-85.

- . “La trampa.” *Cuentos para un año*. Vol. 1. Introducción y traducción de Marilena de Chiara, Nørdica, 2011, pp. 673-79.
- . “La trappola.” *Antologia delle novelle per un anno*. Editado por Tommaso Di Salvo, Zanichelli, 2000.
- . *’U Ciclopu. Dramma satiresco di Euripide ridotto in siciliano da Luigi Pirandello*. Editado por Antonino Pagliaro, Istituto di Studi Pirandelliani. Le Monnier, 1967.
- . “L’umorismo.” *Saggi e Interventi*. Editado por Ferdinando Taviani, Arnoldo Mondadori, 2006, pp. 779-948.
- . *Uno, nessuno e centomila. Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Editado por Italo Borzi y Maria Argenziano, Newton, 1993.
- . “Il vecchio!. Romanzo di Ugo Ojetti.” *Saggi e Interventi*. Editado por Ferdinando Taviani, Arnoldo Mondadori, 2006, pp. 266-72.
- . “Video – Così è se vi pare – 1974.” *YouTube*, colgado por PirandelloWeb Video, 21 de abril de 2018, www.youtube.com/watch?v=KTKmfw78qgw.
- Pirodda, Giovanni. “Il relativismo pirandelliano nelle *Novelle per un anno*. Ideología e forma narrativa.” *Letteratura e società. Scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell’ insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*. Vol. 2, Palumbo, 1980, pp. 533-48.
- Πλατιάς [Platiás], Αθανάσιος [Athanasios]. *Διεθνείς σχέσεις και στρατηγική στον Θουκιδίδη* [Relaciones internacionales y estrategia en Tucídides]. Εστία, 1999.
- Plato. *The Laws of Plato*. Traducción y comentarios de Thomas L. Pangle. U of Chicago P, 1988.

- Platón. *Filebo*. Introducción de Javier Aguado Rebollo, traducción de Ester Sánchez Millán, Encuentro, 2011.
- . *Las leyes*. Editado por José Manuel Ramos Bolaños, Akal, 1988.
- . *La República*. Traducido y editado por Rosa M.^a Mariño Sánchez-Elvira, Salvador Mas Torres y Fernando García Romero, Akal, 2008.
- Πλάτων [Platón]. *Γοργίας: ή περί ρητορικής* [Gorgias: o de la retórica]. Κάκτος, 1993.
- . *Σοφιστής* [Sofista]. Traducido por Δημήτρης Γληνός [Dimitris Glinós], I. Ζαχαρόπουλος [I. Zajarópulos], S/F.
- Plautus. *Miles Gloriosus*. Editado por Mason Hammond, Arthur M. Mack y Walter Moskalew, Harvard UP, 1963.
- Polansky, Susan G. “Freedom to Experiment: The Coherence and Complexity of Federico García Lorca’s Puppet Theater.” *Hispania*, vol. 97, núm. 1, 2014, pp. 101-12.
- Pollitt, J.J. *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge UP, 2006 [1986].
- Posner N., Dassia, Claudia Orenstein y John Bell, editores. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge, 2014.
- Puchner, Martin. *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxford UP, 2010.
- Puchner, Walter. Reseña de *Νεοελληνικό θέατρο και κοινωνία. Η σύγκρουση των νέων με το σύστημα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα* [Teatro y sociedad neogriegos. El choque de los jóvenes con el sistema en el teatro griego del siglo XX], de Θόδωρος Γραμματάς [Thódoros Grammatás]. *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* [Parábasis. Boletín Científico del

Departamento de Estudios Teatrales de la Universidad de Atenas], tomo 1,
Εκδόσεις Καστανιώτη, 1995, pp. 326-30.

---. “Το θέατρο και το έτερον. Μικρή φιλοσοφία του θεάτρου” [El teatro y su otro. Pequeña filosofía del teatro]. *Θέατρο και ετερότητα: θεωρία, δραματουργία και θεατρική πρακτική* [Teatro y alteridad: teoría, dramaturgia y praxis teatral]. Τόμος Α’ [tomo Α’], Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, 2021, pp. 49-63.

---. *Φαινόμενα και νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα* [Fenómenos y nóúmenos. Diez estudios teatrológicos]. Ελληνικά Γράμματα, 1999.

Puddu, Raffaele. “Toros y cañas’: I giochi equestri nella Spagna del Secolo d’Oro.” *Quaderni Storici*, vol. 39, núm. 117 (3), 2004, pp. 807-29.

Puppa, Paolo. *Dalle parti di Pirandello*. Bulzoni, 1987.

---. “Luigi Pirandello”. *A History of Italian Theatre*. Editado por Joseph Farrell y Paolo Puppa. Cambridge UP, 2006, pp. 293-311.

Putnam, Samuel. “Unamuno y el problema de la personalidad.” *Revista Hispánica Moderna*, núm. 2, 1935, pp. 103-10.

Quint, David. “La genealogía de la novela desde *La Odisea* a *Don Quijote*.” *Cervantismos americanos*, número especial de la revista *Ínsula*, núm. 697-698, 2005, pp. 22-24.

Rank, Otto. *Double. A Psychoanalytic Study*. Traducido y editado por Harry Tucker Jr., U of North Carolina P, 1971.

Rapp, Uri. *Handeln und Zuschauen: Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*. Hermann Luchterhand, 1973.

- Rau, Peter. *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*.
Zetemata. Monographien zur Klassischen Altertumswissenschaft. C.H. Beck, 1967.
- Recoules, Henri. "Cervantes, Timoneda y los entremeses del siglo XVI." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, núm. 48, 1972, pp. 231-91.
- . "En busca del pasado en los entremeses de Cervantes." *Anales Cervantinos*, vol. 12, 1973, pp. 39-72.
- Reed, Cory A. *The Novelist as Playwright: Cervantes and the Entremés Nuevo*. Peter Lang, 1993.
- Ricaldone, Maria Luisa. "Alcuni modi psicoanalitici di leggere Pirandello." *Studi Novecenteschi*, vol. 5, núm. 13/14, 1976, pp. 113-21.
- Riccoboni, Luigi. *Histoire du Theatre Italien: depuis la decadence de la Comedie Latine*. Tomo II. Bottega d'Erasmus, 1968 [1731].
- Riley, Edward C. "The Antecedents of the *Coloquio de los perros*." *Negotiating Past and Present: Studies in Spanish Literature for Javier Herrero*. Editado por David Thatcher Gies, Rookwood Press, 1997, pp. 161-75.
- Ringer, Mark. *Electra and the Empty Urn: Metatheater and Role Playing in Sophocles*. U of North Carolina P, 1998.
- Río, Ángel del. "El equívoco del 'Quijote'." *Hispanic Review*, vol. 27, núm. 2, 1959, pp. 200-21.
- Rodríguez Adrados, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Planeta, 1972.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. "Don Quijote y sus *figuras*: de la imitación al retablo de Maese Pedro." *Philologia Hispalensis*, vol. 18, núm. 2, 2004, pp. 169-95.

- . "Los epígonos del teatro Barroco en Valencia." *La comedia*. Editado por José Luis Canet Vallés, Támesis, 1986, pp. 347-75. Vol. 2 de *Teatro y prácticas escénicas*.
- Rosales, Luis. "El quijanismo de Don Quijote." *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 105, 1958, pp. 257-84.
- Rössner, Michael, y Alessandra Sorrentino. *Pirandello e la traduzione culturale*. Carocci Editore, 2012.
- Rössner, Michael. "Nietzsche e Pirandello: Paralleli e differenze." *L'enigma Pirandello. Atti del Congresso Internazionale. Ottawa, 24-26 ottobre 1986*. Editado por Antonio Alessio, Claudia Persi Haines y Leonard G. Sbrocchi, Canadian Society for Italian Studies, 1988, pp. 228-42.
- . "La voce post coloniale della Sicilia; aspetti nuovi dell'opera di Luigi Pirandello." *Pirandelliana: Rivista internazionale di studi e documenti*, núm. 4, 2010, pp. 51-56.
- Rosso di San Secondo, Pier Maria. *Marionette, che passione! Tre atti con un preludeo*. Garzanti, 1972 [1918].
- Rubiera Fernández, Javier. "Novela, drama y vida: la teatralidad del *Quijote*." *Edad de Oro*, vol. XXV, 2006, pp. 519-44.
- Rudlin, John. *Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook*. Routledge, 1994.
- Ruffinatto, Aldo. "Cervantes en Italia, Italia en Cervantes." *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Editado por Alicia Villar Lecumberri, 2001, pp. 3-18.
- Rumbau, Toni. Entrevista a Paco Paricio, de los titiriteros de Binéfar, o el teatro popular de los títeres. *Titeresante. Revista de títeres, sombras y marionetas*, 20 de enero de

2020, <http://www.titeresante.es/2020/01/paco-paricio-de-los-titiriteros-de-binefar-o-el-teatro-popular-de-los-titeres-entrevista/>.

Rupp, Stephen. *Heroic Forms: Cervantes and the Literature of War*. U of Toronto P, 2014.

Rusiñol, Santiago. *El titella pròdig i altres contes*. Lumen, 1982.

Russo, Teresa G., editora. *Recognition and Modes of Knowledge: Anagnorisis from Antiquity to Contemporary Theory*. U of Alberta P, 2013.

Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Seix Barral, 1979.

Salinger, Leo. *Shakespeare and the Traditions of Comedy*. Cambridge UP, 1974.

Salvat, Ricard. *El teatro: como texto, como espectáculo*. Montesinos, 1996.

Sammartano, Antonietta. "Teatro dei Piccoli." *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, 2009, <https://wepa.unima.org/es/teatro-dei-piccoli/>.

Sánchez Granjel, Luis. "Lectura médica de 'El Quijote'." *Anales de la Real Academia Nacional de Medicina*, núm. 1, 2005, pp. 131-43.

Sánchez-Molero, José Luis Gonzalo. *La epístola a Mateo Vázquez: historia de una polémica literaria en torno a Cervantes*. Centro de Estudios Cervantinos, 2010.

Sandbach, Francis Henry. *The Comic Theatre of Greece and Rome*. Norton, 1977.

Sanguinetti Katz, Giuliana. "Uno studio psicanalitico di *Questa sera si recita a soggetto*." *L'enigma Pirandello. Atti del Congresso Internazionale. Ottawa, 24-26 ottobre 1986*. Editado por Antonio Alessio, Claudia Persi Haines y Leonard G. Sbrocchi, Canadian Society for Italian Studies, 1988, pp. 54-68.

Saponaro, Dina, y Lucia Torsello, editoras. *Luigi Pirandello. Il Premio Nobel negli archivi*. Bulzoni, 2019.

- Sarrazac, Jean-Pierre. "L'invention de la 'Théâtralité': En relisant Bernard Dort et Roland Barthes." *Esprit*, núm. 228, 1997, pp. 60-73.
- Sarti, Lisa, y Michael Subialka. *Pirandello's Visual Philosophy: Imagination and Thought across Media*. Editado por Lisa Sarti y Michael Subialka, Fairleigh Dickinson UP, 2017.
- Scafoglio, Domenico, y Luigi M. Lombardi Satriani. *Pulcinella: il mito e la storia*. Leonardo, 1992.
- Sciascia, Leonardo. *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*. Einaudi, 1982 [1970].
 ---. *Pirandello e il pirandellismo*. Edizioni Salvatore Sciascia, 1953.
 ---. *Pirandello e la Sicilia*. Adelphi, 1996 [1961].
- Scharfenberg, Ute. Entrevista a Heiner Müller. Traducida por M. Soledad Lagos-Kassai. *Nexoteatro: compañía de teatro*, 1995,
<https://www.nexoteatro.com/PDF/EI%20teatro%20es%20crisis.pdf>.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *The Unconditional in Human Knowledge: Four Early Essays (1794-1796)*. Traducido y comentado por Fritz Marti, Bucknell UP, 1980.
- Schlueter, June. *Metafictional Characters in Modern Drama*. Columbia UP, 1979.
- Schmeling, Manfred. *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*. Lettres Modernes, 1982.
- Schneider, Marilyn. "Indistinct Boundaries: Calvino's Taste for Otherness." *Italian Quarterly*, vol. 30, núm. 115-116, 1989, pp. 101-13.
- Schnitzler, Arthur. *Marionetten*. Hofenberg, 2018.
- Scholes, Robert. "Metafiction." *The Iowa Review*, vol. 1, núm. 4, 1970, pp. 100-15.

- Schwab, Gustav. *Gods and Heroes of Ancient Greece*. Pantheon, 1946.
- Seaford, Richard. "Il dramma satiresco in Euripide." *Dioniso*, vol. 61, núm. 2, 1991, pp. 75-89.
- . "On the Origins of Satyric Drama." *Maia: Rivista di letterature classiche*, vol. 28, 1976, pp. 209-21.
- Segal, Charles. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton UP, 1997 [1982].
- . *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*. Cornell UP, 1986.
- Segel, Harold B. *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, Automaton, and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*. The Johns Hopkins UP, 1995.
- Shakespeare, William. *The First Part of King Henry IV*. Editado por Herbert Weil y Judith Weil. Cambridge UP, 2003.
- Shergold, Norman D. "Ganassa and the 'Commedia Dell'arte' in Sixteenth-Century Spain." *The Modern Language Review*, vol. 51, núm. 3, 1956, pp. 359-68.
- Sifakis, G.M. *Parabasis and Animal Choruses: A Contribution to the History of Attic Comedy*. University of London / The Athlone Press, 1971.
- Sirera, Josep Lluís. "La infraestructura teatral valenciana." *La comedia*. Editado por José Luis Canet Vallés, Támesis, 1986, pp. 26-49. Vol. 2 de *Teatro y prácticas escénicas*.
- Sito Alba, Manuel. "La 'Commedia dell' Arte', clave esencial de la gestación del *Quijote*." *Paesi Mediterranei e America Latina*. Editado por Gaetano Massa. Centro di Studi Americanistici, 1982, pp. 157-76.
- Slater, Niall W. *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*. U of Pennsylvania P, 2002.

- Slater, William J. "The Theatricality of Justice." *The Classical Bulletin*, vol. 71, núm. 2, 1995, pp. 143-57.
- Smith, Robert Lewis. "Metatheatre in Aeschylus' Oresteia." *Athens Journal of Philology*, vol. 2, núm. 1, 2015, pp. 9-20.
- Solla Price, Derek de. "Gears from the Greeks. The Antikythera Mechanism: A Calendar Computer from ca. 80 B.C." *Transactions of the American Philosophical Society*, vol. 64, núm. 7, 1974, pp. 1-70.
- Sommerstein, Alan H. *Greek Drama and Dramatists*. Routledge, 2002.
- Soons, C.A. "Cide Hamete Benengeli: His Significance for 'Don Quijote'." *The Modern Language Review*, vol. 54, núm. 3, 1959, pp. 351-57.
- Sorrentino, Alessandra. *Luigi Pirandello e l' altro. Una lettura critica postcoloniale*. Carocci, 2013.
- Sowa, Cora Angier. *Traditional Themes and the Homeric Hymns*. Bolchazy-Carducci, 2005 [1984].
- Spencer, Harold. *Ancient Egypt Through the Middle Ages*. Editado por Harold Spencer, Prentice Hall, 1982. Vol. 1 de *Readings in Art History*.
- Starkie, Walter. "Carlo Goldoni and the 'Commedia Dell' Arte'". *Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature*, vol. 37, 1924, pp. 53-86.
- . *Luigi Pirandello, 1867-1936*. U of California P, 1965.
- Steele, Charles W. "Functions of the Grisóstomo-Marcela Episode in *Don Quijote*: Symbolism, Drama, Parody." *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 14, núm. 1, 1980, pp. 3-17.

- Storm, William. *After Dionysus: A Theory of the Tragic*. Cornell UP, 1998.
- Syverson-Stork, Jill. *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of Don Quixote*. Albatros, 1986.
- Tabak, Faruk. *The Waning of the Mediterranean, 1550-1870: A Geohistorical Approach*. Johns Hopkins UP, 2008.
- Taplin, Oliver. *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*. Clarendon, 1993.
- . "Comic Vases and the First Spread of Greek Comedy into Italy." *Ancient Greek Comedy: Genre-Texts-Reception*. Editado por Almut Fries y Dimitrios Kanellakis, De Gruyter, 2020, pp. 253-66.
- . "Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis." *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 106, 1986, pp. 163-74.
- . *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.* Getty Museum, 2007.
- Taviani, Ferdinando. *Hombres de escena, hombres de libro: la literatura teatral italiana del siglo XX*. Traducido por Juan Carlos de Miguel y Canuto, Universitat de València, 2010.
- . "L'impianto barocco [sic] nel teatro di Luigi Pirandello." *La scena ritrovata: Mitologie teatrali del Novecento*. Editado por Delia Gambelli y Fausto Malcovati, Bulzoni, 2005, pp. 399-434.
- Theocharaki, Anna Maria. "The Ancient Circuit Wall of Athens: Its Changing Course and the Phases of Construction." *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol. 80, núm. 1, 2011, pp. 71-156.

- Theodoritsi, Mara. "Literal and Metaphorical Puppets as Supernatural Figures: Echoes of Classical Greek Theatre in Cervantes's Fiction." *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, vol. 8, núm. 1, 2022, pp. 69-86.
- . "Luigi Pirandello as Master Pedro in his Theater of Puppets: A Pirandellian Reading of Miguel de Cervantes's Master Pedro Episode." *The Journal of The Pirandello Society of America*, vol. XXX, 2017, pp. 53-77.
- . *'Maese Pedro' y Sei Personaggi in Cerca d'Autore: procedimientos teatrales de la narrativa cervantina en la obra de Luigi Pirandello*. 2014. Universidad de Texas en Brownsville, tesis de máster, https://scholarworks.utrgv.edu/leg_etd/34/.
- Thumiger, Chiara. "On Ancient and Modern (Meta)Theatres: Definitions and Practices." *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, núm. 69, 2009, pp. 9-58.
- Tillis, Steve. *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Act*. Greenwood P, 1992.
- Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros." *Teoría de los géneros literarios*. Traducido por Antonio Fernández Ferrer, Arco, 1988, pp. 31-48.
- Toro, Alfonso de. "Pasajes – Heterotopías – Transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico." *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación*. Editado por Birgit Mertz-Baumgartner, Vervuert, 2005, pp. 19-28.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Destino, 2004 [1984].
- Trapiello, Andrés. *Las vidas de Miguel de Cervantes*. Planeta, 1993.

- Tsantsanoglou, Kyriakos. "The Vows of Eteocles (Aesch. ScT 271-278^a).” Επιστημονική επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής. Τεύχος Τμήματος Φιλολογίας [Anuario Científico de la Facultad de Filosofía. Sección del Departamento de Filología], núm. 19, 1980, pp. 329-49.
- Ubersfeld, Anne. *Reading Theatre*. Editado por Paul Perron y Patrick Debbèche, traducido por Frank Collins, U of Toronto P, 1999.
- Udaondo Alegre, Juan. "Comedia palatina y límites genéricos: *El perro del hortelano* en su contexto mediterráneo.” *Hispanic Review*, vol. 89, núm. 1, 2021, pp. 45-68.
- Unamuno, Miguel de. "Pirandello y yo.” *La Nación*, 15 de julio de 1923, pp. 82-85.
- Urbani, Brigitte. "Pirandello riscrive Euripide: 'U Ciclopu.” *Lingue e letteratura in contatto. Atti del XV Congresso dell’A.I.P.I.* Editado por Bart Van den Bossche, Michel Bastiaensen y Corinna Salvadori Lonergan, Franco Cesati, 2004, pp. 199-208.
- Urzáiz Tortajada, Hector, y Abraham Madroñal Durán. Introducción. *De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Editado por J. Huerta Calvo, Gredos, 2003, pp. 35-54. Vol. 1 de *Historia del teatro español*.
- Valle-Inclán, Ramón del. *La cabeza del dragón*. Prólogo y guía de lectura de Joaquín del Valle-Inclán. Austral, 2011.
- . *Martes de carnaval. Esperpentos*. Rivadeneyra, 1930.
- Van den Bossche, Bart. "Of Humorous Heroes and Non-Existent Knights: Don Quixote in Twentieth-Century Italian Literature.” *International Don Quixote*. Editado por Theo D’Haen y Reindert Dhondt, Rodopi, 2009, pp. 197-218.
- Van Doren, Mark. *Don Quixote’s Profession*. Columbia UP, 1958.

- Vardoulakis, Dimitris. "The Return of Negation: The Doppelgänger in Freud's 'The Uncanny'." *SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism*, vol. 35, núm. 2, 2006, pp. 100-16.
- Varey, J. E. "Representaciones de títeres en teatro públicos y palaciegos: 1211-1760." *Revista de Filología Española*, vol. 38, núm. 1/4, 1954, pp. 170-211.
- Vargas Llosa, Mario. "Una novela para el siglo XXI." *Don Quijote de la Mancha*. Editado por Francisco Rico, Real Academia Española, 2004, pp. xiii-xxviii.
- Verdone, Mario. *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale. Autori. Teorie. Opere*. Editado por Rocco Mario Morano, Rubbettino, 2005.
- . "Luigi Pirandello e i futuristi." *Canadian Journal of Italian Studies*, vol. 14, núm. 42-43, 1991, pp. 50-59.
- . "Il problema del grottesco nel teatro europeo." *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*. Editado por Enzo Scrivano, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1985, pp. 99-107.
- Vicentini, Claudio. *L'estetica di Pirandello*, Mursia, 1985.
- . *Pirandello: Il disagio del teatro*. Marsilio, 1993.
- Villegas Becerril, Almudena. "Hábitos alimentarios y cocina del Quijote." *Ámbitos: Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 13, 2005, pp. 23-27.
- Vittorini, Domenico. *The Drama of Luigi Pirandello*. U of Pennsylvania P, 1935.
- Vovolis, Thanos. "Mask, Actor, Theatron and Landscape in Classical Greek Theatre." Congreso internacional "The Acoustics of Ancient Theatres", Patras, Grecia, 18-21 de septiembre de 2011,

www.academia.edu/1085982/Mask_Actor_Theatron_and_Landscape_in_Classical_Greek_Theatre.

- Wasserman, Dale. "Don Quixote as Theater." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 19, núm. 1, 1999, pp. 125-30.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen, 1984.
- Webster, Thomas Bertram Lonsdale. "South Italian Vases and Attic Drama." *Classical Quarterly*, vol. 42, núm. 1-2, 1948, pp. 15-27.
- . *Studies in Later Greek Comedy*. Manchester UP, 1970.
- Weideli, Walter. *The Art of Bertolt Brecht*. Traducido por Daniel Rusell, New York UP, 1963.
- Weiner, Albert. "The Function of the Tragic Greek Chorus." *Theatre Journal*, vol. 32, núm. 2. 1980, pp. 205-12.
- Williams, Raymond. *Drama: From Ibsen to Brecht*. Chatto & Windus, 1968.
- . *Modern Tragedy*, Stanford UP, 1966.
- Wilton-Godberfforde, Emilia. *Mendacity and the Figure of the Liar in Seventeenth-Century French Comedy*. Routledge, 2017.
- Williamson, Edwin. "El extraño caso del 'grave eclesiástico': ortodoxia y heterodoxia literaria en la segunda parte del *Quijote*." *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Editado por Carmen Rivero-Iglesias, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 173-83.
- Winkler, John J. "The Ephebes' Song: *Tragôidia* and *Polis*." *Representations*, vol. 11, 1985, pp. 26-62.

- Witt, Mary Ann Frese. *Metatheater and Modernity: Baroque and Neobaroque*. Fairleigh Dickinson UP, 2013.
- . *The Search for Modern Tragedy. Aesthetic Fascism in Italy and France*. Cornell UP, 2001.
- Xenophon. *Symposium*. Editado por Samuel Ross Winans, John Wilson and Son, 1888.
- Ynduráin, Francisco. “Estudio preliminar.” *Obras dramáticas*. Atlas, 1962, pp. vii-lxxvii.
Vol. 1 de *Obras dramáticas de Miguel de Cervantes Saavedra*.
- Young, Susan. *Shakespeare Manipulated: The Use of the Dramatic Works of Shakespeare in teatro di figura in Italy*. Associated University Presses, 1996.
- Zamora Muñoz, María José. “El tricentenario de Lope de Vega en Italia.” *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, vol. 25, 2019, pp. 190-208.
- Zangrilli, Franco. “Pirandello e il mondo greco.” *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol. 53, núm. 2, 1996, pp. 181-204.
- . *Pirandello postmoderno?* Polistampa, 2008.
- . *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*. Società Editrice Internazionale, 1996.
- Zeitlin, Froma I. *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Princeton UP, 1996.
- Zimic, Stanislav. *El teatro de Cervantes*. Castalia, 1992.