

# INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es el estudio del aspecto irónico que caracteriza las obras de Miguel de Cervantes, identificando los rasgos comunes y descriptivos en el humorismo típico de las novelas y piezas teatrales de Luigi Pirandello.

En particular, el autor español utiliza la ironía con el fin de ridiculizar la sociedad a él contemporánea y de subrayar sus contradicciones. En el específico, su crítica se dirige a la crisis de los valores difundida entre los siglos XVI y XVII que, gracias a las nuevas instancias y a la Contrarreforma protestante, habían desplazado ya el pensamiento renacentista y la visión antropocéntrica que exaltaba las dignidades y capacidades del hombre.

Pirandello por su parte usa el humorismo como condena hacia la sociedad, la cual impone a sus actores determinados clichés. Los protagonistas de las obras del dramaturgo siciliano abandonan su propia personalidad para ponerse máscaras con el objetivo de homologarse a lo que exige la sociedad. Sin embargo este disfraz, que en el principio habría debido caracterizar al individuo aportándole una personalidad precisa, en realidad intenta vaciarla provocando así una homologación que ridiculiza quienquiera la lleve.

Hecha esta premisa, el primer capítulo de este trabajo, se centrará sobre un análisis de la producción literaria de Cervantes, quien inspirándose en los clásicos griegos y latinos y en los autores modernos modifica un nuevo género literario: la novela. El mejor ejemplo conseguido en este sentido es *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

La descripción del mundo de caballería, que sirve de fondo a las peripecias de Don Quijote y su escudero Sancho Panza, se desarrolla a través de una coesión de géneros diferentes entre los cuales emerge la unión de lo trágico y de lo cómico. En efecto, los protagonistas son víctimas de continuos malentendidos y situaciones paradójicas debidas al contraste constante entre ficción y realidad hábilmente construido por el autor. Por lo que concierne las piezas de Pirandello, analizaré en primer lugar la manera con la que se

desarrollan el asunto de realidad y ficción, el desdoblamiento de los personajes y la imaginación escénica.

En segundo lugar haré una comparación entre la multiplicidad de los puntos de vista (típica de su pensamiento) con la versión del traductor árabe Cide Hamete Benengeli, concentrándome en particular sobre las diferentes versiones de la misma obra que se van creando.

En el segundo capítulo afrontaré la tematica a través las *Novelas ejemplares* del *Casamiento engañoso* y del *Coloquio de los perros*. Haciendo un análisis cada vez más detallada, he intentado desarrollar el concepto de la pareja desde el punto de vista de Cervantes hasta el de Pirandello, probando descubrir cuántos puntos en común tienen estos dos autores. Cervantes pone el personaje de Peralta (protagonista de la primera novela que hace de marco introductorio al *Coloquio*) frente a la incertidumbre de si el hecho de escuchar a dos perros hablar debería ser comprendido como algo verdadero o no. Todo esto se parece casi al cien por cien a la incomprensión vivida por el personaje principal de la novela pirandelliana *Visita*. Aquí él no entiende porque la protagonista femenina que habría debido ser muerta, en realidad es viva.

Además, a través de los juegos de espejos que tenemos tanto en el *Casamiento* como en el *Coloquio*, se pasa al doble vivido desde la perspectiva de Adriano Meis alias el difunto Matías Pascal.

En el tercer y último capítulo, pasando por los varios retablos que Cervantes propone tanto en el *Quijote* como en la pieza teatral del *Retablo de las Maravillas*, he intentado profundizar también en estas obras el aspecto de la realidad y de la ficción.

Por un lado el titiritero Maese Pedro en la segunda parte del *Quijote* y por el otro los embusteros Chanfalla y su mujer Chirinos en la pieza, utilizan sus retablos aparentemente con el objetivo de encantar al público que los mira. Numerosas son las víctimas de sus engaños.

Pirandello por su parte, intenta hacer lo mismo a través de las obras *El juego de los papeles* y *Seis personajes en busca de autor*. Analizando el verdadero significado de la máscara he intentado individuar una llave de lectura para los dos autores.

## **CAPÍTULO I:**

### **Miguel de Cervantes y la novela *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha***

#### **1.1 Cervantes y la novela del barroco**

El Diccionario de la Real Academia Española la define primero como una “obra literaria narrativa de cierta extensión” y, en segundo lugar, como aquel “género literario narrativo con precedente en la Antigüedad grecolatina que se desarrolla a partir de la Edad Moderna”.

De acuerdo con esta definición, existen también varios tipos de novela que se distinguen por forma y contenido.

Tratándose de un género que permite múltiples formas, se analiza teniendo en cuenta de los diferentes criterios para examinarlas: por un lado se considera el tono de la obra, que puede ser por ejemplo, satírico o humorístico; por otro lado, se va a profundizarlo en la forma que podría ser autobiográfica, epistolar, dialogada, etc. Atendiéndose a su contenido, las novelas pueden ser de varios tipo como las de aventuras, la bizantina, la de los libros de caballerías etc.

En general, lo que distingue la novela de los otros generos es el hecho de poseer un carácter abierto y, también, la capacidad de contener diferentes elementos en un relato complejo. Este aspecto deja el autor escribir liberamente, de manera que, integrando los personajes, introduciendo historias unas en otras y presentando hechos en un orden distinto respecto al usual, incluya textos de distinta naturaleza: cartas, leyendas, poemas, etc. Todo esto permite a la novela una mayor complejidad con a respecto a la que presentan los demás subgéneros narrativos.

Resulta también interesante la compleja manera de escribir en el siglo de oro, que permite una grande floración literaria y provoca el desarrollo de una densa red de adaptamentos y traducciones como reacción en el panorama cultural europeo. Es por esta razón que

nacen obras caracterizadas por una inmensa variedad de asuntos y engranajes comunicativos.

Este trabajo de tesis se pone como objetivo final, lo de analizar la producción de Miguel de Cervantes y ver algunas de las conexiones existentes con el dramaturgo italiano Luigi Pirandello. Antes de empezar la exposición de la obra cervantina, es importante desarrollar los aspectos de su escritura y lo que se entiende con el término “novela”.

Miguel de Cervantes Saavedra, considerado el mayor representante de la producción literaria del siglo XVII, es también escritor de *El Ingeñoso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, que representa la obra maestra más importante del Barroco, de la narrativa española y, además, la primera novela reconocida como moderna.<sup>1</sup> Se trata de un tipo de literatura que, distinguiéndose de los otros géneros, se enfoca sobretodo en el racionalismo del mundo moderno y en la adaptación del hombre en este último.

En la España del tiempo se asiste a un desengaño general que interesa sobre todo la segunda parte de la magmática obra cervantina. El mundo de caballería en el que vive don Quijote comienza a resquebrajarse: el género trágico se acerca a lo cómico y los personajes reflejan la realidad del declive social del siglo.

El periodo Barroco constituye el momento a lo largo del cual se mueve Cervantes, convirtiéndose tanto en el genial creador del *Quijote* como en el de la novela moderna. Este primado fue comentado y analizado por algunos autores. En particular, Emilio Orozco Díaz lo ha tomado en consideración todo y, al mismo tiempo<sup>2</sup>, su ayuda ha permitido descubrir lo que por su parte pensaba Américo Castro por lo que concierne los nuevos estudios sobre Cervantes<sup>3</sup>. En un fragmento contenido en el libro *Cervantes y la novela del Barroco*<sup>4</sup> se lee: “deben partir todas las indagaciones cervantinas”, llégase a

---

<sup>1</sup>La vigesimotercera edición del Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española la define de manera más general como una “obra literaria narrativa de cierta extensión” y como un “género literario narrativo que, con precedente en la Antigüedad grecolatina, se desarrolla a partir de la Edad Moderna”. <http://www.rae.es/>

<sup>2</sup> Emilio Orozco Díaz, *Cervantes y la Novela del Barroco*, del *Quijote* del 1605 al *Persiles*, edición, introducción y notas a cura de José Lara Garrido, Universidad de Granada, Biblioteca de Bolsillo, n.11, cfr. también Edward Riley, *Teoría e la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989.

<sup>3</sup> Ivi, p.9.

<sup>4</sup> Ibidem

afirmar que en su novela aquél "no se dejó ir por el cauce de ningún estilo, pues si así hubiera sido, el Quijote se parecería a alguna obra previa a él"<sup>5</sup>.

Luego, afirmando que "Cervantes no es barroco ni manierista"<sup>6</sup> se viene así a trazar la indiferencia de Castro hacia el hecho de que cada época posea una fisonomía cultural definible, cuyos aspectos son volubles en cualquier creación. Además, resulta manifiesto en estas palabras de Castro<sup>7</sup>: "La insistencia en referir la última motivación de la obra literaria (el Quijote) a circunstancias genéricas e internacionales nos aleja del centro de su círculo, del vértice de su ángulo artístico"<sup>8</sup>.

Castro opinaba que el Barroco europeo y español habría podido existir solamente por las formas arquitectónicas, y ha resultado también inadmisibles considerar los fenómenos culturales y artísticos en relación con este término. Es por esta razón que una vez más en la crítica se lee: "el análisis de las formas, estructuras y sistemas de montaje y sentido íntimo", en "una concepción del conjunto de las artes que reconociendo sus distintos problemas formales, expresivos y técnicos, estima obedecen a algo común, no solo por sus analogos o idénticos determinantes o condicionamientos externos, sino también de la general concepción artística que atañe a su estructura"<sup>9</sup>.

Además, quien acepta una visión del mundo barroca, en el *Quijote* percibe la existencia de algunos rasgos manieristas, sobretodo en la concepción del loco que analizaré más adelante.

La idea central de Orozco es tratar la obra novelística cervantina como algo privilegiado que, moviéndose entre los desacuerdos técnicos y formales, permite la introducción de algunas categorías esclarecedora iluminadora en el horizonte del estilo Barroco de la época. Si se lee la primera parte del *Quijote* de 1605, esta constituye el objeto de consideración principal dado que "en ninguna parte como en el primer *Quijote*, Cervantes

---

<sup>5</sup> Ivi p.10

<sup>6</sup> Ivi p.10

<sup>7</sup> A. Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, 1974, p.40.

<sup>8</sup> Emilio Orozco Díaz, *Cervantes y la Novela del Barroco*, del *Quijote* del 1605 al *Persiles*, edición, introducción y notas a cura de José Lara Garrido, Universidad de Granada, Biblioteca de Bolsillo, n.11. p. 10 nota 4.

<sup>9</sup> Ivi, p.12

expuso más claramente sus preocupaciones teóricas y normativas con respecto a la narración en prosa”<sup>10</sup>.

Por lo contrario, en la segunda parte del *Quijote* (1615) el estilo es superior y las preocupaciones del autor casi se anulan en cuanto la interacción de los personajes se simplifica a través del uso del discurso directo que permite una mayor fluidez al momento de leer la obra.

## **El personaje novelesco y su evolución**

La novela representa una tipo particular de ficción que, poniendo en escena el contraste entre realidad, sueño e ilusión, es pensada como una especie de artificio o *fabula* convincente. Según Michail Bachtin lo que permitió entender el punto en común entre los aspectos de la novela, es resumido en estas líneas:

Nessun genere artistico può costruirsi sulla nuda capacità di riuscire avvincente. E poi per essere avvincente esso deve toccare qualcosa di sostanziale. Avvincente, infatti, può essere soltanto la vita umana o, in ogni caso, qualcosa che abbia con essa un rapporto diretto. E questo elemento umano deve mostrare un suo aspetto essenziale, cioè deve avere un grado di viva *realità*.<sup>11</sup>

La novela moderna es una diferente forma de épica ajustada a una nueva tipología del héroe, representado por el don Quijote. Giacomo Debenedetti, un estudioso citado en *Discorso sul romanzo moderno, da Cervantes al Novecento*<sup>12</sup>, estudiando la figura del Quijote, individua algunos puntos fundamentales y los expone en un ensayo titulado *Personaggi e destino* (1947). El autor, en este escrito, individua dos épicas: la primera, reconocida como la “épica de la realidad” es ligada al mundo clásico y tradicional, mientras que, la segunda, la “épica de la existencia”, denuncia la ruptura entre los engranajes de la tradición. En primer lugar, el personaje se entiende perfectamente con

---

<sup>10</sup> Ivi, p 13

<sup>11</sup> A. Berardinelli, *Discorso sul romanzo moderno. Da Cervantes al Novecento*, Carrocci, 2016, Roma, prefación, párrafo 1, p.11. (Véase M. Bachtin, *Estetica e romanzo* (1937-38), Einaudi, Torino, 1979, p.254).

<sup>12</sup>A. Berardinelli, cit., p.12

su mundo, en cambio en la otra, se muestra cuanto el mismo individuo se sienta abandonado. En el Quijote se cruzan estas dos posibilidades épicas: entre Don Quijote y su mundo existe Sancho con su manera de razonar. Casi como una anticipación de la novela de la época siguiente, el protagonista es abandonado a sí mismo y sigue sin comprender a sus semejantes. Este personaje nace desde un género narrativo definido “inadecuado y falso”: el mundo entorno a Cervantes no considera a don Quijote como protagonista de la novela y él, tampoco, se reconoce como tal.

Todo esto evoca algunas obras de Luigi Pirandello (que analizaré en detalle más adelante). Me refiero por ejemplo a *Uno, nessuno e centomila* (1925) y al *Fu Mattia Pascal* (1904). En estas páginas parece acontecer algo parecido.

Si se considera *Uno nessuno centomila* se notará como, utilizando la metáfora de la máscara, el hombre se esconda detrás de esta y, consecuentemente no pueda reconocer su propia personalidad. En la cotidianidad, los individuos no se representan por lo que realmente son, dado que a causa del enmascaramiento que tienen, no son caracterizados como personas sino como personajes. Este último aspecto genera un sistema de mistificación alienante que destruye el “yo” en muchísimas identidades posibles. Entonces, puesto que no es posible conocer la verdad, el protagonista de la novela Angelo Mostarda se transforma en la “controfigura” de nuestra realidad contemporánea, en la que nosotros vivimos como individuos recorriendo a las máscaras para adaptarnos a la sociedad.

Hay que tener en cuenta que Debenedetti quiere decir que Cervantes utiliza el Quijote con el objetivo de hacer visible esta particular estructura; la misma, que podría ser entendida como tragedia, es en realidad advertida como comedia: un personaje como el Quijote no es concebido como “existente” en el significado del término propio del siglo XX. Su individualidad es siempre iluminada por el escenario que ocupa. Se puede decir, que es por estas razones que el personaje puede ser considerado un “carácter” en el sentido clásico del término, según la tradición de Teofrasto de la comedia y la sátira: “su consciencia se desarrolla y modifica, produciendo movimiento y quedandose inmóvil también<sup>13</sup>”.

---

<sup>13</sup>A. Berardinelli, *Discorso sul romanzo moderno, da Cervantes al Novecento*, Carrocci, Roma, 2016, pp.13-14.

## 1.2 Estructura novelesca del *Quijote*

El *Quijote* fue publicado en dos partes, la primera salió en 1605 y la segunda en 1615, después de la aparición de la versión apócrifa de Alonso Fernández de Avellaneda que circulaba en la España del tiempo. Cervantes, a lo largo de la escritura de la obra, descubre cuanto magnífica sea la “cuarta dimensión” de la narración, empezando así la larga tradición de la novela moderna. El autor representa el intermediario entre Renacimiento y Barroco porque, a través su escritura, denuncia los problemas del hombre moderno, recogiendo la necesidad de descubrir lo fantástico, lo desconocido, el sueño y la locura.

Según lo que expone Orozco Diaz en su introducción al libro intitulado *Cervantes y la novela del Barroco*<sup>14</sup> (por lo que se refiere a la maestría y modernidad del autor en el arte de montaje, desmontaje y, sobretodo, de *engarce* de los elementos de la novela en cuestión), a través de un intenso análisis, sustenta estas palabras: “Se dirige preferentemente a los aspectos de estructura y composición de elementos para descubrir los enlaces íntimos y externos que aportan unidad plena a la creación narrativa<sup>15</sup>”.

Antes de empezar es necesaria una reflexión sobre la estructura de la obra: la entera historia del *Quijote* se compone de tres salidas y una larga series de aventuras (más o menos cincuenta) intercaladas en el encuentro, el combate y la aparición de casi setecientos personajes. Si se pone la atención sobre lo que pasa dentro de este asunto, se hará caso de la existencia de un entero mundo de historias, narraciones y continuo análisis por parte del autor con referencia a lo que está pasando en el mundo del extratexto.

Además, si nos fijamos en la aventura editorial del *Quijote*, esta ocupó diez años, contra la actividad de escritura que debió de durar mucho más. Cervantes divide cada una de las partes en otras dos y en una salida del héroe: desde el abandono de su casa de origen con el que empieza la primera parte de la novela, en la segunda parte hay una única grande salida del protagonista que representa por un lado el comienzo de la narración y, por el otro, se corresponde a un alejamiento del héroe de su pueblo, terminando con el regreso a casa y la sucesiva muerte.

---

<sup>14</sup> E. O. Díaz, *Cervantes y la Novela del Barroco (Del Quijote de 1605 al Persiles)*, edición, introducción y notas de J. L. Garrido, Biblioteca de Bolsillo, Granada, 1992, p. 15

<sup>15</sup> Ibidem

En la crónica de los eventos, entre 1605 y 1615 y fuera de la narración, acontece un hecho, representado por un particular elemento que ha influido sobretodo en la segunda parte de la obra. En 1614, durante la escritura de la segunda parte de Cervantes, salió otra que, sin embargo, hace parte de un diferente Don Quijote “apócrifo”, de un autor del cual se desconocía la verdadera identidad y que sabemos esconderse bajo el pseudónimo de Avellaneda<sup>16</sup>. Cervantes utilizó este detalle de manera casi sibilina, a través una operación que hoy llamaremos “metaliteratura”.<sup>17</sup>

En la segunda parte de la novela de Cervantes los protagonistas, respetivamente Don Quijote y Sancho Panza, no son los mismos que aparecen en la obra de Avellaneda.

Tomando en consideración *el Quijote* como única grande novela, se nota como Cervantes cuenta de un intelectual loco, un hidalgo que pertenece a la nobleza empobrecida; es un noble que vive gracias a unos terrenos de su propiedad, pero se los ha despilfarrado todos en la adquisición de libros de todos los géneros literarios: novela de caballería, *romances* bizantinos, pastorales, etc. Este aspecto del autor permite recordar que él, en una de sus notas autobiográficas, declaró ser tan hambriento de lectura de recoger todo tipo de papel tirado al suelo a condición de que fuese escrito.

Entre este conjunto de opciones, Don Quijote prefiere los libros de caballería sumergiéndose en aquellas aventuras hasta el desencadenamiento de un engranaje de trasfert: se ha identificado de tal manera en el imaginario caballeresco que empieza a creer ser un verdadero caballero errante. Si se toma en consideración la diferencia que existe entre el simple concepto de hidalguía (a la que pertenece Don Quijote) contra la libresca y fantástica caballería, se deduce como los héroes de estos libros eran peregrinos errantes de pleno derecho y la continua pesquisa representaba la finalidad de su existencia, mientras que, por otro lado, el caballero de la época de Cervantes tenía que ser ocioso y al mismo tiempo enraizado en su lugar. Por lo tanto, la real motivación de la locura del Quijote puede ser representada por los libros de caballería solamente en el sentido de que el protagonista confunde lo que cuentan con la realidad y no con la demasiada lectura. El

---

<sup>16</sup>cfr. La hipótesis de Alfonso Martín Jiménez en *Las dos segundas partes del Quijote*, Valladolid, repositorio documental de la Universidad de Valladolid, 2014, sobre la identidad de Avellaneda como Jerónimo de Pasamonte.

<sup>17</sup>Según la Rae es “literatura en la que se reflexiona especularmente sobre la naturaleza y la forma de la obra literaria”. <http://dle.rae.es/?id=P5Vu1kj>

protagonista, siendo totalmente incapaz de filtrarla, deja que imaginación y realidad se confundan. Enfocándose en el concepto de la locura cervantina, se notará a lo largo de la novela cuanto será contagiosa. La prueba del desvarío literario se traduce en el escudero Sancho Panza, la figura más cercana a su amo y el primer que acaba siendo “contagiado”.

La idea central de la historia es representada por las peregrinaciones de Don Quijote, el cual, realmente convencido ser un caballero errante, tiene como objetivo final el de reanimar el destino de la sociedad en su intereza retratando, al mismo tiempo, la paz en el mundo.

### **1.3 Algunos aspectos humorísticos en el *Quijote***

El análisis de la estructura cómica cervantina es un trabajo complejo en cuanto resultado difícil del estudio de todos los aspectos de la comicidad: además se complica ulteriormente con el descubrimiento de una cantidad abrumadora de contextos literarios diferentes. El proyecto de análisis del género cómico es representado por una ilusión (destinada tristemente al fracaso) conocida como una de las “hazañas quijotescas ” que dejan casi siempre el crítico en un total sentimiento de frustración. Si se limita la investigación a una presentación solamente de los aspectos cómicos, se encuentran varias categorías. Una de estas, la burla<sup>18</sup>, representa un tipo de artificio que se desencadena sobretodo para subrayar el sutil juego que existe entre apariencia – verdad por un lado e ilusión-realidad por el otro. Si se toma por ejemplo el caso del *Don Quijote*, aquí hay burladores y burlados. El burlador, aprovechando de su visión caballeresca, esconde detrás de su víctima un escepticismo real. Las varias situaciones burlescas que se van desarrollando en el curso de la obra son más evidentes por lo que concierne la I parte, en las ventas, y por la II parte, en el castillo de los duques (de los cuales hablaré a lo largo del capítulo).

---

<sup>18</sup> La Rae la define con estas palabras: “Acción, ademán o palabras con que se procura poner en ridículo a alguien o algo” y además como “Bromas o mentiras, en contraposición a veras”. <http://dle.rae.es/?id=6JS4jA6> .

A continuación de lo que decía algunas líneas antes, un momento rico en humorismo resulta seguramente el en el que el protagonista, como se cree un caballero de todo respecto, tiene que buscarse un escudero para obtener un compañero de viaje y una dama para cumplir sus heroicas impresas. Así que, como escudero selecciona un campesino de su pueblo (llamado Sancho Panza e inicialmente convencido de que Don Quijote sea loco) que lo sigue con el objetivo de un futuro bienestar económico. Sancho es tan ignorante y no instruido que, a veces, parece que los dos hablen un lenguaje diferente por el opuesto linaje al que pertenecen. Cervantes juega muchísimo con los nombres atribuidos, por ejemplo, a la mujer de Sancho, llamada en diferentes maneras: Teresa (su nombre verdadero) una vez y Sancha otra vez. El objetivo final de Sancho es el de seguir un hombre que le promete tantísimas riquezas e incluso el control de una ínsula (isla). Otro aspecto irónico es representado por el gobierno de esta “ínsula” que desencadena un verdadero “gap intercodical” de la comunicación entre los dos: por un lado Don Quijote, está realmente convencido de regalar una isla a su escudero, por otra parte Sancho, no comprendiendo de ninguna manera el lenguaje de los latinismos, casi sin darse cuenta, desencadena el cómico engranaje de la incompreensión entre ellos: ninguno de los dos tiene idea de lo que sea una isla (considerando que ambos nunca vieron la mar en su vida); de hecho, para el protagonista se trata solamente de un concepto libresco. El descuido se va creando en realidad cuando el caballero promete a su escudero el gobierno de la dicha ínsula, llamada Barataria convenciéndose de que sea algo transformable en dinero.

Enseguida un trozo del capítulo intitulado: *“De cómo el gran Sancho Panza tomó la posesión de su ínsula y del modo que comenzó a gobernar”*:

¡Oh perpetuo descubridor de los antípodas, hacha del mundo, ojo del cielo, meneo dulce de las cantimploras, Timbrio aquí, Febo allí, tirador acá, médico acullá, padre de la poesía, inventor de la música, tú que siempre sales y, aunque lo parece, nunca te pones! A ti digo, ¡oh sol, con cuya ayuda el hombre engendra al hombre!, a ti digo que me favorezcas y alumbres la escuridad de mi ingenio, para que pueda discurrir por sus puntos en la narración del gobierno del gran Sancho Panza, que sin ti yo me siento tibio, desmazalado y confuso.

Digo, pues, que con todo su acompañamiento llegó Sancho a un lugar de hasta mil vecinos, que era de los mejores que el duque tenía. Diéronle a entender que se llamaba «la ínsula Barataria», o ya porque el lugar se llamaba «Baratario» o ya por el barato con que se le había dado el gobierno. Al llegar a las puertas de la villa, que era cercada, salió el regimiento del pueblo a recibirle, tocaron las campanas y todos los vecinos dieron muestras de general alegría y con mucha pompa le llevaron a la iglesia mayor a dar gracias a Dios,

y luego con algunas ridículas ceremonias le entregaron las llaves del pueblo y le admitieron por perpetuo gobernador de la ínsula Barataria.

El traje, las barbas, la gordura y pequeñez del nuevo gobernador tenía admirada a toda la gente que el busilis del cuento no sabía, y aun a todos los que lo sabían, que eran muchos. Finalmente, en sacándole de la iglesia le llevaron a la silla del juzgado y le sentaron en ella, y el mayordomo del duque le dijo:

—Es costumbre antigua en esta ínsula, señor gobernador, que el que viene a tomar posesión desta famosa ínsula está obligado a responder a una pregunta que se le hiciere que sea algo intrincada y dificultosa, de cuya respuesta el pueblo toma y toca el pulso del ingenio de su nuevo gobernador y, así, o se alegra o se entristece con su venida.

En tanto que el mayordomo decía esto a Sancho, estaba él mirando unas grandes y muchas letras que en la pared frontera de su silla estaban escritas, y como él no sabía leer, preguntó que qué eran aquellas pinturas que en aquella pared estaban. Fuele respondido:

—Señor, allí está escrito y notado el día en que vuestra señoría tomó posesión desta ínsula, y dice el epitafio: «Hoy día, a tantos de tal mes y de tal año, tomó la posesión desta ínsula el señor don Sancho Panza, que muchos años la goce».

—¿Y a quién llaman don Sancho Panza? —preguntó Sancho.

—A vuestra señoría —respondió el mayordomo—, que en esta ínsula no ha entrado otro Panza sino el que está sentado en esa silla.

—Pues advertid, hermano —dijo Sancho—, que yo no tengo don, ni en todo mi linaje le ha habido: Sancho Panza me llaman a secas, y Sancho se llamó mi padre, y Sancho mi agüelo, y todos fueron Panzas, sin añadiduras de dones ni donas; y yo imagino que en esta ínsula debe de haber más dones que piedras; pero basta: Dios me entiende, y podrá ser que si el gobierno me dura cuatro días yo escardaré estos dones, que por la muchedumbre deben de enfadar como los mosquitos. Pase adelante con su pregunta el señor mayordomo, que yo responderé lo mejor que supiere, ora se entristezca o no se entristezca el pueblo<sup>19</sup>.

Otro punto de reflexión es la búsqueda de una dama de quien enamorarse: Don Quijote elige una paisana que llama Dulcinea del Toboso, descrita como una mujer maravillosa. A imitación de la elegancia de los libros de caballería en los cuales esta tipos de descripciones eran detalladísimos. En realidad además de ser una simple aldeana, Aldonza Lorenzo<sup>20</sup>, era también muy fea y gordita.

---

<sup>19</sup> Miguel de Cervantes, *El Ingeñoso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Akal, S.A., Madrid, 2016, II parte, capítulo 45, p. 440.

<sup>20</sup> Su verdadero nombre.

Vemos el episodio:

Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma. Decíase él a sí:

-Si yo, por malos de mis pecados, o por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algún gigante, como de ordinario les acontece a los caballeros andantes, y le derribo de un encuentro, o le parto por mitad del cuerpo, o, finalmente, le venzo y le rindo, ¿no será bien tener a quien enviarle presentado y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde y rendido: Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mí a su talante?

¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso, y más cuando halló a quien dar nombre de su dama! Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo, ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo, y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla Dulcinea del Toboso, porque era natural del Toboso; nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto<sup>21</sup>.

#### **1.4 La continua transfiguración de la realidad en *el Quijote***

El engranaje constante que acompaña al protagonista en su viaje fantástico consiste en la continua transfiguración de la realidad que lo induce a confundir una cosa por otra, consiguiendo un medio para sus asuntos de héroe caballeresco. Si se enfoca la atención en la figura de Don Quijote, nos damos cuenta de que se suceden continuos malentendidos con el resto del mundo y con sí mismo. Un ejemplo es un episodio de la II parte de la novela a la altura de los capítulos XXII – XXIII- XXIV. Aquí se desarrolla el episodio de la cueva de Montesinos, que es algo parecido a una aventura dantesca. Don Quijote, Sancho y otro personaje llamado Sansón Carrasco llegan a un lugar muy amado por Cervantes porque pertenece al mundo de la mitología de la novela de caballería y al de tradición del *romance* tradicional. El caballero piensa haber llegado allí cuando ve la

---

<sup>21</sup> Ivi, I parte, cap I, p.74

“cueva de Montesinos”. Pide a Sancho y al otro personaje de poder descender en la cueva solo, porque quiere pasar un rato con el caballero Montesinos. Obviamente no se trata de un lugar mágico, ni de una cueva: es solamente un pozo que Don Quijote confunde con algo misterioso. Entrando golpea la cabeza desmayándose más o menos media hora. Cuando vuelve a emerger el caballero explica a sus amigos que en la cueva ha encontrado a muchísimos personajes míticos de la literatura (italiana, portuguesa, francesa, griega y latina) y que se ha pasado allí trece días y tres noches. Todo se traduce en un inmenso delirio cómico; se ha tratado solamente de un desvanecimiento: ningún viaje, ninguna cueva mágica. No obstante estas razones, don Quijote lo cuenta todo a sus amigos, con una riqueza de detalles casi grotesca. De efecto, por primera vez Sancho tiene razón porque para él, su amo es solamente víctima de un delirio onírico. Se puede decir que, solamente en este caso y solamente por un momento Cervantes tiene una actitud irónico-umorística con respecto a la tradición del viaje entre el inframundo porque la discusión que hay entre Sancho y su amo sobre la verdad del viaje, se hace tan meticulosa que por la primera vez en toda la novela estamos frente a una suspensión del juicio por parte del autor: don Quijote está enfadado con su escudero en cuanto no le cree, convencido de que se ha pasado allí solamente media hora y no tres días.

Vemos un trozo del episodio:

Las cuatro de la tarde serían, cuando el sol, entre nubes cubierto, con luz escasa y templados rayos dio lugar a don Quijote para que sin calor y pesadumbre contase a sus dos clarísimos oyentes lo que en la cueva de Montesinos había visto; y comenzó en el modo siguiente:

—A obra de doce o catorce estados de la profundidad desta mazmorra, a la derecha mano, se hace una concavidad y espacio capaz de poder caber en ella un gran carro con sus mulas. Éntrale una pequeña luz por unos resquicios o agujeros, que lejos le responden, abiertos en la superficie de la tierra. Esta concavidad y espacio vi yo a tiempo cuando ya iba cansado y mohíno de verme, pendiente y colgado de la sogá, caminar por aquella oscura región abajo sin llevar cierto ni determinado camino, y, así, determiné entrarme en ella y descansar un poco. Di voces pidiéndoos que no descolgásedes más sogá hasta que yo os lo dijese, pero no debistes de oírme. (...) Despabilé los ojos, limpiémelos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto. Con todo esto, me tenté la cabeza y los pechos, por certificarme si era yo mismo el que allí estaba o alguna fantasma vana y contrahecha; pero el tacto, el sentimiento, los discursos concertados que entre mí hacía, me certificaron que yo era allí entonces el que soy aquí ahora. Ofrecióseme luego a la vista un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados; del cual abriéndose dos grandes puertas, vi que por ellas salía y hacia mí se venía un venerable anciano, vestido con un capuz de bayeta morada que por el suelo le arrastraba.

Ceñíale los hombros y los pechos una beca de colegial, de raso verde; cubríale la cabeza una gorra milanesa negra, y la barba, canísima, le pasaba de la cintura; no traía arma ninguna, sino un rosario de cuentas en la mano, mayores que medianas nueces, y los dieces asimismo como huevos medianos de avestruz. El continente, el paso, la gravedad y la anchísima presencia, cada cosa de por sí y todas juntas, me suspendieron y admiraron. Llegóse a mí, y lo primero que hizo fue abrazarme estrechamente, y luego decirme: «Luengos tiempos ha, valeroso caballero don Quijote de la Mancha, que los que estamos en estas soledades encantados esperamos verte, para que des noticia al mundo de lo que encierra y cubre la profunda cueva por donde has entrado, llamada la cueva de Montesinos: hazaña solo guardada para ser acometida de tu invencible corazón y de tu ánimo estupendo. Ven conmigo, señor clarísimo, que te quiero mostrar las maravillas que este transparente alcázar solapa<sup>15</sup>, de quien yo soy alcaide y guarda mayor perpetua, porque soy el mismo Montesinos, de quien la cueva toma nombre». Apenas me dijo que era Montesinos, cuando le pregunté si fue verdad lo que en el mundo de acá arriba<sup>V</sup> se contaba, que él había sacado de la mitad del pecho, con una pequeña daga, el corazón de su grande amigo Durandarte y llevádole a la señora Belerma, como él se lo mandó al punto de su muerte. Respondióme que en todo decían verdad, sino en la daga, porque no fue daga, ni pequeña, sino un puñal buido, más agudo que una lezna.

—Debía de ser —dijo a este punto Sancho— el tal puñal de Ramón de Hoces, el sevillano.

—No sé —prosiguió don Quijote—, pero no sería dese puñalero, porque Ramón de Hoces fue ayer, y lo de Roncesvalles, donde aconteció esta desgracia, ha muchos años; y esta averiguación no es de importancia, ni turba ni altera la verdad y contesto de la historia.

—Así es —respondió el primo—: prosiga vuestra merced, señor don Quijote, que le escucho con el mayor gusto del mundo.

—No con menor lo cuento yo —respondió don Quijote—, y, así, digo que el venerable Montesinos me metió en el cristalino palacio, donde en una sala baja, fresquísima sobremodo y toda de alabastro, estaba un sepulcro de mármol con gran maestría fabricado, sobre el cual vi a un caballero tendido de largo a largo, no de bronce, ni de mármol, ni de jaspe hecho, como los suele haber en otros sepulcros, sino de pura carne y de puros huesos. Tenía la mano derecha (que a mi parecer es algo peluda y nervosa, señal de tener muchas fuerzas su dueño) puesta sobre el lado del corazón; y antes que preguntase nada a Montesinos, viéndome suspenso mirando al del sepulcro, me dijo: «Este es mi amigo Durandarte, flor y espejo de los caballeros enamorados y valientes de su tiempo. Tiénele aquí encantado, como me tiene a mí y a otros muchos y muchas, Merlín, aquel francés encantador que dicen que fue hijo del diablo; y lo que yo creo es que no fue hijo del diablo, sino que supo, como dicen, un punto más que el diablo.

El cómo o para qué nos encantó nadie lo sabe, y ello dirá andando los tiempos, que no están muy lejos, según imagino. Lo que a mí me admira es que sé, tan cierto como ahora es de día, que Durandarte acabó los de su vida en mis brazos, y que después de muerto le saqué el corazón con mis propias manos; y en verdad que debía de pesar dos libras, porque, según los naturales, el que tiene mayor corazón es dotado de mayor valentía del que le tiene pequeño. Pues siendo esto así, y que realmente murió este caballero, ¿cómo ahora se queja y sospira de cuando en cuando como si estuviese vivo?». Esto dicho, el mísero Durandarte, dando una gran voz, dijo:

«¡Oh, mi primo Montesinos!  
Lo postrero que os rogaba,  
que cuando yo fuere muerto  
y mi ánima arrancada,  
que llevéis mi corazón  
adonde Belerma estaba,  
sacándomele del pecho,  
ya con puñal, ya con daga».

Oyendo lo cual el venerable Montesinos se puso de rodillas ante el lastimado caballero, y, con lágrimas en los ojos, le dijo: «Ya, señor Durandarte, carísimo primo mío, ya hice lo que me mandastes en el aciago día de nuestra pérdida: yo os saqué el corazón lo mejor que pude, sin que os dejase una mínima parte en el pecho; yo le limpié con un pañizuelo de puntas<sup>26</sup>; yo partí con él de carrera para Francia, habiéndoos primero puesto en el seno de la tierra, con tantas lágrimas, que fueron bastantes a lavarme las manos y limpiarme con ellas la sangre que tenían de haberos andado en las entrañas (...); las siete son de los reyes de España, y las dos sobrinas, de los caballeros de una orden santísima que llaman de San Juan. Guadiana, vuestro escudero, plañendo asimesmo vuestra desgracia, fue convertido en un río llamado de su mismo nombre, el cual cuando llegó a la superficie de la tierra y vio el sol del otro cielo, fue tanto el pesar que sintió de ver que os dejaba, que se sumergió en las entrañas de la tierra; pero, como no es posible dejar de acudir a su natural corriente, de cuando en cuando sale y se muestra donde el sol y las gentes le vean. Vanle administrando<sup>29</sup> de sus aguas las referidas lagunas, con las cuales y con otras muchas que se llegan entra pomposo y grande en Portugal. Pero, con todo esto, por dondequiera que va muestra su tristeza y melancolía, y no se precia de criar en sus aguas peces regalados y de estima, sino burdos y desabridos<sup>30</sup>, bien diferentes de los del Tajo dorado; y esto que agora os digo, ¡oh primo mío!, os lo he dicho muchas veces, y como no me respondéis, imagino que no me dais crédito o no me oís, de lo que yo recibo tanta pena cual Dios lo sabe. Unas nuevas os quiero dar ahora, las cuales, ya que no sirvan de alivio a vuestro dolor, no os le aumentarán en ninguna manera. Sabed que tenéis aquí en vuestra presencia, y abrid los ojos y veréislo, aquel gran caballero de quien tantas cosas tiene profetizadas el sabio Merlín, aquel don Quijote de la Mancha, digo, que de nuevo y con mayores ventajas que en los pasados siglos ha resucitado en los presentes la ya olvidada andante caballería, por cuyo medio y favor podría ser que nosotros fuésemos desencantados, que las grandes hazañas para los grandes hombres están guardadas». «Y cuando así no sea —respondió el lastimado Durandarte con voz desmayada y baja—, cuando así no sea, ¡oh primo!, digo, paciencia y barajar<sup>31</sup>.» Y volviéndose de lado tornó a su acostumbrado silencio, sin hablar más palabra. Oyéronse en esto grandes alaridos y llantos, acompañados de profundos gemidos y angustiados sollozos; volví la cabeza, y vi por las paredes de cristal que por otra sala pasaba una procesión de dos hileras de hermosísimas doncellas, todas vestidas de luto, con turbantes blancos sobre las cabezas, al modo turquesco. Al cabo y fin de las hileras venía una señora, que en la gravedad lo parecía, asimismo vestida de negro, con tocas blancas tan tendidas y largas, que besaban la tierra. Su turbante era mayor dos veces que el mayor de alguna de las otras; era cejjunta, y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, que tal vez los descubría, mostraban ser ralos y no bien puestos, aunque eran blancos como unas peladas almendras; traía en las manos un lienzo delgado, y entre él, a lo que pude divisar, un corazón de carne momia, según venía seco y amojamado.

(...)

—Y aun me maravillo yo —dijo Sancho— de como vuestra merced no se subió sobre el vejote y le molió a coces todos los huesos y le peló las barbas, sin dejarle pelo en ellas.

—No, Sancho amigo —respondió don Quijote—, no me estaba a mí bien hacer eso, porque estamos todos obligados a tener respeto a los ancianos, aunque no sean caballeros, y principalmente a los que lo son y están encantados. Yo sé bien que no nos quedamos a deber nada en otras muchas demandas y respuestas que entre los dos pasamos.

A esta sazón dijo el primo:

—Yo no sé, señor don Quijote, cómo vuestra merced en tan poco espacio de tiempo como ha que está allá bajo haya visto tantas cosas y hablado y respondido tanto.

—¿Cuánto ha que bajé? —preguntó don Quijote.

—Poco más de una hora —respondió Sancho.

—Eso no puede ser —replicó don Quijote—, porque allá me anocheció y amaneció y tornó a anoecer y amanecer tres veces, de modo que a mi cuenta tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista nuestra.

—Verdad debe de decir mi señor —dijo Sancho—, 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.

—Así será —respondió don Quijote.

—¿Y ha comido vuestra merced en todo este tiempo, señor mío? —preguntó el primo.

—No me he desayunado de bocado<sup>39</sup> —respondió don Quijote—, ni aun he tenido hambre ni por pensamiento.

—¿Y los encantados comen? —dijo el primo.

—No comen —respondió don Quijote—, ni tienen escrementos mayores, aunque es opinión que les crecen las uñas, las barbas y los cabellos.

—¿Y duermen por ventura los encantados, señor? —preguntó Sancho.

—No, por cierto —respondió don Quijote—; a lo menos, en estos tres días que yo he estado con ellos, ninguno ha pegado el ojo, ni yo tampoco.

—Aquí encaja bien el refrán —dijo Sancho— de «dime con quién andas: decirte he quién eres». Ándase vuestra merced con encantados ayunos y vigilantes: mirad si es mucho que ni coma ni duerma mientras con ellos anduviere. Pero perdóneme vuestra merced, señor mío, si le digo que de todo cuanto aquí ha dicho, lléveme Dios, que iba a decir el diablo, si le creo cosa alguna.

—¿Cómo no? —dijo el primo—. Pues ¿había de mentir el señor don Quijote, que, aunque quisiera, no ha tenido lugar para componer e imaginar tanto millón de mentiras?

—Yo no creo que mi señor miente —respondió Sancho.

—Si no, ¿qué crees? —le preguntó don Quijote.

—Creo —respondió Sancho— que aquel Merlín o aquellos encantadores que encantaron a toda la chusma que vuestra merced dice que ha visto y comunicado allá bajo le encajaron en el magín o la memoria toda esa máquina que nos ha contado y todo aquello que por contar le queda.

—Todo eso pudiera ser, Sancho —replicó don Quijote—, pero no es así, porque lo que he contado lo vi por mis propios ojos y lo toqué con mis mismas manos. Pero ¿qué dirás cuando te diga yo ahora como, entre otras infinitas cosas y maravillas que me mostró Montesinos, las cuales despacio y a sus tiempos te las iré contando en el discurso de nuestro viaje, por no ser todas deste lugar, me mostró tres labradoras que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cabras, y apenas las hube visto, cuando conocí ser la una la sin par Dulcinea del Toboso, y las otras dos aquellas mismas labradoras que venían con ella, que hallamos a la salida del Toboso? Pregunté a Montesinos si las conocía; respondiéndome que no, pero que él imaginaba que debían de ser algunas señoras principales encantadas, que pocos días había que en aquellos prados habían parecido, y que no me maravillase desto, porque allí estaban otras muchas señoras de los pasados y presentes siglos encantadas en diferentes y estrañas figuras, entre las cuales conocía él a la reina Ginebra y su dueña Quintañoa, escanciando el vino a Lanzarote «cuando de Bretaña vino».

Cuando Sancho Panza oyó decir esto a su amo, pensó perder el juicio o morir de risa; que como él sabía la verdad del fingido encanto de Dulcinea, de quien él había sido el encantador y el levantador de tal testimonio, acabó de conocer indubitadamente que su señor estaba fuera de juicio y loco de todo punto, y, así, le dijo:

—En mala coyuntura y en peor sazón y en aciago día bajó vuestra merced, caro patrón mío<sup>44</sup>, al otro mundo, y en mal punto se encontró con el señor Montesinos, que tal nos le ha vuelto. Bien se estaba vuestra merced acá arriba con su entero juicio, tal cual Dios se le había dado, hablando sentencias y dando consejos a cada paso, y no agora, contando los mayores disparates que pueden imaginarse.

—Como te conozco, Sancho —respondió don Quijote—, no hago caso de tus palabras.

—Ni yo tampoco de las de vuestra merced —replicó Sancho—, siquiera me hiera, siquiera me mate por las que le he dicho, o por las que le pienso decir si en las tuyas no se corrige y enmienda. Pero dígame vuestra merced, ahora que estamos en paz: ¿cómo o en qué conoció a la señora nuestra ama? Y si la habló, ¿qué dijo y qué le respondió?

—Conocióla —respondió don Quijote— en que trae los mismos vestidos que traía cuando tú me la mostraste. Habléla, pero no me respondió palabra, antes me volvió las espaldas y se fue huyendo con tanta priesa, que no la alcanzara una jara. Quise seguirla, y lo hiciera si no me aconsejara Montesinos que no me cansase en ello, porque sería en balde, y más porque se llegaba la hora donde me convenía volver a salir de la sima. Díjome asimismo que andando el tiempo se me daría aviso cómo habían de ser desencantados él y Belerma y Durandarte, con todos los que allí estaban; pero lo que más pena me dio de las que allí vi y noté, fue que, estándome diciendo Montesinos estas razones, se llegó a mí por un lado, sin que yo la viese venir, una de las dos compañeras de la sin ventura Dulcinea, y llenos los ojos de lágrimas, con turbada y baja voz, me dijo: «Mi señora Dulcinea del Toboso besa a vuestra merced las manos y suplica a vuestra merced se la haga de hacerla saber cómo está, y que, por estar en una gran necesidad, asimismo suplica a vuestra merced cuan encarecidamente puede sea servido de prestarle sobre este faldellín que aquí traigo de

cotonia nuevo media docena de reales, o los que vuestra merced tuviere, que ella da su palabra de volvérselos con mucha brevedad». (...) Diréisle también que cuando menos se lo piense oirá decir como yo he hecho un juramento y voto a modo de aquel que hizo el marqués de Mantua de vengar a su sobrino Baldovinos, cuando le halló para espirar en mitad de la montiña, que fue de no comer pan a manteles, con las otras zarandajas que allí añadió, hasta vengarle; y así le haré yo de no sosegar y de andar las siete partidas del mundo, con más puntualidad que las anduvo el infante don Pedro de Portugal, hasta desencantarla». «Todo eso y más debe vuestra merced a mi señora», me respondió la doncella. Y tomando los cuatro reales, en lugar de hacerme una reverencia, hizo una cabriola, que se levantó dos varas de medir en el aire.

—¡Oh, santo Dios! —dijo a este tiempo dando una gran voz Sancho—, ¿es posible que tal hay en el mundo y que tengan en él tanta fuerza los encantadores y encantamientos, que hayan trocado el buen juicio de mi señor en una tan disparatada locura? ¡Oh señor, señor, por quien Dios es, que vuestra merced mire por sí y vuelva por su honra, y no dé crédito a esas vaciedades que le tienen menguado y descabalado el sentido!

—Como me quieres bien, Sancho, hablas desa manera —dijo don Quijote—, y como no estás experimentado en las cosas del mundo, todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles; pero andará el tiempo, como otra vez he dicho, y yo te contaré algunas de las que allá abajo he visto, que te harán creer las que aquí he contado, cuya verdad ni admite réplica ni disputa.<sup>22</sup>

No es un caso que el episodio de la cueva anticipe de poquísimo el largo paréntesis en el que acontecen cosas maravillosas. Don Quijote y Sancho dejan por un momento de viajar y se transforman en personajes estáticos en el castillo de los duques. Los duques se perfilan también como otras figuras llaves para una correcta lectura de la novela: se trata de individuos que representan el real espejo de la sociedad de la época. Son aristócratas que no haciendo nada todo el día conducen una vida inútil cuanto vacía, considerando el trabajo como algo inapropiado y a su servicio tienen muchísimos servidores, camareros y damas. Lo que solo les interesa es el juego y la caza con los galgos. A veces leen, y entre todos los libros, han leído también la I parte del Quijote de Cervantes y la II de Avellaneda. Por esta razón, cuando se dan cuenta de quien tienen en frente a los personajes de la novela empiezan a gastarles una serie de bromas de pésimo gusto. En realidad, lo que hacen es un enorme tontería que se prolonga por todo el tiempo de alojamiento de los dos en el castillo de los duques.

---

<sup>22</sup> Miguel de Cervantes, *El Ingeñoso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Akal, S.A., Madrid, 2016, II parte, capítulo 23, p.657.

Una de las tantas burlas tramadas por ellos es la del Clavileño.

Vemos un pasaje del capítulo titulado *De la venida de Clavileño, con el fin desta dilatada aventura*:

Llegó en esto la noche, y con ella el punto determinado en que el famoso caballo Clavileño viniese, cuya tardanza fatigaba ya a don Quijote, pareciéndole que pues Malambruno se detenía en enviarle, o que él no era el caballero para quien estaba guardada aquella aventura o que Malambruno no osaba venir con él a singular batalla. Pero veis aquí cuando a deshora entraron por el jardín cuatro salvajes<sup>1</sup>, vestidos todos de verde yedra, que sobre los hombros traían un gran caballo de madera. Pusiéronle de pies en el suelo y uno de los salvajes dijo:

—Suba sobre esta máquina el que tuviere ánimo para ello.

—Aquí—dijo Sancho— yo no subo, porque ni tengo ánimo ni soy caballero.

Y el salvaje prosiguió diciendo:

—Y ocupe las ancas el escudero, si es que lo tiene, y fíese del valeroso Malambruno, que, si no fuere de su espada, de ninguna otra ni de otra malicia será ofendido; y no hay más que torcer esta clavija que sobre el cuello trae puesta, que él los llevará por los aires adonde los atiende Malambruno; pero porque la alteza y sublimidad del camino no les cause váguidos, se han de cubrir los ojos hasta que el caballo relinche, que será señal de haber dado fin a su viaje.

Esto dicho, dejando a Clavileño, con gentil continente se volvieron por donde habían venido. La Dolorida, así como vio al caballo, casi con lágrimas dijo a don Quijote:

—Valeroso caballero, las promesas de Malambruno han sido ciertas: el caballo está en casa, nuestras barbas crecen, y cada una de nosotras y con cada pelo dellas te suplicamos nos rapen y tundas, pues no está en más sino en que subas en él con tu escudero y des felice principio a vuestro nuevo viaje.

—Eso haré yo, señora condesa Trifaldi, de muy buen grado y de mejor talante, sin ponerme a tomar cojín ni calzarme espuelas, por no detenerme: tanta es la gana que tengo de veros a vos, señora, y a todas estas dueñas rasas y mondas.

—Eso no haré yo —dijo Sancho—, ni de malo ni de buen talante, en ninguna manera; y si es que este rapamiento no se puede hacer sin que yo suba a las ancas, bien puede buscar mi señor otro escudero que le acompañe, y estas señoras otro modo de alisarse los rostros, que yo no soy brujo, para gustar de andar por los aires. ¿Y qué dirán mis insulanos cuando sepan que su gobernador se anda paseando por los vientos? Y otra cosa más: que habiendo tres mil y tantas leguas de aquí a Candaya, si el caballo se cansa o el gigante se enoja, tardaremos en dar la vuelta media docena de años, y ya ni habrá ínsula, ni ínsulos en el mundo que me conozcan; y pues se dice comúnmente que en la tardanza va el peligro y que cuando te dieren la vaquilla acudas con la soguilla, perdónenme las barbas destas señoras, que bien se está San Pedro en Roma, quiero decir, que bien me estoy en esta casa donde tanta merced se me hace y de cuyo dueño tan gran bien espero como es verme gobernador.

A lo que el duque dijo:

—Sancho amigo, la ínsula que yo os he prometido no es movable ni fugitiva: raíces tiene tan hondas, echadas en los abismos de la tierra, que no la arrancarán ni mudarán de donde está a tres tirones; y pues vos sabéis que sé yo que no hay ningunoV género de oficio destes de mayor cantía que no se granjee con alguna suerte de cohecho, cuál más, cuál menos, el que yo quiero llevar por este gobierno es que vais con vuestro señor don Quijote a dar cima y cabo a esta memorable aventura. Que ahora volváis sobre Clavileño con la brevedad que su ligereza promete, ora la contraria fortuna os traiga y vuelva a pie, hecho romero, de mesón en mesón y de venta en venta, siempre que volviéredes hallaréis vuestra ínsula donde la dejáis, y a vuestros insulanos con el mismo deseo de recebiros por su gobernador que siempre han tenido, y mi voluntad será la mesma; y no pongáis duda en esta verdad, señor Sancho, que sería hacer notorio agravio al deseo que de serviros tengo.<sup>23</sup>

(...)

Sintiéndose, pues, soplar don Quijote, dijo:

—Sin duda alguna, Sancho, que ya debemos de llegar a la segunda región del aire, adonde se engendra el granizo y las nieves; los truenos, los relámpagos y los rayos se engendran en la tercera región; y si es que desta manera vamos subiendo, presto daremos en la región del fuego, y no sé yo cómo templar esta clavija para que no subamos donde nos abrasemos.

En esto, con unas estopas ligeras de encenderse y apagarse, desde lejos, pendientes de una caña, les calentaban los rostros. Sancho, que sintió el calor, dijo:

—Que me maten si no estamos ya en el lugar del fuego o bien cerca, porque una gran parte de mi barba se me ha chamuscado, y estoy, señor, por descubrirme y ver en qué parte estamos.

—No hagas tal —respondió don Quijote— y acuérdate del verdadero cuento del licenciado Torralba, a quien llevaron los diablos en volandas por el aire caballero en una caña, cerrados los ojos, y en doce horas llegó a Roma, y se apeó en Torre de Nona, que es una calle de la ciudad, y vio todo el fracaso y asalto y muerte de Borbón, y por la mañana ya estaba de vuelta en Madrid, donde dio cuenta de todo lo que había visto; (...) Así que, Sancho, no hay para qué descubrimos, que el que nos lleva a cargo, él dará cuenta de nosotros; y quizá vamos tomando puntas y subiendo en alto, para dejarnos caer de una sobre el reino de Candaya, como hace el sacre o neblí sobre la garza para cogerla por más que se remonte; y aunque nos parece que no ha media hora que nos partimos del jardín, créeme que debemos de haber hecho gran camino.

—No sé lo que es —respondió Sancho Panza—: solo sé decir que si la señora Magallanes, o Magalona, se contentó destas ancas, que no debía de ser muy tierna de carnes.

Todas estas pláticas de los dos valientes oían el duque y la duquesa y los del jardín, de que recibían extraordinario contento; y queriendo dar remate a la estraña y bien fabricada aventura, por la cola de Clavileño le pegaron fuego con unas estopas, y al punto, por estar el caballo lleno de cohetes tronadores, voló por los aires con estraño ruido y dio con don Quijote y con Sancho Panza en el suelo medio chamuscados.

En este tiempo ya se habían desaparecido del jardín todo el barbado escuadrón de las dueñas, y la Trifaldi y todo, y los del jardín quedaron como desmayados, tendidos por el suelo. (...)

---

<sup>23</sup> Miguel de Cervantes, *El Ingeñoso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Akal, S.A., Madrid, 2016, II parte, capítulo 41, pp.767-768.

y creció más su admiración cuando a un lado del jardín vieron hincada una gran lanza en el suelo, y pendiente della y de dos cordones de seda verde un pergamino liso y blanco, en el cual con grandes letras de oro estaba escrito lo siguiente:

El ínclito caballero don Quijote de la Mancha feneció y acabó la aventura de la condesa Trifaldi, por otro nombre llamada la dueña Dolorida, y compañía, con solo intentarla.

Malambruno se da por contento y satisfecho a toda su voluntad, y las barbas de las dueñas ya quedan lisas y mondas, y los reyes don Clavijo y Antonomasia, en su prístino estado. Y cuando se cumpliera el escuderil vúpulo, la blanca paloma se verá libre de los pestíferos girifaltes que la persiguen y en brazos de su querido arrullador, que así está ordenado por el sabio Merlín, protoencantador de los encantadores.

Habiendo, pues, don Quijote leído las letras del pergamino, claro entendió que del desencanto de Dulcinea hablaban; y dando muchas gracias al cielo de que con tan poco peligro hubiese acabado tan gran fecho, reduciendo a su pasada tez los rostros de las venerables dueñas, que ya no parecían, se fue adonde el duque y la duquesa aún no habían vuelto en sí, y trabando de la mano al duque le dijo:

—¡Ea, buen señor, buen ánimo, buen ánimo, que todo es nada! La aventura es ya acabada sin daño de barras, como lo muestra claro el escrito que en aquel padrón está puesto.

El duque, poco a poco y como quien de un pesado sueño recuerda, fue volviendo en sí, y por el mismo tenor la duquesa y todos los que por el jardín estaban caídos, con tales muestras de maravilla y espanto, que casi se podían dar a entender haberles acontecido de veras lo que tan bien sabían fingir de burlas. Leyó el duque el cartel con los ojos medio cerrados y luego con los brazos abiertos fue a abrazar a don Quijote, diciéndole ser el más buen caballero que en ningún siglo se hubiese visto<sup>24</sup>.

Se trata de una broma significativa porque es el momento en el que los protagonistas dejan de viajar y se paran en el castillo de los duques, que desde un punto de vista narrativo representan el opuesto del ideal de la vida que tiene Don Quijote. Los caballeros aristócratas son el contrario de los caballeros errantes, son estáticos exactamente como la sociedad del tiempo. Por primera vez en su vida Quijote se da cuenta de algo raro: no trasfigura más la realidad confundiéndola con la ficción, sino que en este punto es Sancho que lo hace. Don Quijote ya no confunde damas por prostitutas y castillos por ventas: ahora son personajes verdaderos que le planean una burla. El mundo inmediatamente se presenta engañoso y mascarado y de repente la realidad se muestra por la que es, intercambiando las funciones: por un lado Sancho se “quijotiza”, y por el otro Quijote se “sanchiza”.

---

<sup>24</sup> Ivi, p.771-774.

Existen claramente muchísimos episodios en que realidad y ficción se confunden. Si se piensa en el clásico lugar de la investidura de caballero se notará que, después de una vela nocturna, el protagonista será nombrado caballero por parte de dos atrayentes damas (que en realidad son prostitutas) y luego será celebrada una larga misa.

Vemos el ejemplo:

Y así, fatigado deste pensamiento, abrevió su venteril y limitada cena; la cual acabada, llamó al ventero, y, encerrándose con él en la caballeriza, se hincó de rodillas ante él, diciéndole:

-No me levantaré jamás de donde estoy, valeroso caballero, fasta que la vuestra cortesía me otorgue un don que pedirle quiero, el cual redundará en alabanza vuestra y en pro del género humano. El ventero, que vio a su huésped a sus pies y oyó semejantes razones, estaba confuso mirándole, sin saber qué hacerse ni decirle, y porfiaba con él que se levantase, y jamás quiso, hasta que le hubo de decir que él le otorgaba el don que le pedía.

-No esperaba yo menos de la gran magnificencia vuestra, señor mío -respondió don Quijote-; y así, os digo que el don que os he pedido, y de vuestra liberalidad me ha sido otorgado, es que mañana en aquel día me habéis de armar caballero, y esta noche en la capilla deste vuestro castillo velaré las armas; y mañana, como tengo dicho, se cumplirá lo que tanto deseo, para poder, como se debe, ir por todas las cuatro partes del mundo buscando las aventuras, en pro de los menesterosos, como está a cargo de la caballería y de los caballeros andantes, como yo soy, cuyo deseo a semejantes fazañas es inclinado.

(...) Acabó de cerrar la noche, pero con tanta claridad de la luna, que podía competir con el que se la prestaba, de manera que cuanto el novel caballero hacía era bien visto de todos. Antojósele en esto a uno de los arrieros que estaban en la venta ir a dar agua a su recua, y fue menester quitar las armas de don Quijote, que estaban sobre la pila; el cual, viéndole llegar, en voz alta le dijo:

-¡Oh tú, quienquiera que seas, atrevido caballero, que llegas a tocar las armas del más valeroso andante que jamás se ciñó espada!, mira lo que haces y no las toques, si no quieres dejar la vida en pago de tu atrevimiento. No se curó el arriero destas razones (y fuera mejor que se curara, porque fuera curarse en salud); antes, trabando de las correas, las arrojó gran trecho de sí. Lo cual visto por don Quijote, alzó los ojos al cielo, y, puesto el pensamiento -a lo que pareció- en su señora Dulcinea, dijo:

-Acorredme, señora mía, en esta primera afrenta que a este vuestro avasallado pecho se le ofrece; no me desfallezca en este primero trance vuestro favor y amparo. Y, diciendo estas y otras semejantes razones, soltando la adarga, alzó la lanza a dos manos y dio con ella tan gran golpe al arriero en la cabeza, que le derribó en el suelo, tan maltrecho que, si segundara con otro, no tuviera necesidad de maestro que le curara. Hecho esto, recogió sus armas y tornó a pasearse con el mismo reposo que primero. Desde allí a poco, sin saberse lo que había pasado (porque aún estaba aturdido el arriero), llegó otro con la misma intención de dar agua a sus mulos; y, llegando a quitar las armas para desembarazar la pila, sin hablar don Quijote palabra y sin pedir favor a nadie, soltó otra vez la adarga y alzó otra vez la lanza, y, sin hacerla pedazos, hizo más de tres la cabeza del segundo arriero, porque se la

abrió por cuatro. Al ruido acudió toda la gente de la venta, y entre ellos el ventero. Viendo esto don Quijote, embrazó su adarga, y, puesta mano a su espada, dijo:

-¡Oh señora de la hermosura, esfuerzo y vigor del debilitado corazón mío! Ahora es tiempo que vuelvas los ojos de tu grandeza a este tu cautivo caballero, que tamaña aventura está atendiendo.

(...) Con esto cobró, a su parecer, tanto ánimo, que si le acometieran todos los arrieros del mundo, no volviera el pie atrás. Los compañeros de los heridos, que tales los vieron, comenzaron desde lejos a llover piedras sobre don Quijote, el cual, lo mejor que podía, se reparaba con su adarga, y no se osaba apartar de la pila por no desamparar las armas. El ventero daba voces que le dejasen, porque ya les había dicho como era loco, y que por loco se libraría, aunque los matase a todos. También don Quijote las daba, mayores, llamándolos de alevosos y traidores, y que el señor del castillo era un follón y mal nacido caballero, pues de tal manera consentía que se tratasen los andantes caballeros; y que si él hubiera recibido la orden de caballería, que él le diera a entender su alevosía: -Pero de vosotros, soez y baja canalla, no hago caso alguno: tirad, llegad, venid y ofendedme en cuanto pudiéredes, que vosotros veréis el pago que lleváis de vuestra sandez y demasía. Decía esto con tanto brío y denuedo, que infundió un terrible temor en los que le acometían; y, así por esto como por las persuaciones del ventero, le dejaron de tirar, y él dejó retirar a los heridos y tornó a la vela de sus armas con la misma quietud y sosiego que primero.

(...) Hechas, pues, de galope y aprisa las hasta allí nunca vistas ceremonias, no vio la hora don Quijote de verse a caballo y salir buscando las aventuras; y, ensillando luego a Rocinante, subió en él, y, abrazando a su huésped, le dijo cosas tan estrañas, agradeciéndole la merced de haberle armado caballero, que no es posible acertar a referirlas. El ventero, por verle ya fuera de la venta, con no menos retóricas, aunque con más breves palabras, respondió a las suyas, y, sin pedirle la costa de la posada, le dejó ir a la buen hora<sup>25</sup>.

Aquí empieza la mala interpretación de Don Quijote: desde este momento, el protagonista sigue confundiendo realidad y ficción, equivocando en particular: una venta por un noble castillo o dos prostitutas por aquellas damas que lo han nombrado caballero. Otros efectos irónicos de este continuo intercambio realidad-ficción se ven a lo largo de la novela. Un celebre ejemplo es cuando el protagonista confunde molinos de viento por gigantes<sup>26</sup> y Don Quijote lucha contra ellos:

En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo, y así como don Quijote los vio, dijo a su escudero: La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer, que esta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala. Qué gigantes? —dijo Sancho Panza. —Aquellos que allí ves —respondió su amo—, de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas. —Mire vuestra merced —respondió Sancho— que aquellos que allí se parecen

---

<sup>25</sup> Ivi, parte I, cap.III, pp.81-86.

<sup>26</sup> Se entiende a aquellos paganos que tenían que convertirse al cristianismo

no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino. —Bien parece —respondió don Quijote— que no estás cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla.<sup>27</sup>

En efecto don Quijote está realmente convencido de que los molinos que vio, en realidad son gigantes y la que está combatiendo en contra de ellos es “una batalla totalmente inútil”<sup>28</sup>.

### **1.5 La venta y el escenario: comparación entre el *Quijote* y la novela *Cada uno en su manera* de Pirandello**

Lo que se debe poner en relieve son los efectos absurdos de como algunos personajes de otro libro se convierten en los protagonistas de la novela cervantina. El ejemplo de la primera parte del *Quijote* en el que (más que en otros puntos) se asiste a una especie de irracionalidad e incongruencia, es el momento de la llegada a una de las muchas ventas. Antes de explicar el episodio, querría razonar sobre el significado que esta última ha adoptado en el *Quijote*. Según el juicio que Federica Zoppi expone en su libro titulado *Risa, sonrisa, ironía en el Quijote*<sup>29</sup>, la venta constituye el típico lugar en el que se desarrollan situaciones divertidas. Otro autor, que ha comentado este aspecto, Gonzalez López (1968: 303) subraya y distingue en un comentario<sup>30</sup>, la existencia de dos diferentes tipos de ventas: el primer tipo se refiere a las entendidas como “escenario de aventuras picarescas”, las del segundo tipo a un “espacio de reunión de viajeros”. Este lugar se transforma en el entorno lúdico del castillo en la II parte del *Quijote*, convirtiéndose así en un topos de la narración que pone venta y castillo una frente al otro.

---

<sup>27</sup> Miguel de Cervantes, *El Ingeñoso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Akal, S.A., Madrid, 2016, I parte, cap 8, p. 113.

<sup>28</sup> Quijote pelea con sus enemigos acusándolos de ser cobardes y al mismo tiempo de meditar algo contra Dulcinea.

<sup>29</sup>F. Zoppi, *Risa, sonrisa, ironía en el Quijote. Burlas de acción y burlas de palabra*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2016.

<sup>30</sup> Ivi, p.74

La primera relación entre venta y castillo se produce en la misma percepción quijotesca:

Y como a nuestro aventurero todo cuanto pesaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio la venta se le presentó que era un castillo con sus cuatros torres y chapiteles de luciente planta, sin faltarle su puente levadiza y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan.<sup>31</sup>

La misma situación se suma a la perspectiva concreta de Sancho:

Y la suerte que sus cosas de bien en mejor iba guiando, aun no hubo andando una pequeña legua cuando le diparó el camino, en el cual descubrió una venta, que a pesar suyo y gusto de don Quijote había de ser un castillo. Porfiaba Sancho que era venta, y su amo que no, sino castillo.<sup>32</sup>

A lo largo del capítulo XXXII los dos protagonistas llegan a una venta. Se trata de un pasaje profundamente emblemático de la obra porque, desde este punto, empieza una secuencia en la que (en una de las poquísimas veces tanto en la primera como en la segunda parte), el viaje de los dos personajes se interrumpe en el ámbito cerrado de una venta. Aquí hay más o menos unos quince personajes: el ventero, su mujer, su hija, el cura etc, que pertenecen a la parte narrada por Cervantes, y otros que en cambio, hacen parte de los capítulos siguientes. Así se encuentran todos en la venta como si fuese algo programado.

En esta específica parte de la novela nos damos cuenta de la manera sibilina con la que Cervantes planifica este episodio: pasa algo parecido a una representación teatral. Se debe imaginar la venta como si fuese un escenario teatral ante un público. El palco se convierte en escenografía y en el bastidor hay dos pisos con habitaciones. El ventero, después de una conversación con el cura y algunos huéspedes cultos que estaban allí, descubre que algunos de ellos ya conocían al *Quijote de la Mancha* como novela y le creen un hombre obsesionado por la lectura. El ventero dijo que un día, un huésped se olvidó una maleta. Recogiéndola, sacó su contenido dándose cuenta de que, entre los varios escritos había también una novelita italiana titulada *El curioso impertinente* y el cura empieza a leerla. Desde este momento en adelante el lector debe dejar a un lado los acontecimientos de

---

<sup>31</sup> Miguel de Cervantes, *El Ingeñoso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Akal, S.A., Madrid, 2016, I parte, cap. 2, p.77.

<sup>32</sup> Ivi, cap. XV, p.166.

Don Quijote poniendo la atención hacía este cuento. Si nos enfocamos en la lectura, esta se divide en dos planos: el principal es el del lector interior y el otro corresponde al del lector exterior.

Durante la lectura, vuelve a comenzar la narración del *Quijote*. El problema es que la lectura del cuento procede gracias a un personaje que sabe leer, interrumpido continuamente por los escuchadores que, a pesar de que no sepan leer, quieren sin embargo comentarlo todo.

Hay que insistir en este punto de la narración, en cuanto estoy convencida de que a estas alturas Cervantes haga una operación tan difícil como extraordinaria: a través de la lectura en dos planos diferentes, describe perfectamente lectores, escritores y las modalidades de escritura y lectura del siglo XVI.

Por lo tanto, en cierta medida, hay dos niveles de narración: el primero se identifica como un juego de metaliteratura llevado al cabo por el autor con sabiduría, y el segundo se coloca en la planta superior, donde Don Quijote sigue viviendo su ficción literaria. El caballero, en esta verdadera locura, confunde odres por enemigos gigantes pegándolos con su espada. Por otra parte y al mismo tiempo, en la planta inferior de la venta, es como si Cervantes estuviese diciendo al público de lectores, que todo lo que está aconteciendo es un juego, toda literatura.

A continuación, un fragmento del momento anterior a la lectura de la novela:

A la mitad desta plática se halló Sancho presente, y quedó muy confuso y pensativo de lo que había oído decir que ahora no se usaban caballeros andantes, y que todos los libros de caballerías eran necedades y mentiras, y propuso en su corazón de esperar en lo que paraba aquel viaje de su amo, y que si no salía con la felicidad que él pensaba, determinaba de dejalle y volverse con su mujer y sus hijos a su acostumbrado trabajo. Llevábase la maleta y los libros el ventero, mas el cura le dijo: -Esperad, que quiero ver qué papeles son esos que de tan buena letra están escritos. Sacólos el huésped, y, dándoselos a leer, vio hasta obra de ocho pliegos escritos de mano, y al principio tenían un título grande que decía: *Novela del Curioso impertinente*<sup>33</sup>. Leyó el cura para sí tres o cuatro renglones y dijo: -Cierto que no me parece mal el título desta novela, y que me viene voluntad de leella toda. A lo que respondió el ventero:

-Pues bien puede leella su reverencia, porque le hago saber que algunos huéspedes que aquí la han leído les ha contentado mucho, y me la han pedido con muchas veras; mas yo no se la he querido dar, pensando volvérsela a quien aquí dejó esta maleta olvidada con estos libros y esos papeles; que bien puede ser que vuelva su dueño por aquí algún tiempo, y,

---

<sup>33</sup> Esta novela hace parte de las doce *Novelas Ejemplares* publicadas en 1613 por Cervantes.

aunque sé que me han de hacer falta los libros, a fe que se los he de volver: que, aunque ventero, todavía soy cristiano.

-Vos tenéis mucha razón, amigo -dijo el cura-, mas, con todo eso, si la novela me contenta, me la habéis de dejar trasladar.

(...) -Pues des a manera -dijo el cura-, quiero leerla, por curiosidad siquiera; quizá tendrá alguna de gusto. Acudió maese Nicolás a rogarle lo mesmo, y Sancho también; lo cual visto del cura, y entendiendo que a todos daría gusto y él le recibiría, dijo: -Pues así es, esténme todos atentos, que la novela comienza desta manera<sup>34</sup>.

Sigo ahora con un primer trozo de novela:

En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana, vivían Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales, y tan amigos que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían los dos amigos eran llamados. Eran solteros, mozos de una misma edad y de unas mismas costumbres; todo lo cual era bastante causa a que los dos con recíproca amistad se correspondiesen. Bien es verdad que el Anselmo era algo más inclinado a los pasatiempos amorosos que el Lotario, al cual llevaban tras sí los de la caza; pero, cuando se ofrecía, dejaba Anselmo de acudir a sus gustos por seguir los de Lotario, y Lotario dejaba los suyos por acudir a los de Anselmo; y, desta manera, andaban tan a una sus voluntades, que no había concertado reloj que así lo anduviese. Andaba Anselmo perdido de amores de una doncella principal y hermosa de la misma ciudad, hija de tan buenos padres y tan buena ella por sí, que se determinó, con el parecer de su amigo Lotario, sin el cual ninguna cosa hacía, de pedilla por esposa a sus padres, y así lo puso en ejecución; y el que llevó la embajada fue Lotario, y el que concluyó el negocio tan a gusto de su amigo, que en breve tiempo se vio puesto en la posesión que deseaba, y Camila tan contenta de haber alcanzado a Anselmo por esposo, que no cesaba de dar gracias al cielo, y a Lotario, por cuyo medio tanto bien le había venido<sup>35</sup>.

El episodio de la venta, su arquitectura teatral y el continuo juego entre verdad y ficción que va montando Cervantes, podría ser comparado con una novela de Pirandello titulada *Cada uno en su manera*.<sup>36</sup> Aquí, existen algunas semejanzas con las ideas cervantinas. La obra hace parte de la trilogía del teatro en el teatro, compuesta por las obras *Seis personajes en busca de autor*<sup>37</sup> y *Esta noche se improvisa la comedia*<sup>38</sup>. La representación de la comedia se desarrolla en dos escenarios específicos por un lado, y público y entrada

---

<sup>34</sup> Miguel de Cervantes, *El Ingeñoso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Akal, S.A., Madrid, 2016, I parte, cap.32, pp.323-324.

<sup>35</sup> Ivi, p.325.

<sup>36</sup> En italiano *Ciascuno a suo modo* es una obra de teatro del dramaturgo italiano L. Pirandello, extrerada en 1924.

<sup>37</sup> En italiano *Sei personaggi in cerca d'autore*, es la más famosa obra del escritor italiano Pirandello, entrenada en Italia en 1921 y su primera publicación fue en 1925.

<sup>38</sup> En italiano *Questa sera si recita a soggetto*. Salió en 1930.

por el otro. Siguiendo en la observación y reflexión del autor italiano, es necesario enfocarse en el concepto de desdoblamiento de los personajes. Este proceso se produce a través de la compresencia (en el escenario y en la sala) de los protagonistas con un caso de crónica. Cada vez que baja el telón, los actores reales del cuento (representados por los otros actores situados en el palcoscénico) se enfadan contra el autor y su comedia. La motivación de este conflicto resulta evidente en el final, cuando el juego se desvela e, inesperadamente, los personajes de la “realidad” y los de la “ficción” se reúnen en la salida final. Esta novela delinea de antemano la reflexión sobre la conexión entre arte y realidad.

En el engranaje creado por el autor siciliano, la representación ha sido influenciada por presuntos hechos reales (como en el *Quijote*); sin embargo acontece lo opuesto: la realidad es modificada por la ficción escénica hasta el punto que los personajes llegan a la sala cuando los que actúan en la escena están concluyendo su exhibición. La novela propone el juego de la conexión creado entre realidad y representación, ilustrando al mismo tiempo la implacable sugestión que esta última ejerce sobre la otra, plasmándola a su imagen.

La novela se desenlaza en casa Palegari. Enseguida se discute sobre una incompreensión revelada el día anterior entre Doro Palegari (uno de los protagonistas principales) y Francisco Sabio (otro protagonista) sobre una actriz, Delia Morello (personaje femenino de la obra) para la cual se ha suicidado un joven pintor, Jorge Salvi. El pobre, a la vísperas de su boda traiciona por su mujer, que empieza una relación con Michele Rocca (personaje secundario); este último tiene que casarse con la hermana del pintor. En el curso de la discusión, Doro Palegari defiende a la mujer, mientras que Sabio toma las defensas del hombre. Al final llega Delia para agradecer la protección de Palegari.

A estas alturas, el telón baja y se levanta mostrando un trozo del pasillo del teatro que conduce a los tablados de platea, mientras que el escenario sigue quedando igual: la discusión se refiere a la obra extraída de un hecho de crónica: los dos reales protagonistas de la comedia intervienen indignados a causa de su aparición en la comedia.

El segundo acto se desarrolla en la casa de Sabio, que se prepara a combatir por la ofensa recibida. Enseguida llega Delia Morello, que interviene en el tentativo de poner fin al conflicto. Cuando Delia y Rocca han sido vencidos por una increíble cuanto inexplicable

pasión, se van juntos. Desde este momento en adelante, se subsiguen nuevos diálogos entre los espectadores, mientras que los personajes de la crónica real irrumpen otra vez: están enfadados con los actores porque no los han imitado fielmente en la escena. El primer actor y la primera actriz suspenden la representación impidiendo la realización del III acto.

De todas maneras, se puede decir que lo que desde el principio coconstituyó el primer acto de la comedia, se ofrece ahora como una ficción artística. Después ocurrirá que los espectadores y el pasillo del teatro se relegan a un tercer plano; todo esto ocurrirá cuando se sabrá que la comedia representada en el escenario “tiene clave”: esto significa que el autor construye su obra refiriéndose a un hecho realmente acontecido: el caso de la Moreno, del barón de Nuti y del escultor Giacomo La Vela, que se suicidó por causa de ellos. Su presencia en el teatro compartirá el plano de la realidad en diferentes partes: el primer plano consiste en el más cercano a la vida, mientras que el segundo deja los espectadores ajenos discutir sobre varias cosas. Lo que acomuna estos dos planos es que se trata de una ficción artística, y más allá, a continuación de un segundo intermedio coral, se asistirá a un conflicto por parte de los personajes del drama verdadero contra los de la ficción de la comedia, impidiendo su prosecución. Entretanto, se necesita una fluida vivacidad en la lectura de estas obras de Pirandello, porque los contrastes y las discusiones son difusísimas.

La comedia se articula de esta manera:

-Advertencia

-Acto Primero

-Primer Intermedio Coral

-Acto Segundo

-Segundo Intermedio Coral

A la altura del primer intermedio coral, hay un movimiento general hacia el interior de la sala, acompañado por algunos comentarios confusos. A un cierto momento irrumpe izquierda Delia Moreno, la cual ha bajado de su colocación de la tercera fila y que tres amigos tratan de convencer para que abandone el teatro y no arme un escándalo. Todos escuchan pasmados y en silencio.

A continuación, muestro a algunos ejemplos de los diálogos entre los actores:

**La Moreno:** ¡No, no, dejadme, dejadme!

**Uno de los amigos:** ¡Pero es una locura! ¿Qué quieres hacer?

**La Moreno:** ¡Quiero subir al escenario!

**El otro:** Pero ¿a qué? ¿Estás loca?

**La Moreno:** ¡Dejadme!

**El tercero:** ¡Lo mejor es que nos vayamos!

**Los otros dos:** ¡Sí, sí, vamos, vamos! ¡Sé razonable!

**La Moreno:** ¡No! ¡Quiero castigar, debo castigar esta infamia!

**El primero:** ¡Pero, cómo! ¿Delante de todo el público?

**La Moreno:** ¡En el escenario!

**El segundo:** ¡Oh, no! ¡Por Dios! ¡No te dejaremos cometer esta locura!

**La Moreno:** ¡Dejadme, dejadme! ¡Quiero ir al escenario!

**El tercero:** ¡Pero si los actores están ya en escena!

**El primero:** ¡Ha empezado el segundo acto!

**La Moreno:** (De repente, cambiando) ¿Ha empezado? ¡Entonces, quiero escuchar, oír, a ver qué dicen!<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Véase el acto I de la obra, <https://www.pirandelloweb.com/pirandello-en-espanol/obras-integras/1924-cada-cual-a-su-manera/> .

## 1.6 La traducción de Cide Hamete Benegeli: ficción literaria y multiplicidad de los puntos de vista como en Pirandello

Otro aspecto importante en el cual hay que insistir, se relaciona con la figura del anónimo traductor Cide Hamete Benegeli que se encuentra por la primera vez en el capítulo IX de la primera parte de la novela<sup>40</sup>.

Antes de empezar con la descripción de este rasgo, quiero tener en cuenta que en este momento la ficción literaria está al máximo grado: ahora, se sabe que existe otro narrador que no es Cervantes sino el anónimo árabe y que, al mismo tiempo, resulta necesario el filtro de un traductor. En el capítulo en cuestión, titulado "*Donde se concluye y da fin a la estupenda batalla que el gallardo vizcaíno y el valiente manchego tuvieron*", Cervantes, dirigiéndose directamente al lector, le dice que le causó mucha pena no poder hallar el final de la batalla entre don Quijote y el escudero vizcaíno, y que le pareció increíble que el caballero no tuviera a algún sabio para documentar cada una de sus hazañas<sup>41</sup>.

Dicho esto, el autor comunica que se puso a buscar la segunda parte de esta historia. Cuenta que un día, estando en Toledo, se encontró con un chaval que estaba vendiendo unos viejos papeles con texto en árabe. Llevó los papeles a un "morisco aljamiado" (que lee árabe y castellano) para que los tradujera. Cuando los leyó, Cervantes se dio cuenta de una nota en el margen sobre Dulcinea de Toboso, y comprendió que se trataba de la historia que buscaba. El título árabe decía: "*Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*".

Cuando reanuda el duelo, sabemos que Cervantes está contando la interpretación del traductor que se refiere a la fuente árabe. Así que existen tres filtros en la historia que estamos leyendo, perdiendo cada vez más toda la fiabilidad de la escritura. Con el uso de este engranaje, el autor evidencia uno de los aspectos más importantes de toda su obra: hacer un discurso sobre cuanto mentirosa es el arte y su código.

---

<sup>40</sup> Miguel de Cervantes, *El Ingeñoso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Akal, S.A., Madrid, 2016, I parte, cap. IX, p.121.

<sup>41</sup> Las impresas del Quijote.

Lo que le pasa a don Quijote es perderse frente a una obra de arte, confundiéndola continuamente con su existencia y viceversa: así se desarrolla el gap-intercodical del que hablaba antes.

No tratándose solamente de una reflexión a nivel literario sino también de una de tipo social, el autor deja su lector frente al problema de las diferentes etnias, (me refiero en este caso a la musulmana) que poblaban España en aquel siglo. En la ficción literaria, el verdadero autor es el histórico árabe Cide Hamete Benegeli, considerado por su mismo origen, un mentiroso. Resulta curiosa e irónica la onomástica árabe desde la cual deriva su nombre: Cide significa “señor” mientras “Benegeli”, siendo la lisiadura del término español, evoca una berenjena.

Recapitulando, tenemos en cuenta que la fuente resulta absolutamente poco fiable, antes de todo porque árabe y en segundo lugar porque se trata de un árabe que se define histórico y además, es un brujo (y nunca ha existido nada similar considerando que es mentiroso por definición). Se trata de un verdadero delirio metaliterario: hay una fuente primaria del manuscrito y una secundaria del traductor, la cual ofrece el nivel cero del primer narrador (“yo”), que explícitamente declara un reajuste de la obra del traductor, añadiendo algo suyo. La importancia de Cide Hamete y del traductor resulta inmensa si nos enfocamos en los puntos neurálgicos de la novela, como por ejemplo cuando los personajes se encuentran con la injusticias del Estado<sup>42</sup>. Acontece que Sancho Panza y su amigo Ricote, un árabe expulsado por los decretos de 1609 y que debe esconderse, pregunta a Sancho si puede mantener el secreto de su vuelta a España. Sancho es un cristiano viejo que no se preocupa para nada de la religión de su compaisano, porque entre ellos hablan de su vida cotidiana.

Lo que no se entiende es cuando Ricote, utilizando un castellano perfecto comenta cuánto justo es el decreto de expulsión.

Es como si Cervantes utilizase al traductor árabe Cide Hamete para expresar lo que realmente piensa, atribuyendo así el cuento a un mentiroso y utilizando al mismo tiempo el efficacísimo instrumento de la ironía: Ricote es un musulmano convencido de que la ley contra los como él sea justa, aunque se transparente la opinión opuesta. Desde aquí se desata la ironía. En efecto el sentir común tiene que aceptar la que él percibe como una

---

<sup>42</sup> En la II parte se comenta un decreto de 1613 que trataba de la expulsión de los moriscos.

injusticia; mejor dicho, él tiene la idea de que los decretos son apropiados porque al tiempo la ley era establecida por los representantes de Dios y por eso reconocida como tal. Se nota que la figura del traductor y de Cide Hamete se utilizan constantemente casi siempre para crear desacuerdos entre ellos y consigo.

Aquí estamos ante de un aspecto moderno que se relaciona perfectamente con el *modus operandi* de Luigi Pirandello. De hecho, estamos ante la que podríamos anacronísticamente definir como “molteplicidad de los puntos de vista” e la imposibilidad de alcanzar una verdad única, en la percepción de cuanto prismática resulte la realidad.

En el ensayo sobre el *Umorismo*<sup>43</sup>, mientras el autor intenta dejar una correcta definición de lo que se entiende con la expresión “umorismo”, Pirandello utiliza el ejemplo literario del *Quijote* de Cervantes, subrayando como los diferentes puntos de vista y una posible verdad escondida nazcan desde una síntesis entre las múltiples verdades (la de Cervantes, de Sancho, de Ricote, del traductor, de Cide Hamete...).

Vemos un trozo del pasaje en que se habla de don Quijote:

I due elementi -tragico e comico- si fonderanno in un'opera, nella quale il poeta, ben lungi dal mostrar coscienza della irrealtà di quel mondo fantastico; ben lungi dal cercar con esso l'accordo, che di necessità non è possibile se non ironicamente, palesata in tutti i modi la coscienza di quella irrealtà; ben lungi dal trasportare in quel mondo fantastico le ragioni del presente per investirne gli elementi capaci d'accoglierle; darà a questo mondo fantastico del passato consistenza di persona viva, corpo, e lo chiamerà Don Quijote, e gli porrà e gli darà per anima tutte quelle fole e lo porrà in contrasto, in urto continuo e doloroso col presente. Doloroso, perché il poeta sentirà viva e vera entro di sé questa sua creatura e soffrirà con essa dei contrasti e degli urti.

(...)

Don Quijote non finge di credere a quel mondo meraviglioso di leggende cavalleresche: ci crede sul serio; lo porta, lo ha in sé quel mondo, che è la sua realtà, la sua ragion d'essere.

(...)

Don Quijote, invece, che ha in sé la leggenda, è come sperduto nella realtà. Tanto è vero che, per non vaneggiare del tutto, per trovarsi in qualche modo, così sperduti come sono, si mette a cercar la leggenda nella realtà.

(...)

---

<sup>43</sup> L. Pirandello, *L'Umorismo*, Garzanti, Milano, 1995.

Vi dice Don Quijote, i molini a vento son molini a vento, ma sono anche giganti: non io, Don Quijote, ho scambiato per giganti i molini a vento.

(...)

Ma intanto, altro è fingere di credere, altro è credere sul serio. Quella finzione, per se stessa ironica, può condurre a un accordo con la leggenda, la quale, o si scioglie facilmente nell'ironia, come abbiamo veduto, o con un procedimento inverso a quello fantastico, cioè con una impalcatura logica, si lascia ridurre a parvenza di realtà. (...) Altro è abbattersi a un castello finto, che si lascia a un tratto sciogliere in fumo, altro a un mulino a vento vero, che non si lascia attrarre come un gigante immaginario: "*Mire vuestra merced, grida Sancho al suo padrone, que aquellos que allí se parecen, no sono gigantes sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que volteadas del viento hacen andar la piedra del molino*".<sup>44</sup>

Estas cinco o seis versiones contrapuestas se dan al lector quien tiene que hacer una síntesis. Cervantes utiliza el siguiente engaño: con el fin de contar un hecho poco bueno desde un punto de vista ideológico por los cristianos del tiempo, afirma que el traductor dijo que tenía que traducirlos con un comentario; "yo" comenta lo que escribe el traductor inafiable, y el lector entiende lo que ha escrito Cide Hamete, el traductor, y el "yo" piensa; se desmonta la fuerza y unicidad de la realidad, insertando como un hecho puede ser interpretable de diferentes maneras como un prisma en lo que se ven abiertamente todos sus aspectos.

Otro aspecto irónico que Cervantes pone en evidencia, es la búsqueda de un *escamotage* para que el sentido común pueda aceptar lo que él siente totalmente como una injusticia. Solamente un lector culto (desocupado) puede entender el juego cómico del autor. Es por esta razón, que el *Don Quijote* siempre ha sido leído como una novela irónica, en la que el protagonista se ve como un loco que confunde realidad y ficción. Esta obra ha sido tan popular que inervió la cultura local (en particular los personajes de don Quijote y Sancho Panza) resultando difícil de controlar.

Cervantes utiliza de manera muy hábil los rasgos de la falsa autocensura para decir ciertas cosas y es tan perfecto y nuevo este engranje de los filtros, que provoca la imperceptibilidad de la verdad; resultando así incansable, el autor juega sobre la refinada estrategia del humorismo (sintáxis compositiva que permite al autor sonreír y ver al

---

<sup>44</sup> Miguel de Cervantes, *El Ingeñoso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Akal, S.A., Madrid, 2016, I parte, cap. VIII, p.113, en L. Pirandello, *L'Umorismo*, Garzanti, Milano, 1995, pp.125-126.

mismo tiempo la realidad dramática y reflexionar); se trata de lo que se ha llamado el “riso mayor<sup>45</sup>” de Cervantes.

### **1.7 El significado del “desocupado lector” en el prólogo del *Quijote***

Si se piensa en el prólogo del *Quijote*, este funciona como una verdadera declaración poética, en la que el autor esconde entre líneas, fantásticas claves de lectura destinadas a su público. Es como si fuese una puerta de entrada privilegiada del laboratorio del artista. La función de este prólogo, no es solamente la de demostrar cuantas cosas maravillosas acontecen en la historia, sino que también se trata de un cuento alimentado por sí mismo, que se auto-genera y que se auto-comenta. Como idea macroscópica se debe tener en cuenta el concepto de parodia, definida como la “imitación burlesca de una cosa seria”<sup>46</sup>, porque no obstante se trate de un libro que se apoya a los *romances* de caballería de manera aparentemente paródica, en realidad maneja todos los géneros literarios. Sobretudo utiliza la novela de caballería, picaresca y bizantina con el fin de mirar a estos sistemas literarios con respecto a cada uno de los públicos. El prólogo, siendo escrito posteriormente, se coloca fuera del texto. La tradición barroca quería que con estos prólogos, el autor prolongase la obra exhibiendo su ilimitada cultura. Su finalidad era la de demostrar al lector la importancia de la obra que se preparaba a leer.

En este caso particular, estamos frente a un “anti-prólogo” en el sentido de que Cervantes se divierte en desmontar uno a uno todos los estilos de los prólogos ligados a la clasicidad. La estructura es más o menos la siguiente: el autor se dirige al lector llamándolo “desocupado lector”. Se trata de un punto clave en toda la producción de Cervantes, porque él quiere que su lector sea ocioso en el sentido latino del término. Al pie de la letra, quiere decir sin ocupación y holgazán; en realidad se trata de una palabra refinadísima que significa casi lo opuesto. Se dirige al lector auto- retratándose ante una página blanca, en crisis porque sabe que después de acabar su libro, tiene que escribir un

---

<sup>45</sup> Véase M. Socrate, *Il riso maggiore di Cervantes, le opere e i tempi*, la Nuova Italia, Scandicci, Firenze, 1998.

<sup>46</sup> Clave, diccionario del uso del español actual, Hoepli, 2012 p.1466.

prólogo rico en citas, referencias cultas, consideraciones retóricas, tan elegantes que vuelven noble la obra en sí misma, propio como hacían los grandes escritores de su época. El autor se encuentra en las condiciones de no saber escribirlo para nada. Lo hace de manera tan inusual como original mostrándose a sí mismo en su casa y en su estudio como en el taller de un artista. Se trata claramente de una situación de total ficción. De repente se abre la puerta y entra un amigo del autor, el cual es exactamente su opuesto y representa las características que Cervantes tiene en este momento: el escritor con el bloque del escritor. Su amigo, sonriente y feliz, llegando desde fuera, desde la vida real, entra a su vez en la habitación cerrada (la del taller del artista) invitando a su interlocutor a salir. El amigo explica que está ante un problema complicado y él responde diciéndole que tiene que completar la escritura del prólogo. Le aconseja plagiarlo todo y así se acaba el prólogo.

Lo extraño es que nosotros leemos solamente como ha nacido el prólogo y nada más. En realidad se lee un prólogo sobre la manera de escribir los prólogos. Ahora se entiende el sentido real de aquel *desocupado*: la mente del lector tiene que estar libre y dirigida a entender que se encuentra ante una narración inusual que necesita una altísima cantidad de participación del mismo lector. Es como un juego de naipes que necesita un adversario, sin el cual el juego no puede proseguir. Esta es ya una declaración poética con la que se abre la novela. Cualquier prólogo está siempre en el límite, en el umbral, con respecto al cuerpo del texto. El concepto de umbral como hecho crítico es una adquisición reciente, en particular por parte del crítico francés Genette<sup>47</sup> que observa como todos los pasillos de los textos son tan importantes como el mismo texto y que están constituidos por diferentes partes. Cervantes juega con el concepto de umbral de esta manera: si pensamos en *Las Meninas* del pintor Velázquez se notarán algunas cosas interesantes. El artista está en primer plano en la tela pintando otra tela que nosotros miramos solamente detrás (es decir solo el telar). Nosotros vemos al sujeto de la pintura sólo porque es reflejado por un espejo a las espaldas del pintor.

¿Quién está mirando Velázquez? A nosotros. Así que la vida entra dentro del cuento pictórico. Cervantes pide a su lector de entrar en el proceso de la imaginación literaria participando así al juego de la composición. El prólogo representa un marco que puede

---

<sup>47</sup> Cf. Gérard Genette, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.

ser usado de manera bidimensional o tridimensional, como el cuadro de Velázquez. Esto implica un verdadero montaje y puesta en evidencia de los instrumentos del artista. El pintor no está mostrando lo que pinta realmente, sino solamente el telar; de igual manera Cervantes no permite que se vea el prólogo, sino solamente el taller del artista. El amigo, abriendo la puerta deja entrar a nosotros también. Cuando se pinta a sí mismo en el estudio, en la cárcel de su habitación está diciendo a su “desocupado lector” que él está en la misma condición del hombre melancólico, que, terminada la creación de su hijo, tiene las mismas características de su padre. De esta manera ha definido un trato muy preciso que es el de don Quijote. Cuando entra el amigo este personaje representa exactamente lo opuesto del escritor: ¿quién es la otra figura? Sancho Panza. Aquí se van delineando las figuras que el lector encontrará y son dos proyecciones suyas. En el prólogo están separadas para que su público entienda que se tratará de cosas no solamente referidas a los acontecimientos, sino también a los problemas comunicativos de estos últimos. En este sentido es un anti-prólogo. Se trata de un genial juego narrativo en el cual vida y arte se mezclan. Es este el verdadero problema de don Quijote, no lo que lee demasiado. Definiendo el autor su libro “hijo” y manteniendo la imagen clásica del libro como nacimiento, éste tiene todas las características metafóricas para hablar de tales argumentos. Cervantes a su “desocupado lector” comunica “pero yo que aunque parezco padre [...]”. Aquí ya se acepta la sobreposición entre autor y personaje; dice que es su hijo, desmontando la teoría aristotélica según la cual cada cosa nace desde algo semejante. En realidad se trata del padrasto, porque se trata de la obra de Cide Hamete Benengeli en la ficción. No se olvide que Cide Hamete es también un personaje de Cervantes. Aquí al “desocupado lector” está diciendo una vez más, que es el padrasto porque estamos frente a un juego literario que acaba convirtiéndose metaliterario y que el lector tiene que descubrirlo todo. No es un caso que el autor utilice justamente el personaje inventado por Cide para expresar mucho más de lo que podría realmente entre el nivel poético y social. Se deduce así que el cuadro de Velázquez permite al espectador de entrar en su taller y enseñarle como funcionan los engranajes de la pintura desde dentro. Cervantes pide al lector ser libre en el sentido de “desocupado” y, como hace Velázquez, sugiere que lo que vemos es el sujeto a través del espejo. Nosostros vislumbramos a los objetos que el pintor está pintando y que sólo él puede ver, junto a las meninas. Cervantes revela que el libro debería ser entendido como su hijo con sus características tanto físicas como intelectuales.

## CAPÍTULO II:

### **Cervantes y las *Novelas Ejemplares*: *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros***

#### **Premisa**

Entre Renacimiento y Barroco, se han cultivado intensamente varias tipologías de prosas narrativas entre las cuales la “novella” de inspiración italiana. A estas alturas se colocan las *Novelas ejemplares* (1613); una colección que constituye el ejemplo más evidente de esta última clasificación. En este periodo se manifiesta por un lado un menor interés hacia la novela pastoril, sentimental y morisca, mientras que, por otro lado, se asiste al desencanto frente al idealismo humanista. Es importante tener en cuenta de los cambios de los siglos XVI y XVII para entender enteramente la complejidad y peculiaridad de las obras de Cervantes.

A lo largo de este segundo capítulo analizaré la relación entre *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros* con algunas obras e ideas de Pirandello, que he estudiado enfocándome en particular sobre el concepto de máscara y las diferentes maneras de entender la realidad.

#### **2.1 Análisis de las *Novelas ejemplares*: el tema de la amistad**

Con el término italiano “novella” se designan narraciones imaginarias de breve extensión. Este género novelesco permitió a Cervantes introducir en España las *Novelas ejemplares*. Ilustrativo en este sentido es el prólogo de la obra en el cual el autor, afirma:

(...) yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son más propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, edición de J. G. López, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005, p.19

El autor considera las manifestaciones anteriores del género solamente como una traducción del italiano.

En las *Novelas ejemplares*, constituidas por doce cuentos que Cervantes hábilmente une a través de sutiles hilos intertextuales, se mueven diferentes parejas de amigos jóvenes y adultos que tienen, como objetivo final de la vida, la realización de deseos o la experimentación de nuevas aventuras.

En aquellos siglos, el descubrimiento de sí mismo y del concepto de “otro” ha sido importantísimo: el individuo empieza así a conocer qué significa realmente establecer una relación con un compañero basándose sólo sobre el sentimiento de amistad.

Antes de explicar el contenido del relato del *Coloquio de los perros* y pensando en el *Quijote*, se debe tener en cuenta de que también aquí aparece el tema de la amistad. En el cuento del *Curioso impertinente* (capítulo XXXIII del *Quijote* I parte) Cervantes explica en estos términos la amistad que une Anselmo y Lotario: “Sólo sé que toda la ciudad está admirada de este suceso, porque no se podía esperar tal hecho de la mucha y familiar amistad de los dos, que dicen era tanta, que los llamaban *los dos amigos*”<sup>49</sup>.

A continuación, sugiero otro diálogo: aquí, los dos discuten sobre el valor de la amistad:

Porque los buenos amigos han de probar a sus amigos y valerse de ellos, como dijo un poeta, *usque ad aras*, que quiso decir que no se habían de valer de su amistad en cosas que fuesen contra Dios. Pues si esto sintió un gentil de la amistad, ¿cuánto mejor es que lo sienta el cristiano, que sabe que por ninguna humana ha de perder la amistad divina? Y cuando el amigo tirase tanto la barra, que pusiese aparte los respetos del cielo por acudir a los de su amigo, no ha de ser por cosas ligeras y de poco momento, sino por aquellas en que vaya la honra y la vida de su amigo.<sup>50</sup>

Cervantes, de esta manera, está planteando los límites de la amistad humana, refiriéndose sobretodo a la fe y la moral.

En particular, Lotario le recuerda a su amigo Anselmo que probar la fidelidad de su esposa va contra la amistad:

---

<sup>49</sup> Miguel de Cervantes, *El Ingeñoso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Akal, S.A., Madrid, 2016, I parte, cap. XXXV p.361

<sup>50</sup> Ivi, I parte, cap XXXIII p.328.

Tú me tienes por amigo y quieres quitarme la honra, cosa que es contra toda amistad; y aun no solo pretendes esto, sino que procuras que yo te la quite a ti. Que me la quieres quitar a mí está claro, pues cuando Camila vea que yo la solicito, como me pides, cierto está que me ha de tener por hombre sin honra y malmirado, pues intento y hago una cosa tan fuera de aquello que el ser quien soy y tu amistad me obliga.<sup>51</sup>

Pensando una vez más en el *Quijote*, existe en esta obra una pareja de hombres maduros que vive una especie de infinita juventud que le permite seguir creyéndose uno un caballero y otro su escudero. Me refiero claramente a Don Quijote y Sancho, relacionados en el enlace vertical de amo y siervo. El primero está convencido de ser un caballero errante que ha comisionado a su siervo el gobierno de una ínsula.

Continuando la lectura de la novela, se asiste a una modificación de la relación entre los dos: desde una conexión vertical se pasa a una de tipo horizontal en la que se desarrolla una amistad más homogénea que antes.

Vemos un trozo del primer coloquio entre Don Quijote y Sancho, en particular, cuando el amo recuerda a su escudero la costumbre de los caballeros andantes del siglo:

Has de saber, amigo Sancho Panza, que fue costumbre muy usada de los caballeros andantes antiguos hacer gobernadores a sus escuderos de las ínsulas o reinos que ganaban y yo tengo determinado de que por mí no falte tan agradecida usanza, antes pienso aventajarme en ella<sup>52</sup>.

Y además, en el último capítulo de la segunda parte, cuando Don Quijote recobrando el sano juicio y haciendo el testamento, le pide perdón a su fiel escudero llamándolo amigo:

Item, es mi voluntad que de ciertos dineros que Sancho Panza, a quien en mi locura hice mi escudero, tiene, que porque ha habido entre él y mí ciertas cuentas, y dares y tomares, quiero que no se le haga cargo dellos ni se le pida cuenta alguna, sino que si sobrare alguno después de haberse pagado de lo que le debo, el restante sea suyo, que será bien poco, y buen provecho le haga; y si, como estando yo loco fui parte para darle el gobierno de la ínsula, pudiera agora, estando cuerdo, darle el de reino, se le diera, porque la sencillez de su condición y fidelidad de su trato lo merece<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Ivi, I parte, p. 333.

<sup>52</sup> Ivi, parte I, cap.7, p.110.

<sup>53</sup> Ivi, parte II, cap XXXIV, p.975.

Y, volviéndose a Sancho, le dijo: “Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo”<sup>54</sup>.

La amistad entre Sancho y su amo se está volviendo muy fuerte a través de la actitud de Don Quijote, que descubre en Sancho un amigo y ayudante fiel:

¿Sois vos, hermano, aquel Sancho Panza que dicen, a quien vuestro amo tiene prometida una ínsula? Sí soy —respondió Sancho—, y soy quien la merece tan bien como otro cualquiera; soy quien “júntate a los buenos, y serás uno de ellos”, y soy yo de aquellos “no con quien naces, sino con quien paces”, y de los “quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija”. Yo me he arrimado a buen señor, y ha muchos meses que ando en su compañía, y he de ser otro como él, Dios queriendo; y viva él y viva yo, que ni a él le faltarán imperios que mandar, ni a mí ínsulas que gobernar<sup>55</sup>.

Un pasaje del momento en el que Don Quijote hace testamento:

Llegó el médico, después de reconocerlo, dijo que estaba grave y que atendiesen la salud de su alma. También les comentó que, según su parecer, la causa era disgusto y melancolía. Don Quijote oyó estas palabras con tranquilidad, pero las acompañantes, el ama y la sobrina, con tierno lloro. Rogó don Quijote que lo dejaran solo porque quería dormir un poco. Durmió más de seis horas y cuando se despertó prorrumpió en alabanzas a Dios por la mucha misericordia que con él había tenido. Dijo que había recuperado el juicio y se encontraba libre de las sombras a las que lo llevaron los embelecos de los libros de caballerías. Pidió que llamaran a sus amigos porque quería confesarse y hacer testamento. Entraron y don Quijote les pidió que lo felicitasen, pues había dejado de ser don Quijote de la Mancha para pasar a ser Alonso Quijano “el bueno”. Volvió a decir que detestaba los libros de caballerías, cosa que los amigos no se creyeron; Sansón Carrasco lo animó a que volviera en sí y se dejase de cuentos. Don Quijote le replicó que los cuentos vividos hasta ahora le han sido muy perjudiciales y que con la ayuda del cielo, la muerte los volvería en su provecho. Les dijo que sentía que se iba “muriendo a toda prisa”. Les pidió un confesor y un escribano, porque “en tales trances como éste no se ha de burlar el hombre con el alma”. Se sorprendieron los amigos de que fuese verdad lo que decía, pero las abundantes razones que daba, confirmaban que estaba cuerdo. Entró el cura y lo confesó; el bachiller fue a por el escribano. Ante él hizo testamento, ordenando lo siguiente: que del dinero que Sancho tenía en su poder por haber sido su escudero, se le pagase lo que se le debiere; si después sobrara algo, que se le diese porque “la sencillez de su condición y la fidelidad de

---

<sup>54</sup> Ibidem

<sup>55</sup> Ivi, parte II, cap. XXXII, p.716.

su trato lo merecían”. Le pidió perdón por haberlo metido en una aventura de locos al hacerle creer que hubo caballeros andantes en el mundo<sup>56</sup>.

Sancho, asistiendo a la muerte de su amo, reacciona de esta manera:

Sancho, emocionado, le contestó: “No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía”. Insistió en que se levantara de la cama, porque como los libros de caballerías decían, los caballeros se derribaban unos a otros y “el que es vencido hoy ser vencedor mañana”. Se unió a las razones de Sancho el bachiller, y don Quijote les contestó: “vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño” (los tiempos han cambiado).<sup>57</sup>

Estos diálogos me han permitido entender en qué sentido las parejas cervantinas adhiere al *topos* literarios de las parejas de amigos. Leyendo en particular las *Novelas ejemplares* me he dado cuenta de que, al trato común de la amistad se corresponden también muchísimas variaciones que delinear, una vez más, el carácter particular y siempre cambiante de la escritura de Cervantes.

En la *Gitanilla* con la pareja de Andrés y Clemente, en *El amante liberal* con Ricardo y Mahamut, en *Riconete y Cortadillo* con Rincón y Cortado, en *La ilustre fregona* con Carriazo y Avendano, y, en fin, en *El casamiento engañoso* con Campuzano y Peralta y en *El coloquio de los perros* con Cipión y Berganza, la amistad se individúa como la protagonista principal.

Este segundo capítulo se enfoca sobre el último de los doce relatos, titulado *El coloquio de los perros*. Es importante subrayar como la novela de *El casamiento engañoso*, siendo uña y carne con este último relato, constituya el marco de toda la obra: también aquí existe una pareja de amigos y explicaré más adelante de qué manera los dos cuentos se relacionan entre ellos y cuáles son los elementos en común con Pirandello.

---

<sup>56</sup> Miguel de Cervantes, *El Ingeñoso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Akal, S.A., Madrid, 2016, parte II, cap.XXXIII p.974.

<sup>57</sup>Ivi, p.975.

### 2.1.1 La función del prólogo en las *Novelas Ejemplares*

Antes de hablar de los cuentos en el específico, es útil observar lo que Cervantes escribe en el Prólogo de las *Novelas Ejemplares* dirigiéndose directamente al lector:

Quisiera yo, si fuera posible, lector amantísimo, escusarme de escribir este prólogo, porque no me fue tan bien con el que puse en mi Don Quijote, que quedase con gana de segundar con éste. Desto tiene la culpa algún amigo de los muchos que en el discurso de mi vida he granjeado, antes con mi condición que con mi ingenio; el cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja deste libro, pues le diera mi retrato el famoso don Juan de Jáuriguí, y con esto quedara mi ambición satisfecha, y el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo, a los ojos de las gentes, poniendo debajo del retrato:

«Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; éste digo que es el rostro del autor de La Galatea y de Don Quijote de la Mancha, y del que hizo el Viaje del Parnaso a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño. Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepantola mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto, de felice memoria».

Y cuando a la deste amigo, de quien me quejo, no ocurrieran otras cosas de las dichas que decir de mí, yo me levantara a mí mismo dos docenas de testimonios, y se los dijera en secreto, con que estendiera mi nombre y acreditara mi ingenio. Porque pensar que dicen puntualmente la verdad los tales elogios es disparate, por no tener punto preciso ni determinado las alabanzas ni los vituperios.

En fin, pues ya esta ocasión se pasó, y yo he quedado en blanco y sin figura, será forzoso valerme por mi pico, que, aunque tartamudo no lo será para decir verdades, que, dichas por señas, suelen ser entendidas. Y así, te digo otra vez, lector amable, que destas novelas que te ofrezco, en ningún modo podrás hacer pepitoria, porque no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les parezca; quiero decir que los requiebros amorosos que en algunas hallarás, son tan honestos, y tan medidos con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere.

Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí. Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada

uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan. Sí, que no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa. Para este efecto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines. Una cosa me atreveré a decirte: que si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público. Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano.

A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más, que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa. Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza; y primero verás, y con brevedad dilatadas, las hazañas de don Quijote y donaires de Sancho Panza, y luego las *Semanas del jardín*. Mucho prometo con fuerzas tan pocas como las mías, pero ¿quién pondrá rienda a los deseos?<sup>58</sup>

En realidad este Prólogo permite a Cervantes de convertirlo todo en un juego entre autor y lector.

A seguir, la metáfora del juego propuesta por Cervantes: “Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda venir a entretenerse sin daño de barras”.<sup>59</sup>

### **2.1.2 El significado de “Ejemplares”: entre ficción y verosimilitud**

Cervantes ve el fin de la literatura también como un placer o un entretenimiento. Utilizando la idea de ficción latente en la misma forma de un juego, intenta explicar cuál es el fenómeno literario usado, no sabiendo todavía si las *Novelas ejemplares* constituyan solamente unos juegos intrascendentes o insignificantes.

Uno de los puntos principales de la obra es la dedicatoria al Conde de Lemos:

---

<sup>58</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, edición de J. G. López, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005, pp.15-20

<sup>59</sup> Ivi, p.18

Sólo esto quiero que consideres: que, pues yo he tenido osadía de dirigir estas novelas al gran Conde de Lemos, algún misterio tienen escondido que las levanta. No más, sino que Dios te guarde y a mí me dé paciencia para llevar bien el mal que han de decir de mí más de cuatro sotile y almidonados. Vale.<sup>60</sup>

Resumiendo, es como si el autor quisiera decir que no se trata de un juego, pero no lo explica claramente. Cervantes no se corresponde en ningún término con el autor didáctico habitual: en efecto deja su “lector amantísimo” solo en la búsqueda de respuestas a sus preguntas, sin ninguna explicación útil.

Por último insisto sobre lo que Cervantes entiende con el término de *Ejemplares*. De hecho, esta palabra ha constituido la principal novedad atribuida a las *Novelas* para delinear sus rasgos verosímiles y coherentes.

No se olvide que el autor ha sido heredero tanto del humanismo cuanto del erasmismo y es desde esta perspectiva que reflexiona sobre todos los valores propios del ser humano. Por otro lado, los textos cervantinos, (como indican Florencio Sevilla Arrojo y Antonio Rey Hazas en la introducción al libro *El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*)<sup>61</sup> dan origen a cuentos verosímiles, ficticios y ambiguos al mismo tiempo, dejando el lector solo ante relatos coherentes por su ejemplaridad.

Cervantes, basándose sobre el estratagema que permite al lector la interpretación de los entes de ficción, demuestra como lo había utilizado en su favor. Así que, ejemplaridad y libertad se transforman en dos conceptos relacionados entre ellos.

Iluminante en este sentido es la frase del autor:

Heles dado dado nombre de *ejemplares*, y se bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí.<sup>62</sup>

Considerando las *Novelas* como un conjunto, Avallé-Arce, intentando comentar y buscando lo que se entiende con los términos “ejemplaridad” y “carácter

---

<sup>60</sup> Ivi, p.20

<sup>61</sup> Ibidem

<sup>62</sup> Ivi, p.18

experimentador”, afirma que: “Son *ejemplares* evidentemente, porque pueden servir de ejemplo y modelo a las nuevas generaciones artísticas españolas”;<sup>63</sup>

O como quiere decir Canavaggio: “Las doce novelas (...) merecen ser jamadas *ejemplares*: son de efecto doce ficciones experimentales que exploran de forma sistemática las vías de la creación novelesca”.<sup>64</sup>

En efecto, el aspecto que define en su entereza la ejemplaridad es seguramente la verosimilitud, rasgo que representa una de las entregas de las *Novelas* como testimonia la opinión de Cervantes: “Yo he abierto en mis *Novelas* un camino por do la lengua castellana puede mostrar con propiedad un desatino”.<sup>65</sup>

Es precisamente a través de la verosimilitud que el autor, con unas series de juegos de espejos, (presentes ya en el Prólogo cuando se habla de “mesa de trucos”) convierte en verosímiles cosas que la realidad consideraba casi imposibles, como por ejemplo dos perros capaces de dialogar y razonar con juicio y habilidad.<sup>66</sup> A estas alturas tenemos que preguntarnos en qué medida se hace verosímil tal prodigio.

En la introducción a su edición de las *Novelas* (1976), Mariano Baquero Goyanes las define como “doce laberintos”, unidos entre ellos por causa del variegado argumento. En estos términos, resulta interesante comparar la producción literaria del siglo a un laberinto en cuanto representaba un marco positivo en un período en el que, por definición, se tiende a elogiar cosas monstruosas.<sup>67</sup>

La manera de escribir de Cervantes, definida como “laberinto novelesco cervantino” permite superar las numerosas trampas que se encuentran a lo largo de la obra gracias al heroísmo que distingue sus personajes. Los protagonistas de estos relatos, “encuentran, ciertamente, obstáculos, pero éstos lo único que pueden hacer es interrumpir la marcha, nunca que se pierda el camino; y el heroísmo consiste en vencerlos”.<sup>68</sup>

---

<sup>63</sup>A.Arce, Introducción a su ed, cit de las *NE*, Madrid, Castalia, 1987, vol I, p.17. Véase Miguel de Cervantes, *El casamiento engañoso*, *El coloquio de los perros*, Obra completa II, edición de F. S. Arroyo y A. R. Hazas, Alianza editorial, Madrid, 1997, p.XI.

<sup>64</sup>J. F. Canavaggio, *Cervantes*, Madrid. Espasa-Calpe, 1992, p. 216. Ivi, p.X

<sup>65</sup>*Viaje del Parnaso*, IV, vv. 25-27, p.1279. Ivi, XI

<sup>66</sup>Como se verá en el próximo párrafo

<sup>67</sup>Miguel de Cervantes, *El casamiento engañoso*, *El coloquio de los perros*, Obra completa II, edición de F. S. Arroyo y A. R. Hazas, Alianza editorial, Madrid, 1997, p.XIII. nota 41

<sup>68</sup>Por decirlo con palabras de J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas Ejemplares”*, Madrid, Gredos, 1974, p.17. Véase p. XIII introducción Miguel de Cervantes, *El casamiento engañoso*, *El coloquio de los perros*, Obra completa II, edición de F. S. Arroyo y A. R. Hazas, Alianza editorial, Madrid, 1997.

## **2.2 *El Casamiento engañoso y El Coloquio de los perros***

Numerosos han sido los estudios sobre el *Casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*. Reconocidas respectivamente como penúltima y última de las doce *Novelas*, resultan en realidad unidas entre ellas a través de un original sistema de cajas chinas: es como si la novela del *Casamiento engañoso* funcione de marco introductorio al *Coloquio de los perros*.

Los relatos son doce: si pensamos en la obra como un conjunto de cuentos, se notará cuanto estos compartan los variados temas de la verdad, del engaño-desengaño, de la autoridad y del juego, representando al mismo tiempo el elemento central en la concepción y desarrollo de las dos novelas.

### **2.2.1 Análisis del *Casamiento engañoso***

Tratándose de un texto pseudo-autobiográfico, el cuento del *Casamiento engañoso* se reparte en dos planos narrativos dependientes uno del otro. La primera imagen que se nos presenta es la salida del protagonista, el alférez Campuzano, desde el Hospital de la Resurrección<sup>69</sup> donde ha sido internado para curar la sífilis. Por causa de los seis meses pasados enfermo allí, este personaje se encuentra en condiciones de absoluta debilidad y flaqueza.

En primer lugar, Campuzano constituye el elemento unificador de las dos novelas porque desempeña el papel de testigo de una conversación entre dos perros que ha pasado en el hospital durante dos noches (que es el argumento de la última novela). En este sentido, lo que diferencia los dos cuentos es la temática filosófica: esta última es presente en el *Coloquio*, en cuanto la conversación entre los dos animales sigue un hilo muy elaborado que no se encuentra nunca en *El casamiento engañoso*.

En segundo lugar, si se mira a la miserable descripción del protagonista, esta simboliza algo más interesante de lo que se puede pensar: la falta de vida entendida como la ausencia de amor vivida por el personaje del cuento.

---

<sup>69</sup> A. González de Amezúa lo describe como sigue: “Pocos pasos más allá de su casa (la casa de Cervantes en Valladolid), fuera de la puerta del Campo. Aquel pesado edificio era el famoso Hospital de la Resurrección”. Véase nota 1, p. 19 de Miguel de Cervantes, *El casamiento engañoso, El coloquio de los perros*, Obra completa II, edición de F. S. Arroyo y A. R. Hazas, Alianza editorial, Madrid, 1997

Vemos el trozo:

Salía del Hospital de la Resurrección, que está en Valladolid fuera de la Puerta del Campo, un soldado que, por servirse su espada de báculo y flaqueza de sus piernas y amarillez del rostro, mostraba bien claro que, aunque no el tiempo muy caluroso, debía de haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora. Iba haciendo pinitos y dando traspies, como convaleciente, y, al entrar por la puerta de la ciudad, vio que hacia él venía un su amigo, a quien no había visto en más de seis meses; el cual santiguándose como si viera alguna mala visión, llegándose a él, le dijo: ¿Qué es esto, señor alférez Campuzano? ¿Es posible que está vuesa merced en esta tierra? ¡Como quien soy que le hacía en Flandes, antes terciando allá la pica que arrastrando aquí la espada! ¿Qué color, qué flaqueza es ésa?<sup>70</sup>

A seguir un trozo de la conversación entre Peralta (el amigo apenas encontrado en el camino fuera de la Puerta del Campo), y Campuzano:

**P-**¿Luego casóse vuesa merced?

**C-** Sí señor.

**P-** Sería por amores, y tales casamientos traen consigo aparejada la ejecución de arrepentimiento.

**C-** No sabré decir si fue por amores, aunque sabré afirmar que fue por dolores, pues de mi casamiento, o cansamiento, saqué tantos en el cuerpo y en el alma, que los del cuerpo, para entretenerlos, me cuestan cuarenta sudores, y los del alma no hallo remedio para aliviarlos siquiera.<sup>71</sup>

Para comprender mejor los hechos acontecidos son necesarias algunas pequeñas precisiones. Aclarando que en el *Coloquio* se evidencia un asunto religioso e histórico matizado y cruzado con la adhesión de Cervantes a las reformas erasmistas y la vuelta tanto a la simplicidad como al humanismo evangélico, el autor se toma la libertad de mezclar los efectos de realidad para introducir el más artificioso mecanismo que está detrás de las doce *Novelas ejemplares*. El mecanismo poético usado subraya los aspectos históricos entrelazándose todavía con los rasgos poéticos.

---

<sup>70</sup> Ivi, pp.19-20.

<sup>71</sup> Ivi, pp.20-21

La novela del *Casamiento* es breve y sus personajes se distinguen por características físicas y psicológicas: el alférez Campuzano es al mismo tiempo narrador y esposo de Estefania, después está el licenciado Peralta que es su amigo y, al final Estefanía Caicedo, la esposa del protagonista, considerada al mismo tiempo valiente, astuta, cínica y, sobretodo, una embustera.

Volviendo al cuento, cuando Campuzano ingresa a la ciudad, se cruza con su amigo Peralta.

Subrayo como desde este momento en adelante, se asistirá a la formación de parejas entre hombres (como la del soldado Peralta y del intelectual Campuzano) y animales (los dos perros hablantes Cipión y Berganza protagonistas del *Coloquio*).

Peralta, cuando invita al amigo en su casa para contarle lo ocurrido, le refiere también las razones de sus condiciones, narrando de la mala suerte que le pasó con su mujer Estefania, refiriéndose en particular a su casamiento desgraciado. En opinión de Campuzano ella sería una mentirosa, una mujer que quiso casarse con él solamente por dinero; él al mismo tiempo se casó con ella con las mismas intenciones. Es por eso que el matrimonio se acaba después de seis días de vida común, cuando su mujer desaparece con su primo, que en realidad era su amante.

Así que, engañador y engañada se merecen este dístico petrarquista que Peralta dedica a su amigo Campuzano:

*Ché, qui prende diletto di far frode  
Non si de lamentar si altri l'inganna*<sup>72</sup>

El problema principal es que esta cuestión acontece en muy pocas páginas. Lo que no se puede olvidar es que ni su boda, ni sus mentiras o las de Estefania, ni su desastre de soldado que ha perdido la batalla de amor, es lo que ocurrió durante las últimas dos noches en el Hospital.

Cuando Campuzano comienza su narración autobiográfica a través de un cartapacio toda de un tirón en casa del amigo, no permite ningún intervento por parte de este último hasta el final del cuento. Es sólo en ese momento, al relatar el fin de su desgraciado matrimonio,

---

<sup>72</sup>Ivi, p. 21. Véase Petrarca, *Trionfo d'amore*, I, vv. 119-120.

que interviene Peralta, diciendo: “Bien grande (desgracia) fue haberse llevado doña Estefania tanta cadena y tanto cinticillo”.<sup>73</sup>

La conversación de la pareja representa el elemento clave para comprender porque vive solamente al final, se descubre que los verdaderos burlados son tanto Campuzano como Estefania. Cuando sin la intervención del interlocutor, la narración era solamente autobiográfica, la impresión que se tenía era que el engaño fuese pensado solo por parte de la mujer del alférez.

Resulta también fundamental la presencia de Peralta, que permite entenderlo todo sin erradas o falsas interpretaciones; de hecho, a través de una perspectiva metanovelesca, tener un solo punto de vista de la realidad puede resultar engañoso y producir efectos de falseamiento. De esta manera, Peralta se convierte en el receptor oral del relato del alférez Campuzano sobre su casamiento engañoso, y, de pronto, constituye también el lector explícito con respecto al texto del *Coloquio de los perros*.

Siguiendo el esquema básico de recepción y emisión, por un lado está Campuzano que recubre el papel del narrador, y por otro lado tenemos Peralta, considerado el auditor y el lector dentro del mismo acto de comunicación.

Cervantes, a través de estos artificios narrativos, deseaba unir las novelas de argumento diferente por dos razones específicas: primero la repetición de sus componentes estructurales, y en segundo lugar por el tipo de marco común que tienen.

De esta manera el lector ve como ha sido posible unir diferentes cuentos por medio de la lectura del mismo autor (Campuzano y Peralta serán fácilmente sustituibles por Cervantes y nosotros, para éstas y para todas las *Novelas Ejemplares*). El autor cervantino quería comunicar a sus lectores sustancialmente que ellos podían unificar todas sus novelas en la lectura si querían hacerlo: en efecto, lo que se percibe es la sensación de leer narraciones distintas pero magníficamente unidas entre ellas.

---

<sup>73</sup> Ivi, pp. 21-22.

### 2.2.2 Análisis del *Coloquio de los perros*: puntos en común con la obra de Pirandello

Durante el duermevela de las dos últimas noches pasadas en el Hospital, a Campuzano le ocurrió oír a dos perros hablar entre ellos. El primero es Berganza, el cual empieza a contar toda su vida al otro perro llamado Cipión:

Y es que yo oí, y casi vi con mis ojos a estos dos perros, que el uno se llama Cipión y el otro Berganza, estar una noche, que fue la penúltima que acabé de sudar, echados detrás de mi cama en unas esteras viejas; y, a la mitad de aquella noche, estando a oscuras y desvelado, pensando en mis pasados sucesos y presentes desgracias, oí hablar allí junto, y estuve con atento oído escuchando, por ver si podía venir en conocimiento de los que hablaban y de lo que hablaban, y eran los dos perros Cipión y Berganza.<sup>74</sup>

Y, como consecuencia, Peralta dice:

Vuesa merced quede mucho en buena hora, señor Campuzano, que hasta aquí estaba en duda si creería o no lo que de su casamiento me había contado; y esto que ahora me cuenta de que oyó hablar los perros me ha hecho declarar por la parte de no creerle ninguna cosa.

Por amor de Dios, señor alférez, que no cuente estos disparates a persona alguna, si ya no fuere a quien sean tan su amigo como yo.<sup>75</sup>

Y Campuzano replica así:

No me tenga vuesa merced por tan ignorante, que no entienda que, si no es por milagro, no pueden hablar los animales; que bien sé que si los tordos, picazas, y papagayos hablan, no son sino las palabras que aprenden y toman de memoria, y por tener la lengua estos animales cómoda para poder pronunciarlas; mas no por esto pueden hablar y responder con discurso concentrado, como estos perros hablaron; y así muchas veces, después de los oír yo mismo no he querido dar crédito a mí mismo, y he querido tener por cosa soñada lo que realmente estando despierto, con todos mis cinco sentidos, tales cuales nuestro Señor fue servido dármelos, oí, escuché, noté y finalmente escribí, sin faltar palabra, por su concierto; de donde se puede tomar indicio bastante que mueva y persuada a creer esta verdad que digo. Las cosas de que trataron fueron grandes y diferentes, y más para ser tratadas por varones sabios que para ser dichas por bocas de perros. Así que, pues yo no las pude inventar de mí, a mi pesar y contra mi opinión, vengo a creer que no soñaba y que los perros hablaban.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Ivi, p.34

<sup>75</sup> Ibidem

<sup>76</sup> Ivi, pp.34-35

Es interesante este diálogo porque trae la memoria algo parecido que acontece en una novela de Pirandello. En la colección *Novelle per un anno*, el autor recoge una breve obrita intitulada *Visita* (1936)<sup>77</sup>. El simple desarrollo me ha permitido concentrar en particular sobre un aspecto: la noticia de la muerte de una mujer.

Vemos un trozo:

Cento volte gli avrò detto di non introdurmi gente in casa senza preavviso. Una signora, bella scusa: — T'ha detto Wheil? — Vài, sissignore, così. — La signora Wheil è morta jeri a Firenze. — Dice che ha da ricordarle una cosa. (Ora non so più se io abbia sognato o se sia davvero avvenuto questo scambio di parole tra me e il mio cameriere. Gente in casa senza preavviso me n'ha introdotta tanta; ma che ora m'abbia fatto entrare anche una morta non mi par credibile. Tanto più che in sogno io poi l'ho vista, la signora Wheil, ancora così giovane e bella. Dopo aver letto nel giornale, appena svegliato, la notizia della sua morte a Firenze, ricordo infatti d'aver ripreso a dormire, e l'ho vista in sogno tutta confusa e sorridente per la disperazione di non saper più come fare a ripararsi, avvolta com'era in una nuvola bianca di primavera che s'andava a mano a mano diradando fino a lasciar trasparire la rosea nudità di tutto il corpo di lei, e proprio là dove più il pudore voleva ch'esso rimanesse nascosto; tirava con la mano; ma come si fa a tirare un vano lembo di nuvola?).

(...)

Ho ancora in mano, entrando, il giornale che reca la notizia della morte della signora Wheil, jeri, a Firenze. Non posso avere il minimo dubbio d'averla letta: è qua stampata; ma è anche qua seduta sul divano ad aspettarmi la bella signora Anna Wheil, proprio lei. Può darsi che non sia vera, questo sí. Non me ne stupirei affatto, avvezzo come sono da tempo a simili apparizioni. O se no, c'è poco da scegliere, sta tra due, non sarà vera la notizia della sua morte stampata in questo giornale. È qua vestita come tre anni fa d'un bianco abito estivo d'organdis, semplice e quasi infantile, sebbene ampiamente aperto sul petto. (Ecco la nuvola del sogno, ho capito). In capo, un gran cappello di paglia annodato da larghi nastri di seta nera. E tiene gli occhi un po' socchiusi a difesa dalla luce abbagliante dei due finestrini dirimpetto; ma poi, è strano, espone invece a questa luce, reclinando il capo indietro con intenzione, la meravigliosa dolcezza della gola, come le sorge dal caldo trasognato candore del petto e sú dall'attaccatura del collo fino al purissimo arco del mento. Quest'atteggiamento senza dubbio voluto m'apre tutt'a un tratto la mente: ciò che la bella signora Anna Wheil ha da ricordarmi è tutto lí, nella dolcezza di quella gola, nel candore di quel petto; e tutto in un attimo solo, ma quando un attimo si fa eterno e abolisce ogni cosa, anche la morte, come la vita, in una sospensione d'ebbrezza divina, in cui dal mistero balzano d'improvviso illuminate e precise le cose essenziali, una volta per sempre. La conosco appena (morta, dovrei dire: «la conoscevo appena», ma lei è qua ora come nell'assoluto d'un eterno presente, e posso dir dunque: la conosco appena), l'ho veduta una volta sola in una riunione festiva nel giardino d'una villa di comuni amici, a cui lei è venuta con quest'abito bianco d'organdis. In quel giardino, quella mattina, le donne più giovani e più belle avevano quell'ardore sfavillante che nasce in ogni donna dalla gioja di sentirsi desiderata. S'eran lasciate prendere nel ballo e, sorridendo, ad accendere di più quel desiderio, avevan guardato sulle labbra così d'accosto l'uomo da sfidarlo irresistibilmente al bacio. Ma di primavera, momenti di rapimento, col tepore del primo sole che inebria,

---

<sup>77</sup> <https://www.pirandelloweb.com/novelle-per-un-anno/raccolta-una-giornata/visita/> .

quando nell'aria molle è pure un vago fermento di sottili profumi e lo splendore del verde nuovo, che dilaga nei prati, brilla con vivacità così eccitante in tutti gli alberi intorno; strani fili di suono luminosi avvilluppano; improvvisi scoppi di luce stordiscono; lampi di fughe, felici invasioni di vertigini; e la dolcezza della vita non par più vera, tanto è fatta di tutto e di niente; né vero più, né da tenerne più conto, ricordando poi nell'ombra, quando quel sole è spento, tutto ciò che s'è fatto e s'è detto. Sí, m'ha baciata. Sí, gliel'ho promesso. Ma un bacio appena sui capelli, ballando. Una promessa così per ridere. Dirò che non l'ho avvertito. Gli domanderò se non è matto a pretendere ch'io ora mantenga sul serio. Si poteva esser certi che nulla di tutto questo era accaduto alla bella signora Anna Wheil, la cui piacenza sembrava a tutti così aliena e placida che nessuna bramosia carnale avrebbe osato sorgere davanti a lei. Io però avrei giurato che per quel rispetto che tutti le portavano lei avesse negli occhi un brillío di riso ambiguo e pungente, non perché sentisse in segreto di non meritarselo, ma anzi al contrario perché nessuno mostrava di desiderarla come donna a causa di quel rispetto che pur le si doveva portare. Era forse invidia o gelosia, o forse sdegno o malinconica ironia; poteva anche essere tutte queste cose messe insieme. Me ne potei accorgere in un momento, dopo averla seguita a lungo con gli occhi nei balli e nei giuochi a cui anche lei aveva preso parte; in ultimo anche nelle corse pazze che, forse per offrirsi uno sfogo, aveva fatte sui prati coi bambini.

(...)

Mi voltai. Come! Mi dava del tu? Ma la bella signora Anna Wheil era sparita. Me la ritrovo ora qua accanto, in quest'aria verde, in questa luce del mio studio, vestita come tre anni fa del suo abito bianco d'organdis. — Il mio seno, se sapessi! Ne sono morta. Me lo hanno reciso. Un male atroce ne fece scempio due volte. La prima, un anno appena dopo che tu, di qua, ricordi? me lo intravedesti. Ora posso allargare con tutt'e due le mani la scollatura e mostrartelo tutto, com'era, guardalo! guardalo! ora che non sono più. Guardo; ma sul divano è solo il bianco del giornale aperto.<sup>78</sup>

La incertidumbre de Peralta frente al cuento del amigo Campuzano (dispuesto a jurar de haber oído los perros hablar), puede ser comparada con el mismo sentido de desconcierto presente en esta novela.

El autor italiano sugiere aquí, a través de una compleja análisis de los engranajes de la mente del personaje y de una retrocesión a los episodios más significativos de su memoria, una reflexión sobre la continua confusión entre lo que es verdadero y lo que no lo es. De hecho la pregunta que cabe hacerse es si la noticia de la muerte de la señora Wheil (como se ve en las primeras líneas) corresponde a algo acontecido realmente o si es ficción, dado que la mujer está viva en casa del protagonista (que no sabe darse una respuesta convincente sobre toda la cuestión).

---

<sup>78</sup>Ivi, <https://www.pirandelloweb.com/novelle-per-un-anno/raccolta-una-giornata/visita/> .

A partir de este momento en adelante, se observa un continuo recurso por parte de Cervantes a los aspectos del cómico, irónico y paródico de los cuales trata (como hemos visto) también Pirandello en el su ensayo principal *Umorismo* (1908). Aquí el escritor siciliano propone todos los matices del humorismo en general, analizando las diferencias existentes entre comicidad, ironía, humorismo a través del “*sentimiento del contrario*”.

Utiliza la metáfora de las máscaras, detrás de las cuales todos los hombres se esconden, con el fin de parecer mejores de lo que son realmente o simplemente para ajustarse al sentido común. Este punto es hábilmente desarrollado en el *Coloquio de los perros*, donde Cervantes bajo el aspecto de animales esconde dos figuras que en la realidad son hermanos y humanos transformados por mano de una bruja.

Utilizando los dobles, nos permite entender también como, detrás del dono de la palabra, se oculte en realidad la profecía de una bruja; a este propósito, resulta divertido el pasaje en el que Campuzano, contándolo todo a su amigo Peralta y jurando al mismo tiempo de haber oído a dos perros hablar, es considerado un loco ignorante.

Cervantes deja que sea su lector, (que antes de ser “amantísimo”, por cierto es “desocupado”) en interpretar el significado de la novela según su punto de vista. La confusión que se crea entre quien lee y quien cuenta permite todo tipo de interpretación.

Además, en un preciso punto de la novela se asiste al desdoblamiento de los puntos de vista de esta manera: detrás de este complejo engranaje está Cervantes, el cual por medio de Campuzano (que a través de la escritura cuenta la historia de Berganza que a su vez la cuenta a Cipión), construye un espectacular juego hecho de comicidad, dobles y espejos.

Por un lado está el lector extradiegético (nosotros que al mismo tiempo estamos leyendo), y por otro lado Peralta el cual al final declara que se ha acabado el tiempo de la lectura. Mientras Peralta lee la historia de Berganza que relata, nosotros también estamos leyendo el mismo cuento, insertado en el libro de Cervantes: leemos las mismas páginas y al mismo tiempo en que su personaje lee.

En la mitad exacta de la historia Berganza dice que tiene que contar su verdadero origen: contándolo infringe el principio de linealidad y opta por el “*ordo artificialis*”; cuenta el artificio principio de las desdichas de los perros justo en el centro de la novela, o sea en el centro del centro del cuento.

A este punto, surge espontáneo preguntarse si es todo mentira o sueño. En el primer caso, se trataría de una mentira basada sobre otra mentira. Me refiero a la del perro que habla, que en este caso sería muy raro porque es el mismo Campuzano a admitir ser ajeno a las letras e ignorante también.

Lo que está haciendo Cervantes es poner en tela de juicio otro principio típico de la picaresca, o sea el absurdo que es que un pícaro pueda escribir su autobiografía y que lo haga de una forma tan refinada como lo es la carta de Lázaro para Vuesa Merced en el *Lazarillo*.

Los perros están conscientes de su origen poético y subrayan sus referencias pasadas como si fueran conscientes de su arraigo artístico y literario.

Otra cosa interesante son las referencias a Apuleio y a las *Metamorfosis*. Hay quien notó la referencia al *Asno de oro* de Apuleio cuando Berganza quiere explicar su propia metamorfosis. Lo que pasa es que Lucio, el protagonista, alcanza su libertad y su vuelta a la humanidad y lo hace gracias a Isis, una diosa madre mediterránea. Esta reproduce una serie de divinidades maternas como Venus, Afrodite y la Virgen María.

El problema es que en el cuento de *Coloquio de los perros* no hay ninguna diosa madre que pueda solucionar el caso del perro o que pueda ayudar para que ambos vuelvan a su condición de hombres y hermanos. En el *Coloquio* el origen de los protagonistas consiste en una batalla entre mujeres viriles, brujas que tienen tratos con el diablo, que son castradoras como Estefania en el *Casamiento engañoso*. De hecho, ella seduce el alférez Campuzano no por casualidad, ni por ser guapa sino por tener el don de la palabra encantadora y los rasgos de una mujer encantadora. El problema es que el rescate de estos dos perros y la posibilidad de alcanzar la vuelta de la humanidad, se remite a la responsabilidad de la colectividad con la profecía. Estamos ante el ideal imposible del *Quijote*, porque la búsqueda de libertad de don Quijote no consigue hacer coincidir real y realidad con ideales, sino en un individuo como Sancho. Esto hay que subrayarlo, desde el punto de vista ideológico de la Contrarreforma, la profecía de la bruja huele a herejía porque negaría la posibilidad de un rescate del hombre en esta tierra que es lo que se promete en el Evangelio. Por un lado es una posición muy cercana al reformismo de Lutero que no consideraba posible el libre albedrío.

Recurriendo a los alumbrados en el *Coloquio*, Cervantes está hablando de un posible rescate para los dos perros y alude a uno de los matices del reformismo de arraigo

erasmista que proponían la vuelta a la sencillez evangelica y a la pobreza. No sabemos si Cervantes era reformista, pero parecen serlo los dos protagonista de esta novela.

El problema de la limpieza de sangre era una frontera de tipo social impuesta sobre la cabeza de cada individuo. Por lo que se refiere al problema de la sangre de los perros es innegable que si la madre es una bruja, el padre sería el mismo diablo. Podemos trazar algunos límites en la trayectoria de Cervantes: ¿por qué elige dos perros?

Me he enfocado sobre la concepción del perro en nuestra tradición occidental. De hecho se considera como el animal fronterizo por excelencia en cuanto tiene tanto lo salvaje del lobo como lo humano del hombre. No es un lobo, pero la naturaleza lo acerca al lobo, y al mismo tiempo vive al lado del hombre.

Desplazándonos hacia un nivel metafísico, se podría decir por esto que es una creatura que acompaña al hombre entre el mundo de acá y de allá, entre el mundo terrenal y el ultramundo de Dios.

Entre bastidores sabemos que Cervantes se sirve del perro Berganza para referirse al filósofo socrático y cínico Diogénes, que teorizaba la pobreza y el desprecio por riqueza, gloria y poder, todo lo que Berganza y Cipión rechazan en la novela (como demuestra la imagen de un hombre con una linterna que vive en un barril circundado por perros).

Resumiendo, si pensamos en la profecía de la bruja, se notará cuanto esta sea totalmente engastada tanto en la mitad del cuento de Berganza como en el cuento de Campuzano, en cuanto son los mismos perros que registran lo absurdo del asunto de la profecía. Cervantes, insertándolos todos en el sistema de cajas chinas y multiplicándolos en un juego de espejos barrocos, evidencia las divisiones de la palabra de los perros con la gente del pueblo.

### **2.3 El concepto de doble entre Cervantes y Pirandello**

En las obras de Pirandello, el tema del doble es representado siempre de diferentes maneras. Si se piensa por ejemplo en *El difunto Matías Pascal* (1904)<sup>79</sup> aquí este concepto se expresa a través de la interacción entre las dos existencias del protagonista.

---

<sup>79</sup> En italiano, *il fu Mattia Pascal*. Véase L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Mondadori, Milano, aprile 1993.

Mattia Pascal se identifica, por una broma del destino, con el cadáver de un suicida descubierto en un río. Aprovechando de lo ocurrido, y después de una victoria al juego, el protagonista cambia su identidad creándose un nuevo personaje llamado Adriano Meis. Acompañado por la ilusión de poderse construir una vida diferente, en realidad él no existe, porque es solamente el “fu” Mattia Pascal obligado a vivir con la identidad que los demás le han atribuido. Esta experiencia nos permite entender como el ser humano es totalmente incapaz de liberarse por sí mismo de las máscaras que la sociedad le ha impuesto.

Se trata de un hombre desdoblado, que se siente como un espectador extraño de la vida y que sigue perdido sin meta precisa. Su existencia alternativa le permite juzgar de manera feroz todas las absurdidades del mundo, dándose cuenta de que los mecanismos que regulan la sociedad son la hipocresía y la mentira. La decisión de inventarse una nueva vida y una nueva cara es un fracaso total y le impide saber quién es verdaderamente.

En esta novela Pirandello crea, por medio de su personaje, una contradicción entre el papel fijo que la vida exige y el deseo de realizar una vida auténtica. Mattia Pascal representa el modelo de hombre testigo de la condición humana prisionera de las máscaras sociales contra las cuales lucha constantemente.

En su última novela, el autor exagera el tema del doble convirtiéndolo en el múltiple “uno, ninguno y cien mil”. El protagonista convencido que su aspecto físico aparezca perfecto a los demás se queda desconcertado cuando su mujer le señala que tiene la nariz ligeramente desviada. Dándose cuenta de que su mujer lo mira de manera diferente decide informarse sobre como la gente lo ve. Realiza que cada uno de sus interlocutores posee cien mil maneras diferentes de verlo. Cada individuo, teoriza Pirandello, posee un infinito número de identidades: no existe una sola persona en sí misma, sino las que viven en las mentes de la gente. Todavía, cada uno de nosotros es uno, frente a la propia percepción de sí; cien mil para los que lo conocen y, de consecuencia no resulta conocible en ninguna identidad precisa porque él no es nadie.

El sujeto se convierte según las percepciones que poseen las otras personas: todas diferentes pero contemporaneamente acertadas.

### 2.3.1 El género picaresco: referencias al *Lazarillo de Tormes*

Cervantes utiliza estrategias elaboradas para expresar algo importantísimo: no todo lo que aparece como tal es realmente lo que es. De hecho, si nos enfocamos en el cuento de la primera noche (cuando habla Berganza), se reproduce exáctamente el típico esquema de la novela picaresca, pero no de una cualquiera sino sobre todo del *Lazarillo de Tormes*.

Esta cuestión es hoy en día objeto de diferentes debates, porque revela la complicada actitud del autor en su manera de entender el género picaresco. El anti-modelo seguido por Cervantes es el *Guzmán de Alfarache*<sup>80</sup> escrito por Mateo Alemán.

Como testimonio de este razonamiento, el professor Ricapito declara: “a la luz de la creación exitosa del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, Cervantes quiso igualar (...) esta obra y en los mismos términos poéticos y estilísticos”.<sup>81</sup>

Y, además, cuando Blanco Aguinaga propuso una comparación entre la picaresca en el *Guzmán* con las novelas cervantinas, concluyó con estas palabras: “Cervantes no escribió jamás una novela picaresca”.<sup>82</sup>

Otro autor de la crítica, Lázaro Carreter, se expresa con estas palabras referidas a Cervantes: “Trató de pícaros pero no escribió picaresca porque se opuso a su poética”.<sup>83</sup>

Otro autor, Sobejano, ha visto en *El coloquio* unas semejanzas con las características del género picaresco: si se piensa en el rasgo autobiográfico, a la continua relación con el punto de vista exterior y a la medida en la que el autor se distancia de la obra, no olvidando nunca el servicio prestado a los muchos amos<sup>84</sup>, el continuo verificarse de adversidades y fortunas y, por último el subseguirse de los episodios, se verán los múltiples puntos en común con el género picaresco.

---

<sup>80</sup> Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, edición, introducción y notas, de Pierre Darnis, Catedra, Madrid, 2015

<sup>81</sup> J.V. Ricapito: “Cervantes y Mateo Aleman, de nuevo”, *Anales Cervantinos* XXIII, 1985, pp. 89-95, en particular p.92.

<sup>82</sup> Blanco Aguinaga, Carlos (1957): “Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI.

<sup>83</sup> F.Lazaro Carreter: “Para una revisión del concepto *novela picaresca*”, en “*Lazarillo de Tormes*” en la *picaresca*, Barcelona, Ariel (Letras e Ideas, Miror, I), 1972, p. 277.

<sup>84</sup> Los amos del Lazarillo son nueve como los de Berganza. Los perros cuentan su propia vida en el hospital y los diferentes dueños. El primero, se encuentra en Sevilla y es el carnicero Nicolás que llama el perro Gavilán; el segundo amo es un pastor y en este caso Berganza se muda al campo y será llamado Barcino; el tercero es un mercader; el cuarto un alguacil, amigo de Nicolás; el quinto amo un atambor; el sexto un grupo de gitanos; el séptimo un morisco; el octavo un autor de teatro, y el último es un fraile del hospital de la Resurrección.

### 2.3.2 Estructura del *Coloquio*

Sin embargo, no obstante parezca una perfecta novela picaresca, en la obra cervantina acontecen dos cosas precisas que alejan la obra del género picaresco: por un lado, la presencia del interlocutor con quien hablar: en efecto el habla es un asunto poético cervantino; por otro lado, no existe aquí la soledad del pícaro porque los perros son dos. De todas maneras, no se deben olvidar las típicas condiciones del pícaro, como la pobreza, la oscura condición originaria y familiar que, como una marca imborrable, persiguen al protagonista a lo largo de toda la vida.

En el *Coloquio* está presente la misma estructura social de tipo jerárquico de la picaresca: hay una narración en flashback y la perspectiva del pícaro que cuenta su vida pensando en su presente para, luego, justificarlo todo. En este sentido, *Coloquio* y *Lazarillo* comparten rasgos comunes.

Si se toma por un momento como ejemplo el *Quijote*, se podría decir que Cervantes había hecho una parodia de los libros de caballería. En cierta medida, las novelas del *Casamiento* y del *Coloquio*, representan una crítica indirecta (hecha con los rasgos típicamente burlescos) al *Guzmán de Alfarache* de Alemán.

Haciendo una comparación entre *Don Quijote* y *Coloquio*, nos daremos cuenta de que tanto en el primero como en el segundo, acontece algo muy semejante al final de los dos. En el *Coloquio de los perros* por un lado falta el cuento de Cipión (que es el perro que solamente ha podido escuchar al amigo Berganza) y por el otro, Campuzano representa el único personaje que lo ha podido escuchar.

De igual manera, en el *Quijote* en el episodio del *Curioso impertinente* acontece la misma cosa; la maleta recuperada por el ventero en la cual estaban las dos novelas de *Rinconete y cortadillo* y *El curioso impertinente*. El público extradiégetico nunca ha podido leer la segunda novela, (que forma parte de las doce *Novelas ejemplares*) solamente el ventero y los demás huéspedes de la venta.

Retomando el *Quijote* y analizándolo bajo otro aspecto, se puede decir que en primer lugar, a través de la figura del Quijote, el autor representa a un individuo que encarna propio lo que él quiere criticar: la continua mezcla entre realidad histórica y literaria. Un segundo aspecto igualmente importante, es lo que se refiere a la medida en que la acción caballeresca se desarrolla dentro de un contexto contemporáneo que resulta totalmente no

apto. En último lugar, se subraya el aspecto irónico que pone en tela de juicio la autenticidad de la historia (como ocurre con Cide Hamete en el *Quijote*).

Tanto en el *Casamiento* como en el *Coloquio*, hay algunas analogías con los aspectos explicados en estas líneas. Si se piensa en la ambigüedad presente en el *Coloquio*, esta es encarnada (en el *Casamiento*) en la figura de Campuzano que es por un lado el protagonista de la primera novela y por otro, asume una parte importante también en la segunda (el *Coloquio*), en cuanto esta forma parte de su experiencia. El asunto innovador de esta novela no es la narración episódica de las aventuras picarescas, sino lo increíble que es que dos perros discutan entre ellos como acontece en el *Coloquio*. Es lo absurdo, lo cómico y claramente lo paródico que Cervantes pone en relieve con esta novela: el protagonista pícaro que resulta ser un perro hablante.

Leemos el pasaje del encuentro de los dos narradores descrito por el perro Berganza una vez terminada la reseña sobre todas las peripecias de su vida a servicio de los muchos amos:

Cansóme aquel ejercicio, no por ser trabajo, sino porque veía en él cosas que justamente pedían enmienda y castigo; y como a mí estaba más el sentirlo que el remediarlo, acordé de no verlo, y así, me acogí a sagrado, como hacen aquellos que dejan los vicios cuando no pueden ejercitarlos, aunque más vale tarde que nunca. Digo, pues, que viéndote una noche llevar la linterna con el buen cristiano Mahudes, consideré contento y justa y santamente ocupado; y lleno de buena envidia quise seguir tus pasos, y con esta loable intención me puse delante de Mahudes, que luego me eligió para tu compañero y me trajo a este hospital.<sup>85</sup>

Se trata de algo bastante raro: dos perros, pícaros, uno también filósofo (Cipión), conocidos como los perros de Maudes, guardianes del Hospital de la Resurrección de Valladolid, que se relacionan perfectamente con una de las características más excelentes de la novela de Alemán: la alternancia entre comentario moralizador y acción narrada. Si nos fijamos sobre estos aspectos, (soledad del pícaro y distancia que debería de tener el interlocutor y que aquí no se verifica), notaremos como Cervantes había puesto en tela de juicio los principios originarios de la picaresca considerando Cipión y Berganza dos hermanos que representan otro típico ejemplo de pareja cervantina que comparte llanto y risas. Ambos tienen facultad de hablar, por lo que uno de ellos, Berganza, cuenta la

---

<sup>85</sup>Miguel de Cervantes, *El casamiento engañoso, El coloquio de los perros*, Obra completa II, edición de F. S. Arroyo y A. R. Hazas, Alianza editorial, Madrid, 1997, pp.112-113

historia de su vida mientras su compañero, Cipión, escucha lanzando profundas reflexiones filosóficas a lo largo del cuento de su amigo. Aparentemente Berganza empieza su cuento por el lugar de nacimiento, en Sevilla: sus padres serían alanes al servicio de la bruja Cañizares, la cual pronunció esta profecía:

*“Volveran a su forma verdadera  
cuando vienen con presta diligencia  
derribar los soberbios levantados  
y alzar a los humildes abatidos  
por mano poderosa para hacerlo”<sup>86</sup>*

El lector descubrirá solo a la mitad del camino, después de los primeros cinco años y antes que el perro encuentre el sucesivo, que en realidad los dos perros son hijos de una bruja. Cañizares es la que refiere que los dos son hijos de otra bruja llamada Montiel, que a su vez, por celo de otra bruja (Camacha), así fueron transformados en cachorros.

Volviendo al juego del *Coloquio* y al título del *Casamiento engañoso*, cabe preguntarse una cosa. Pensando en Estefanía y en el sifilitico ¿quién es el verdadero traidor de la pareja? Los dos. Porque Campuzano actúa y miente con Estefanía resultando burladores y burlados los dos.

La otra pregunta que tendríamos que hacernos es si el casamiento es engañoso porque cuenta el asunto de un matrimonio que se fracasa por falta de fidelidad, o, por otro lado, si es engañoso porque, en realidad, el matrimonio sirve para el *Coloquio*.

Cervantes quiere utilizar estos trucos con su lector y, por estas razones pone en evidencia las llaves de lectura que sirven para entrar en su mundo: así que el centro de las dos novelas es la profecía de la bruja y pensando en este asunto, todo lo que sabemos a propósito de Cipión y Berganza lo sabemos gracias a una bruja morisca, mentirosa por definición.

---

<sup>86</sup> Ivi, p.92

### 2.3.3 Juegos de espejismos y efectos de realidad: semejanzas con Pirandello

Cervantes se basa sobre un refinadísimo juego de continuos efectos de realidad y espejismos realistas. Al escribir sobre dos perros está disfrutando una realidad histórica muy conocida: identifica su historia con la de Luis de Mahudes, el último amo de Berganza que efectivamente existió en Valladolid con ubicación en el Hospital de la Resurrección, “fuera de la puerta del Campo”. Este hospital se dedicaba en la cura de los enfermos del “mal francés”, la sífilis. En un cierto sentido la Puerta del Campo de la novela ejemplar *Casamiento engañoso* como el *Coloquio de los perros* es una barrera simbólica de este tipo. Los perros y también los que viven fuera de la ciudad no pueden atravesar el umbral de la puerta, como los leprosos evangélicos. Y cabe decir que Cervantes vivió en Valladolid fuera de la puerta del barrio. Este sentido de exclusión y de soledad, la conciencia de alteridad frente a una cultura que se auto define oficial es interesante porque caracteriza el poeta que propone en el detalle en esta novela, como si fuese un cuadro extravagante con respecto al resto de la novela.

Nuestro autor, se inspiró en el limosnero Alonso de Mahudes que tenía dos perros alanos:

Y con ellos, vestido con su ropa larga, sus calzones de burriel y sayalesco capote, todas las tardes, anochecido, a la hora de la oracion, recorría Mahudes las calles y plazas de la ciudad pidiendo limosna para el Hospital (...) llevaban los dos perros sendas linternas colgadas del cuello, y el buen Mahudes los habia acostumbrado a que se detuvieran delante de las ventanas de las casas donde de ordinario dábanles limosna; y si acaso echaban monedas desde lo alto y se perdian entre suelo, acudian a alumbra el sitio oportuno, y con ir con tanta masnedumbre, que mas parecian corderos que perros, eran en el Hospital unos leones, guardando la casa con gran cuidado y diligencia.<sup>87</sup>

Es verdadera tanto la existencia de Mahudes cuanto la de sus alanos, pero no que estuvieran en el Hospital de la Resurrección sino en lo de los Desarampados.

Entonces, no es dado saber con precisión cual ha sido el lugar donde vivían los perros con su amo:

---

<sup>87</sup> A. Gonzalez de Amezua, Cervantes creador, vol. II, pp. 411 y 412. Véase introducción de F. S. Arroyo y A. R. Hazas, *El casamiento engañoso, El coloquio de los perros*, Alianza editorial, Madrid, 1007, p. XXII, nota 54.

La revisión y ordenación que se ha hecho de todos sus papeles, permite afirmar que en los del Hospital de la Resurrección no hay ningún dato referente a Mahudes ni a sus perros, mientras que en los del Hospital de los Desarmados existen noticias interesantísimas que ponen de manifiesto, de manera evidente y sin posibilidad de duda, quién fue el repetido “buen cristiano Mahudes” citado por Cervantes en el *Coloquio*.<sup>88</sup>

Esta simple verdad se vuelve en un asunto folklórico de Valladolid, la ciudad en que justo en esta época el rey tenía su corte. La presencia del rey en Valladolid había llenado la ciudad de gente de todo tipo.

En el trasfondo aparece Luis de Mahudes que es último amo de los perros y se correspondería al Archipreste de *Lazarillo de Tormes*. Si se analizan, Mahudes y el archipreste en realidad son diferentes, en cuanto se trata de hombres de caridad pero la elección selección del uno y del otro es diferente: uno representa la realidad histórica y el otro es incoherente. Los desarmados y los enfermos evocados son el entorno que constituye el mismo entorno de los perros hablantes, donde hay un soldado sífilítico y un amigo (Peralta) más o menos dispuesto a creer a las fantasías de un enfermo delirante.

Observando este doble movimiento compuesto por mujeres y hombres embusteros, casamientos que se fracasan y amantes, se deduce que: todo es mentira, todo es engaño, todo se vuelve supervivencia.

Si se presta atención, se notará que los amos del Lazarillo son nueve como los de Berganza que cuenta su propia vida en el hospital y los diferentes dueños. El primero se encuentra en Sevilla y es el carnicero Nicolás que llama al perro Gavilán; el segundo amo es un pastor y en este caso Berganza se muda al campo y será llamado Barcino; el tercero es un mercader; el cuarto un alguacil, amigo de Nicolás; el quinto un atambor; el sexto un grupo de gitanos; el séptimo un morisco; el octavo un autor de teatro, y el último es un archipreste del hospital de la Resurrección. Como hemos visto algunas líneas antes, al cambiar de amo el perro cambia también su nombre.

Todo esto, en cierta medida, recuerda “*Uno, nessuno e centomila*” (1925) que representa una de las novelas más enigmáticas, humorísticas y complejas del autor italiano.

---

<sup>88</sup> Se trata de las afirmaciones de A. Prieto Cantero, El buen cristiano Mahudes y los perros Cipión y Berganza”, *Discurso de ingreso en la Real Academia de Valladolid*, 30 de junio de 1977, p.14. Véase introducción de F. S. Arroyo y A. R. Hazas, *El casamiento engañoso, El coloquio de los perros*, Obra completa II, Alianza editorial, Madrid, 1007, Pp. XXII-XXIII.

Elemento central de la novela es sin duda su reflexión, a través del protagonista principal Vitangelo Moscarda sobre la imposibilidad de interpretar en un sentido único no solamente la realidad, sino también la realidad de cada individuo. Se trata de una crisis de identidad que se basa por ejemplo sobre la convicción de que nuestra existencia material es una manera para entrapar nuestros cien mil *alter ego* fragmentados entre ellos. Estas reflexiones humorísticas mezclan cómico y trágico creando una alternancia entre narración y metanarración.

Como acontece en el *El difunto Matías Pascal*, también en esta obra el nudo central es seguramente la crisis de identidad, pero aquí, se asiste también a la que puede ser definida descomposición humorística. Gracias a esta última, por un lado se advierte el sentimiento del contrario y del trágico detrás del cómico, mientras por el otro se asiste a la frantumación de la estructura novelesca. En esta situación de incertidumbre frente a los contrarios, ningún punto de vista puede ser considerado cierto, todos se presentan como incoherentes.

En esta novela, el factor desencadenante de ruptura del yo y de la consiguiente crisis de identidad es el descubrimiento por parte del protagonista Vitangelo de que sus nariz se inclina ligeramente de un lado, algo del que nunca se había dado cuenta. A través del reflejo en el espejo ve a su doble: además del objeto real del espejo, también los ojos de su mujer Dida lo miran y transforman el protagonista en una de las figuras más despreciadas por él: cuando se está cumpliendo el drama de la descomposición y ruptura de la identidad se tiene la sensación de los contrarios humorísticos y se vislumbra el cómico detrás de la tragedia. El humorismo no se coloca solamente en la realidad o en el arte, sino también en el espíritu del humorista. El autor propone el ejemplo de Vitangelo que se representa así:

Ricco, due fidati amici, Sebastiano Quantorzo e Stefano Firbo, badavano ai miei affari dopo la morte di mio padre; il quale, per quanto ci si fosse adoperato con le buone e con le cattive, non era riuscito a farmi concludere mai nulla; tranne di prender moglie, questo sí, giovanissimo; forse con la speranza che almeno avessi presto un figliuolo che non mi somigliasse punto; e, pover'uomo, neppur questo aveva potuto ottenere da me.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Einaudi, Torino, 2005.

El protagonista se considera como un incapaz, pero esta característica se transforma en algo de apreciado: le permite cambiar continuamente sus perspectivas y puntos de vista y mirar las cosas por su contrario. Esta actitud de mirar a los contrarios se conecta obviamente y humorísticamente con la reflexión y la descomposición: comprendida la de su propia identidad que él considera casi como locura. Es desde la disgregación del propio yo y de sus formas, de la crisis de identidad que al terminar del cuento (pero no la conclusión de la historia) el protagonista vuelve a conectarse con la vida real declarando de no querer nunca nombres.

Si en *Mattia Pascal* había aceptado la sustracción de la identidad diciendo “Io sono il fu Mattia Pascal”<sup>90</sup> en *Uno, nessuno e centomila*, Vitangelo hace una operación ulterior multiplicando su identidad en “uno, ninguno y cien mil” personajes diferentes según los puntos de vista.

---

<sup>90</sup> L. Pirandello, *Il Fu Mattia Pascal*, Mondadori, Milano, 1993, p.262

## **CAPÍTULO III: Cervantes y los entremeses: *El Retablo de las maravillas***

### **Premisa**

En el curso de su producción literaria, Cervantes escribió también obras teatrales. El autor publicó en 1615 una colección titulada *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* que nunca obtuvo éxito deseado.

El teatro cervantino pone de manifiesto las articuladas y variegadas situaciones culturales en las que se sitúan personajes de diferente extracción social y nivel intelectual que asisten a los espectáculos teatrales. Subrayo como a través de los entremeses (piezas teatrales de carácter cómico), el autor nos ofrece un retrato instantáneo de la sociedad del tiempo.

El objetivo principal de este tercer capítulo es el análisis de los aspectos en común que existen entre Cervantes y Pirandello, en particular, por lo que concierne uno de los entremeses cervantinos titulado *El Retablo de las maravillas* y las obras *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Questa sera si recita a soggetto* (1930), *Ciascuno a suo modo* (1924).

### **3.1 El teatro del Siglo de Oro: el corral**

El teatro español conoce su máximo esplendor en el Siglo de Oro, un periodo en el que se establece una relación cada día más estrecha entre público y obras. Como este extenso periodo incluye más de un siglo, se considera al mismo tiempo uno de los más productivos, gracias a los magníficos rendimientos de los dramaturgos españoles como Miguel de Cervantes y sobre todo Lope de Vega.

No se debe olvidar que, tras el comienzo del Renacimiento, el restablecimiento del comercio unido al desenganche del teatro de la iglesia, se garantizaba la formación de compañías itinerantes que se exhibían en los corrales de las principales ciudades de España.

Con respecto a lo que acontecía en la Edad Media (en la que el mundo teatral aún se basaba sobre la imitación de los clásicos grecolatinos y la interpretación horaciana de las

doctrinas aristotélicas así como en piezas sagradas), con el Siglo de Oro se propone un marco totalmente nuevo que engarzase tanto drama y tragedia como loas y entremeses de argumento variado.

Cuando en 1615 salió la edición del teatro cervantino, en España casi cada centro y pueblo tenía un corral.

Si nos concentramos sobre los rasgos del teatro en este periodo, nos daremos cuenta de que su modelo no seguía los cánones aristotélicos, siendo la mayoría de las piezas estaban pensadas y puestas en escena en los corrales. Se podría decir con respecto a estos últimos, que se trataba de espacios utilizados por compañías profesionales sin uso de iluminación y de demasiados medios escenotécnicos.

A estas alturas cabe preguntarse cómo era realmente un corral. En este sentido, Adolf F. von Schack<sup>91</sup>, en su obra monumental titulada *Historia de la literatura y del arte dramático en España* (1854), nos explica que el corral se posicionaba en el patio común de varias casas con ventanas protegidas por celosías que funcionaban de palcos. En primer lugar, cerca de los aposentos y dispuestas en forma de anfiteatro, había un conjunto de sillas llamado gradas que estaban cerca del patio descubierto posicionado en el centro. Otros elementos útiles eran los telones que por un lado tenían la función de cubrir el fondo y los laterales del escenario, y por el otro, se usaban para crear espacios intermedios intentando así la formación de un escenario concomitante. Hay que tener en cuenta que los telones eran pintados para una mejor simulación de las escenas exigidas en la comedia. Está también la influencia de la comedia italiana a través de la que se mejoró el montaje.

Además un tablado acogía al escenario posicionado en el fondo del patio. A cada lado se colocaban galerías con aposentos reservados a las familias nobles. A este propósito, el historiador Hugo A. Rennert precisa que existía una ulterior distinción entre mujeres y hombres del público: las primeras se posicionaban en uno de los palcos situados en la galería baja y muy cerca de la entrada del corral, mientras que al otro lado, estaban los espectadores masculinos más temidos por los autores (se trataba de los célebres mosqueteros) que asistían al espectáculo de pie. Como decía algunas líneas antes, el

---

<sup>91</sup> A. F. Von Schack, (Brüselwitz, 2 agosto 1815 – Roma, 14 aprile 1894) ha sido un escritor y poeta alemán. [https://it.wikipedia.org/wiki/Adolf\\_Friedrich\\_von\\_Schack](https://it.wikipedia.org/wiki/Adolf_Friedrich_von_Schack) .

público interactuaba con los actores viviendo el espectáculo de forma activa. Los mosqueteros, por su parte, representaban el grupo más molesto, dado que solamente con sus aplausos o silbatos establecían el éxito positivo o negativo de una obra.

El espectáculo de los corrales era muy heterogéneo sobretodo porque se intentaba romper la ilusión cómica: acontecía que el mundo de la ficción permitía la interacción del mundo real. De acuerdo con este aspecto, José María Díez Borque en *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (1978)<sup>92</sup> demuestra como los rasgos realistas no terminen de actuarse al nivel del espejismo cómico.

En la que podríamos definir como una especie de fotografía de la sociedad, la estrecha relación que se iba formando entre público y actores se ve sobre todo en las obras teatrales de Cervantes. En particular, en este capítulo haré un análisis de una de estas obras (*El Retablo de las maravillas*) en la que, según mi punto de vista, la relación entre público y obra es muy fuerte.

Cabe considerar que, en Europa no existe nada de parecido al fenómeno del corral (entendido como la creación de este lugar específico en España), a excepción del *Globe* inglés.

El mismo corral funcionaba cada tarde de todas las semanas de cada año. Antes que todo, eso ofrece una idea de la dimensión del fenómeno y en segundo lugar brinda el dato de la intensidad de demanda y respuesta por dramas y dramas. Además, el profundo arraigo social del corral y su difusión expansiva como código poético deberían ser vistas como verdaderas experiencias personales vividas activamente por cada uno de los hombres del público.

La representación empezaba a las dos en invierno y las tres en verano y debía terminar antes de la puesta del sol. La primera intervención corría a cargo de los músicos que, teniendo un papel importante a lo largo de todo el espectáculo, imponían silencio interpretando ruidosamente una seguidilla o una copla. De hecho, no era infrecuente que algunos músicos fueran también actores.

---

<sup>92</sup> Díez Borque, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1978.

### 3.1.1 El teatro de Cervantes: características de sus comedias pasando por las reformas de Lope de Vega

*Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* es un conjunto de comedias y piezas breves que solían ser representadas entre los actos distintos de la comedia.

Para aclarar este punto, José Bergamín en su obra *Lázaro, don Juan y Segismundo*, afirma: “Cervantes hizo teatral la novela al no poder novelizar el teatro tanto y tan bien como lo hacía Lope de Vega”.<sup>93</sup>

Las ocho comedias son: *El gallardo español, La casa de los celos, Los baños de Argel, El rufián dichoso, La gran sultana doña Catalina de Oviedo, El laberinto de amor, La entretenida y Pedro de Urdemalas*.

Si se toma como ejemplo el prólogo, se notará como este último se aleje del “modelo Lope” enumerando los principales tipos que solían ser representadas:

Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope [de Rueda] con la mayor propiedad y excelencia que pudiera imaginarse.<sup>94</sup>

Se debe tener en cuenta de que entre Lope de Vega y Miguel de Cervantes aflora un sentimiento de envidia y admiración recíproca que provoca como consecuencia el sentimiento de frustración por parte de Cervantes, debido al desconocimiento de su propuesta teatral. En efecto, en este prólogo el autor elogia su enemigo Lope mostrando casi una exageración:

Compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese prueba de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; [...] tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzose con la monarquía cómica: avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes. Llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos; y todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las he visto representar, u oído decir, por lo menos, que se han representado.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> José Bergamín, *Lázaro, don Juan y Segismundo*, Madrid, Taurus, 1959, p. 83 Véase Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, Planeta, Barcelona, 1987, introducción, p. XXIX.

<sup>94</sup> Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, Planeta, Barcelona, 1987, p.8

<sup>95</sup>Ivi, p.10

Hacen parte de la misma obra también los ocho entremeses que se titulan: *El rufián viudo*, *La guarda cuidadosa*, *El juez de los divorcios*, *El vizcaíno fingido*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *El retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*. Se trata de espectáculos teatrales en los que, gracias a la diversidad del asuntos y de los personajes, como a la variedad de los temas cómicos y a un fuerte intento satírico, se pueden mezclar perfectamente burlas y veras.

A seguir un pasaje del Prólogo:

No puedo dejar, lector carísimo, de suplicarte me perdones si vieres que en este prólogo salgo algún tanto de mi acostumbrada modestia. Los días pasados me hallé en una conversación de amigos, donde se trató de comedias y de las cosas a ellas concernientes, y de tal manera las sutilizaron y atildaron, que, a mi parecer, vinieron a quedar en punto de toda perfección.

Tratóse también de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas, y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. Fue natural de Sevilla y de oficio ba[t]ihoja, que quiere decir de los que hacen panes de oro; fue admirable en la poesía pastoril, y en este modo, ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja; y, aunque por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho; y si no fuera por no salir del propósito de prólogo, pusiera aquí algunos que acreditaran esta verdad.

En el tiempo deste célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos.

(...) No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo. Murió Lope de Rueda, y por hombre excelente y famoso le enterraron en la iglesia mayor de Córdoba (donde murió), entre los dos coros, donde también está enterrado aquel famoso loco Luis López.

Sucedió a Lope de Rueda, Navarro, natural de Toledo, el cual fue famoso en hacer la figura de un rufián cobarde; éste levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles; sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, y hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos o otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó

tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas, pero esto no llegó al sublime punto en que está agora.

Y esto es verdad que no se me puede contradecir, y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar Los tratos de Argel, que yo compuse; La destrucción de Numancia y La batalla naval, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas. Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las ha visto representar, o oído decir, por lo menos, que se han representado; y si algunos, que hay muchos, han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él sólo.

(...) Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y así, las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio.

(...) Torné a pasar los ojos por mis comedias, y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. Aburríme y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece. Él me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad, sin tener cuenta con dimes ni diretes de recitantes. Querría que fuesen las mejores del mundo, o, a lo menos, razonables; tú lo verás, lector mío, y si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel mi maldiciente autor, dile que se emiende, pues yo no ofendo a nadie, y que advierta que no tienen necedades patentes y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen, y que, para enmienda de todo esto, le ofrezco una comedia que estoy componiendo, y la intitulo El engaño a los ojos, que, si no me engaño, le ha de dar contento. Y con esto, Dios te dé salud y a mí paciencia.<sup>96</sup>

Uno de los rasgos que precisa la originalidad de la comedia cervantina es también su distancia de la poética lopiana. En efecto, se puede decir que desde el análisis de esta relación entre los dos autores depende la definición histórica del teatro de Cervantes. El crítico Casaldueiro, expresando su opinión sobre las *Ocho comedias*, está convencido de

---

<sup>96</sup> Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, Planeta/Autores Hispánicos, Barcelona, 1987, pp.7-12

que “Cervantes se mantuvo bastante al par de la huella lopeveguesa, como demostraría sobre todo que no introdujera nunca el gracioso”.<sup>97</sup>

Las comedias representadas en este periodo, no obstante elogiaron el estilo clásico, siguen manteniendo una continua búsqueda de novedades desde un punto de vista lírico y teórico. Por lo tanto, la ruptura con los autores clásicos y el alcance hacia un público más amplio que el de antes, provoca una secularización del teatro contemporáneo.

A estas alturas resulta esencial subrayar como también el teatro de Lope de Rueda influya sobre las *Ocho comedias* y anticipe con sus innovaciones la importante reforma teatral realizada por el mismo Lope de Vega.

Cervantes, por su parte, captó la reforma propuesta imitándola frecuentemente en su obra teatral haciendo de la comedia el espejo de la vida humana<sup>98</sup>. Redujo también la cantidad de los personajes, conformándose en estos términos al modelo de Lope. En su obra titulada *El Arte nuevo de hacer comedias* (1609)<sup>99</sup> el autor madrileño propuso una nueva manera de entender las escenas: en primer lugar recurriendo al público que asistía a los corrales y después intentando la defensa del teatro siguiendo el gusto de la época y, por fin, desconociendo la *Poética* de Aristóteles, en particular negando la necesidad del respecto de unidad de acción, tiempo y lugar, y subrayando el concepto de la verosimilitud, que representan los fundamentos del desarrollo de este nuevo camino artístico.

Con esta obra, Lope quería poner en relieve los aspectos básicos del teatro español, enfocándose en el gusto popular alejándose de los viejos conceptos y adaptando su teatro a una época distinta. De hecho, la separación de la tradición clásica se basa sobre tres elementos fundamentales: las unidades, la tragicomedia, y la polimetría (haciendo referencia al tipo de versificación). En este sentido Cervantes en sus comedias respeta las innovaciones propuestas por Lope. Entre estas está la de entender el teatro como un arte natural. En otras palabras, el autor está convencido de que el teatro, por su lenguaje y su complejidad, debería ser entendido como un arte natural no siendo necesariamente

---

<sup>97</sup>J. Casaldueño, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1951, p. 22.

<sup>98</sup> Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, edición, introducción y notas de F. S. Arrojo y A. R. Hazas, Planeta, Barcelona, 1987, introducción p.XXII.

<sup>99</sup> *El Arte nuevo de hacer comedias* es un texto ensayístico en verso de Lope de Vega (1609). Se trata de una obra de encargo en la que, a lo largo de sus 389 versos, el autor realiza una confesión de sus logros y fracasos con el objetivo de realizar una defensa de su teatro ante los académicos. [https://es.wikipedia.org/wiki/Arte\\_nuevo\\_de\\_hacer\\_comedias\\_en\\_este\\_tiempo](https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_nuevo_de_hacer_comedias_en_este_tiempo) .

realista sino instantáneo: de esta manera todas las componentes de la escena se transforman en elementos fundamentales para decretar el suceso de una pieza.

Otros rasgos importantes se refieren a la mezcla de estilos: con este conjunto, Lope une diferentes variedades de público no olvidando que es propio gracias a esta heterogeneidad que se busca la atracción de la naturaleza misma.

En segundo lugar, se debe tener en cuenta de que existen varios tipos de compañías teatrales: las más importantes detenían el monopolio de los corrales. El número de los actores era fijo y cada uno de ellos tenía una función precisa: desde la dama, el galán, el gracioso hasta el soldado y también algunos entre la gente del pueblo o los músicos (no se olvide que también la parte musical era importantísima).

Entre las reformas de Lope hay una reducción de los actos de cinco a tres. En los corrales, durante la representación de la comedia en cuestión acontecía que después de haber captado la atención y el bienestar del público, se representaba un actor recitaba una *loa*, un brevísimo acto único que servía de presentación de la compañía. Se trataba casi siempre de una pieza representada por una compañía diferente de la pieza principal. Después del primer acto había un entremés, un acto único de la duración de unos veinte minutos con la finalidad de entretener al público. Era un solo acto, de asunto diferente de la pieza principal, pero más articulado que la loa. Acabado el entremés, la compañía seguía con el segundo acto. Antes de empezar el tercero, había un baile (conocido como “mojiganga”<sup>100</sup>). La comedia acababa con más bailes a los cuales no era raro que se uniesen los espectadores más deseosos de diversión, estableciendo así una unión total entre público y actores.

---

<sup>100</sup> “Obra teatral breve, destinada a hacer reír y en que intervienen personajes ridículos o extravagantes”. Clave, diccionario de uso del español actual, Hoepli, Madrid, 2012, p. 1334.

### 3.2 El arte del entremés

En primer lugar propongo una definición de lo que se entiende con el término “entremés”. El diccionario Clave lo define con estas palabras: “pieza teatral breve, en un solo acto, de carácter cómico o burlesco, en la que intervienen personajes populares, y que solía representarse entre los actos de una comedia o de una obra seria más extensa con la que no guardaba relación argumental: los entremeses formaban habitualmente parte de las representaciones teatrales de los siglos XVI Y XVII”.<sup>101</sup> Según otro diccionario (la Rae) es: “una pieza teatral de carácter cómico y de un solo acto, que originalmente se representaba en el entreacto de una comedia”.<sup>102</sup>

Deducimos que se trataba de piezas escritas en versos y en prosa y que desde una perspectiva lúdica en su desenlace se tratan temas comunes, como por ejemplo el honor, el dinero, y sobretodo el contraste ficción-realidad que representa el argumento principal de este capítulo. Otro punto importante destinado a describir estos entremeses es que los personajes protagonistas, perteneciendo casi todos a clases bajas y de marginación social, provocan conflictos con las normas sociales.

Claramente bajo la ironía de estas piezas se esconde un crítica feroz hacía la sociedad española del tiempo. Un ejemplo mirado desde este punto de vista es el entremés del *Retablo de las maravillas*: aquí acontece que dos charlatanes (Chanfalla y su mujer Chirinos) durante la exhibición de la comedia presentan algunas escenas religiosas en un retablo que sólo pueden ver los escogidos (en este caso los cristianos viejos que sean bastardos).

Representar la imagen de la sociedad recurriendo a las obras teatrales, permite mostrar las variedades de argumentos que Cervantes ha querido destacar en su obra en este caso el tema religioso y el tema del picaresco. Los entremeses son perfectos en su género en particular por su capacidad de fijar de manera eficaz los tipos humanos como si fuesen cuadros de vida vivida.

Como testimonia la época barroca la dimensión onírica era más fuerte que la real. Además, la comicidad de los entremeses no era debida tanto a las burlas, sino a las reacciones hipócritas, maliciosas y pretenciosas de las víctimas que hacen algo

---

<sup>101</sup> Véase nota 127 de la tesis.

<sup>102</sup> <http://dle.rae.es/?id=FmbyiDZ> .

desenmascarando al mismo tiempo su contrario; más bien estas reacciones deberían entenderse como repentinos episodios de comicidad escénica.

### **3.2.1 *El retablo de las maravillas*: entre ficción y realidad como en Pirandello**

El *Retablo de las maravillas* es un acto único insertado entre dos actos de la comedia de otro autor. Con esta pieza se crea un conjunto articulado y complicado que hace parte de un sistema comunicativo y multisémico.

Emerge aquí el problema de la libertad de religión. En efecto, desde el interior del sistema social que supone el corral, desarticulado por dentro, Cervantes se enfrenta con un tema que resultaba peligroso y que fue una verdadera obsesión en la época de Cervantes. Si se toman como ejemplo las páginas sobre el asunto de Ricote (en el *Quijote*), resuena una palabra clave desde el punto de vista de la modernidad: las palabras que utiliza Ricote son “libertad de conciencia”. En Cervantes el concepto de libertad se tiñe de cuestiones complicadas, relacionadas no sólo con el decreto de expulsión de los judíos de 1492, sino también con el debate más reciente sobre el principio ratificado en Augusta por Carlos V que fijó la libertad religiosa en términos políticos con el *cuius regio eius religio* y también con el debate del decreto de expulsión de los moriscos (1609).

En el *Retablo* hay la confluencia de esos asuntos en clave metapóética. Cervantes quiere averiguar cuáles son los límites de la palabra del teatro dentro un corral y si es posible violarlos.

### 3.2.2 Estructura de la obra

Este entremés incluye también una visión crítica de la realidad de la época. Los personajes principales, Chanfalla y compañera Chirinos, son una pareja de actores pícaros que un día quieren maravillar un pueblo entero con su retablo de las maravillas (se trataba de un lienzo) con el fin de encantar a los espectadores.

Chanfalla, deriva del término “*chanfa*” e indica una persona que a pesar de que se aplique poco, todavía obtiene una buena remuneración. Chirinos es actriz errante, lista y aguda al mismo tiempo. Por lo que se concierne su nombre, se trata de un derivado del latín *Quirinos* que indicaba un linaje de nobles andaluces cristianos viejos. Los dos serán acompañados por el músico de la compañía Rabelín, un hombre feo, tonto y, por eso, víctima de ofensas y humillaciones.

El intento principal de los dos embusteros es lo de hacer creer a las autoridades locales que podrán ver las maravillas que suceden dentro en el retablo solamente quien es un verdadero cristiano viejo, es decir, quien tenga limpieza de sangre y no sangre judío.

Los ciudadanos que asisten a la función pertenece a las clases altas del pueblo y a medida en que se suceden las apariencias, se sienten cada vez más presionados. De este momento en adelante se desencadena la cómica trama de la obra: a pesar de que Chanfalla sigue asegurando al público que del retablo salen verdaderas maravillas (como por ejemplo Sansón, o ratones y leones), la realidad es que no está ocurriendo nada y que todo es burla o fruto de la imaginación; en efecto, el público que asiste a la pieza, está ante de un simple marco de madera vacío y a un espectáculo que de hecho no existe.

Es justo la falta de admisión que en realidad no están viendo nada que provoca la continua confusión entre realidad y ficción por parte de sus espectadores. Este juego es el medio con el que la pareja de pícaros Chanfalla y Chirinos se burlan de las autoridades que, por miedo a ser tachadas de hijos ilegítimos, o peor, ser considerados judíos conversos, siguen fingiendo y asegurando ver todas las grandiosas maravillas que se les narran. Se puede decir que el comienzo de la obra se constituye por los preámbulos del retablo. Además, preciso que las autoridades que se encuentran en la entrada del pueblo son las siguientes: el gobernador, Juan Castrado el regidor, Benito Repollo el alcalde, Pedro Capacho el escribano.

Chanfalla explica al público cuales son las condiciones que habrían garantizado la visión de la pieza declarándose como “*él que trae el Retablo de las Maravillas*”<sup>103</sup> y presentándose sucesivamente como Montiel.

Vemos algunos pasajes, cuando los dos embusteros llegan al pueblo y presentan a su espectáculo fantástico:

(salen Chanfalla y la Chirinos)

**Chanfalla:** “No se te pasen de la memoria, Chirinos, mis advertimientos, principalmente los que te he dado para este nuevo embuste, que ha de salir tan a luz como el pasado del Llovista”.

**Chirinos:** “Chanfalla ilustre, lo que en mí fuere tenlo como de molde; que tanta memoria tengo como entendimiento, a quien se junta una voluntad de acertar a satisfacerte, que excede a las demás potencias. Pero dime: ¿de qué sirve este Rabelín que hemos tomado? Nosotros dos solos, ¿no pudiéramos salir con esta empresa?”

**Chanfalla:** “Habíamosle menester como el pan de la boca, para tocar en los espacios que tardaren en salir las figuras del Retablo de las Maravillas”.

**Chirinos:** “Maravilla será si no nos apedrean por solo el Rabelín; porque tan desventurada criaturilla no la he visto en todos los días de mi vida”.<sup>104</sup>

Vemos ahora el momento en el que salen las autoridades del pueblo (el Gobernador, el alcalde, el regidor y por fin el escribano del pueblo) y cuando Chanfalla se convierte en Montiel<sup>105</sup> y explica qué es el Retablo de las Maravillas:

**Chanfalla:** Beso a vuestras mercedes las manos: ¿quién de vuestras mercedes es el Gobernador deste pueblo?

**Gobernador:** Yo soy el Gobernador; ¿qué es lo que queréis, buen hombre?

---

<sup>103</sup> Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Real Academia Española, Madrid, 2012, p. 89.

<sup>104</sup> Ivi, p. 87

<sup>105</sup> Ivi, pp.89 nota 28.

**Chanfalla:** A tener yo dos onzas de entendimiento, hubiera echado de ver que esa peripatética y anchurosa presencia no podía ser de otro que del dignísimo Gobernador deste honrado pueblo; que, con venirlo a ser de las Algarrobillas, lo deseche vuesa merced.

**Chirinos:** En vida de la señora y de los señoritos, si es que el señor Gobernador los tiene.

**Pedro Capacho:** No es casado el señor Gobernador.

**Chirinos:** Para cuando lo sea; que no se perderá nada.

**Gobernador:** Y bien, ¿qué es lo que queréis, hombre honrado?

**Chirinos:** Honrados días viva vuesa merced, que así nos honra; en fin, la encina da bellotas; el pero, peras; la parra, uvas, y el honrado, honra, sin poder hacer otra cosa.

**Benito:** Sentencia ciceronianca, sin quitar ni poner un punto.

**Capacho:** Ciceroniana quiso decir el señor alcalde Benito Repollo.

**Benito:** Siempre quiero decir lo que es mejor, sino que las más veces no acierto; en fin, buen hombre, ¿qué queréis?

**Chanfalla:** Yo, señores míos, soy Montiel<sup>106</sup>, el que trae el Retablo de las maravillas. Hanme enviado a llamar de la Corte los señores cofrades de los hospitales, porque no hay autor de comedias en ella, y perecen los hospitales, y con mi ida se remediará todo.

**Gobernador:** Y ¿qué quiere decir Retablo de las maravillas?

**Chanfalla:** Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado Retablo de las maravillas; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> El nombre que el mismo Chanfalla se atribuye es Montiel. En *el Coloquio de los perros* hemos encontrado a Montiela, la bruja que tiene el apellido de un entera estirpe de brujos poderosos. El nombre que Chanfalla se da es el nombre de un brujo. Así que tenemos que notar que incluso Chanfalla actúa ante el público del *Retablo*.

<sup>107</sup> Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Real Academia Española, Madrid, 2012, pp.87-90.

El gobernador establece que el Retablo debería ser representado en casa del regidor Juan Castrado como una especie de celebración de su boda con Teresa, la hija del gobernador. Chirinos, por su parte, les advierte que antes de la visión tienen que pagar:

La cosa que hay en contrario es que, si no se nos paga primero nuestro trabajo, así verán las figuras como por el cerro de Úbeda. ¿Y vuestas mercedes, señores justicias, tienen conciencia y alma en esos cuerpos? ¡Bueno sería que entrase esta noche todo el pueblo en casa del señor Juan Castrado, o como es su gracia, y viese lo contenido en el tal Retablo, y mañana, cuando quisiésemos mostralle al pueblo, no hubiese ánima que le viese! No, señores; no, señores: *ante omnia* nos han de pagar lo que fuere justo.<sup>108</sup>

Juan Castrado le anticipa a los dos una media docena de ducados y ellos aceptan. Para asegurarse el éxito de su burla, Chanfalla les menciona “las calidades que han de tener los que se atravieren a mirar el maravilloso Retablo”<sup>109</sup>; y dado que no podían hacer de otra manera, todos quieren demostrar su limpieza de sangre y legitimidad de nacimiento, arriesgándose los dos viendo el retablo.

Vemos ahora un pasaje del diálogo entre el alcalde del pueblo Benito Repollo y el intelectual, el escribano Pedro Capacho mientras se enfrentan con la cuestión religiosa armada por Chirinos y Juan Castrado:

**Benito:** A mi cargo queda eso, y séle decir que, por mi parte, puedo ir seguro a juicio, pues tengo el padre alcalde; cuatro dedos de enjundia de cristiano viejo rancioso tengo sobre los cuatro costados de mi linaje: ¡miren si veré el tal retablo!

**Capacho:** Todos le pensamos ver, señor Benito Repollo.

**Juan:** No nacimos acá en las malvas, señor Pedro Capacho.

**Gobernador:** Todo será menester, según voy viendo, señores Alcalde, Regidor y Escribano.

**Juan:** Vamos, autor, y manos a la obra; que Juan Castrado me llamo, hijo de Antón Castrado y de Juana Macha; y no digo más en abono y seguro que podré ponerme cara a cara y a pie quedo delante del referido retablo.

**Chirinos:** ¡Dios lo haga!<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Ibidem, pp. 90-91.

<sup>109</sup> Véase las notas más adelante

<sup>110</sup> Ibidem, 91-92.

Cuando empieza el espectáculo, todos los personajes del público se convierten en espectadores interactivos del retablo. Desde este momento en adelante iniciarán a salir del retablo unas series de imágenes maravillosas que el público declara ver realmente. La ignorancia de Benito Repollo juega a favor de los titiriteros, en cuanto él declara haber visto salir la primera figura maravillosa (me refiero a la del “valentísimo Sansón”, abrazado a las columnas del templo”<sup>111</sup>), interviniendo en el espectáculo y pidiendo al personaje bíblico:

**Chanfalla:** ¡Atención, señores, que comienzo!

¡Oh tú, quienquiera que fuiste, que fabricaste este retablo con tan maravilloso artificio, que alcanzó renombre de las Maravillas por la virtud que en él se encierra, te conjuro, apremio y mando que luego incontinentemente muestres a estos señores algunas de las tus maravillosas maravillas, para que se regocijen y tomen placer sin escándalo alguno! Ea, que ya veo que has otorgado mi petición, pues por aquella parte asoma la figura del valentísimo Sansón, abrazado con las columnas del templo, para derriballe por el suelo y tomar venganza de sus enemigos. ¡Tente, valeroso caballero; tente, por la gracia de Dios Padre! ¡No hagas tal desaguizado, porque no cojas debajo y hagas tortilla tanta y tan noble gente como aquí se ha juntado!

**Benito:** ¡Téngase, cuerpo de tal, conmigo! ¡Bueno sería que, en lugar de habernos venido a holgar, quedásemos aquí hechos plasta! ¡Téngase, señor Sansón, pesia a mis males, que se lo ruegan buenos!

**Capacho:** ¿Veisle vos, Castrado?

**Juan:** Pues, ¿no le había de ver? ¿Tengo yo los ojos en el colodrillo?<sup>112</sup>

Pero el gobernador, pasmado, en un aparte exclama: “Milagroso caso es éste: así veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco; no obstante empieza a preocuparse por su honra cuando afirma: pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo”.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Véase las notas más adelante

<sup>112</sup> Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Real Academia Española, Madrid, 2012, p.95

<sup>113</sup> *Ibidem*, p.95

La gran mentira ha empezado a funcionar. Ninguno de los espectadores tiene el coraje de admitir que se haya dejado burlar. El alcalde, por su parte, es el engañado principal, que se transforma casi en el mediador con el que los dos titiriteros establecen si poner en escena también las otras imágenes.

Juan Castrado pide a Montiel:

**Juan:** Señor autor, haga, si puede, que no salgan figuras que nos alboroten; y no lo digo por mí, sino por estas mochachas, que no les ha quedado gota de sangre en el cuerpo, de la ferocidad del toro.<sup>114</sup>

Teresa Castrada responde a su padre:

**Castrada:** Y ¡cómo, padre! No pienso volver en mí en tres días; ya me vi en sus cuernos, que los tiene agudos como una lesna.<sup>115</sup>

Acontence que en algunos momentos de la obra, estas dos dimensiones de lo verdadero y de lo fingido se unen, por ejemplo en los sucesivos reproches de Benito Repollo a Rabelín y en la crítica contundente a la escasez de elementos y maquinaria que trae Chanfalla (“poca balumba trae el autor para tan grande Retablo”<sup>116</sup>), que corresponde con la apostilla de Juan Castrado, “todo debe ser de maravilla”.<sup>117</sup>

Por su estructura, el retablo se conforma perfectamente a lo que llamamos teatro dentro del teatro en cuanto en el mismo entremés está el espectáculo que pone en escena uno de los protagonistas en la casa del regidor Juan Castrado.

No obstante exista ya un texto su desarrollo se modifica gracias a la participación de los espectadores (me refiero en particular a los ricos y las autoridades) que obliga a Chanfalla y Chirinos a improvisar.

---

<sup>114</sup>Ivi, p.96.

<sup>115</sup> Ibidem

<sup>116</sup> Ivi, p.95

<sup>117</sup> Ibidem

Para entenderlo todo se debe tener en cuenta este esquema:

Entremés→retablo→entremés

Por lo que concierne el entremés, los espectadores en cuestión son contenidos en el público del siglo XVII, mientras que para el espectáculo, se puede decir que no es otra cosa que un entremés incluso en el retablo. Entre los personajes principales tenemos: Chanfalla, Chirinos, el músico Rabelín.

Por otro lado, el Retablo tiene como autor Chanfalla, como narradores principales Montiel (el otro nombre de Chanfalla como he dicho antes) y Chirinos. Entre los espectadores interactivos tenemos: el alcalde Benito Repollo, el Gobernador y su hija, Juan Castrado y su hija, el escribano Pedro Capacho y la gente del pueblo.

Se trata de un retablo fantástico rico en imágenes de ficción como por ejemplo: Sansón, el toro que mató el ganapán de Salamanca, como ratones, leones rampantes, osos colmeneros y también el agua del río Jordán.

Acontence algo importantísimo que en un instante rompe el engranaje de ficción: quien pone fin al juego escénico es un furrier<sup>118</sup> el cual irrumpe en la escena pidiendo alojamiento para sus treinta soldados. Tanto era realística la ficción del retablo que ninguna de las autoridades que estaban asistiendo al espectáculo cree a las palabras del oficial. De este manera el furrier se vuelve enseguida en una figura necesaria para Cervantes en cuanto, no viendo nada y no reconociendo al engaño de la pareja e inculpado de ser un converso, desenvuelve la función de reconducir su público a la realidad prácticamente sin darse cuenta. Además el furrier representa la ruptura de la fantasía y la regresión al mundo vulgar, cuando los demás personajes pelean furiosamente entre ellos.

Vemos la llegada del furrier y los varios diálogos entre las autoridades:

**Furrier:** ¿Quién es aquí el señor Gobernador?

**Gobernador:** Yo soy. ¿Qué manda vuesa merced?

---

<sup>118</sup> Es un soldado totalmente ajeno y que ocupaba un sitio alto en el corral. Él, a causa de su condición social sabe perfectamente que tiene derecho a exigir del pueblo, en cuanto representa la clase que ejerce el poder.

**Furrier:** Que luego al punto mande hacer alojamiento para treinta hombres de armas que llegarán aquí dentro de media hora, y aun antes, que ya suena la trompeta; y adiós.

[Vase]

**Benito:** Yo apostaré que los envía el sabio Tontonelo.<sup>119</sup>

**Chanfalla:** No hay tal; que ésta es una compañía de caballos que estaba alojada dos leguas de aquí.

**Benito:** Ahora yo conozco bien a Tontonelo, y sé que vos y él sois unos grandísimos bellacos, no perdonando al músico; y mirad que os mando que mandéis a Tontonelo no tenga atrevimiento de enviar estos hombres de armas, que le haré dar docientos azotes en las espaldas, que se vean unos a otros.

**Chanfalla:** ¡Digo, señor Alcalde, que no los envía Tontonelo!

**Benito:** Digo que los envía Tontonelo, como ha enviado las otras sabandi[j]as que yo he visto.

**Capacho:** Todos las hemos visto, señor Benito Repollo.

**Benito:** No digo yo que no, señor Pedro Capacho. No toques más, músico de entre sueños, que te romperé la cabeza.<sup>120</sup>

(Vuelve el Furrier)

**Furrier:** Ea, ¿está ya hecho el alojamiento? Que ya están los caballos en el pueblo.

**Benito:** ¿Que todavía ha salido con la suya Tontonelo? ¡Pues yo os voto a tal, autor de humos y de embelecocos, que me lo habéis de pagar!

**Chanfalla:** Séanme testigos que me amenaza el Alcalde.

**Chirinos:** Séanme testigos que dice el Alcalde que lo que manda Su Majestad lo manda el sabio Tontonelo.

**Benito:** Atontoneleada te vean mis ojos, plega a Dios todo poderoso.

**Gobernador:** Yo para mí tengo que verdaderamente estos hombres de armas no deben de ser de burlas.

---

<sup>119</sup> Se trata de un personaje que tiene un su doble histórico preciso: me refiero a Tolomeo de Tolemais que era la autoridad de la época, reconocido como el primer responsable de la peligrosa discusión sobre la centralidad de la tierra en el cosmo. Cervantes juega con este doble.

<sup>120</sup> Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Real Academia Española, Madrid, 2012, p. 99

**Furrier:** ¿De burlas habían de ser, señor Gobernador? ¿Está en su seso?

**Juan:** Bien pudieran ser atontonados: como esas cosas habemos visto aquí. Por vida del autor, que haga salir otra vez a la doncella Herodías, porque vea este señor lo que nunca ha visto; quizá con esto le cohecharemos para que se vaya presto del lugar.

**Chanfalla:** Eso en buen hora, y véisla aquí a do vuelve, y hace de señas a su bailador a que de nuevo la ayude.<sup>121</sup>

(...)

**Furrier:** ¿Está loca esta gente? ¿Qué diablos de doncella es ésta, y qué baile, y qué Tontonelo?

**Capacho:** Luego, ¿no ve la doncella herodiana el señor furrier?

**Furrier:** ¿Qué diablos de doncella tengo de ver?

**Capacho:** Basta: ¡de ex il[l]is es!

**Gobernador:** ¡De ex il[l]is es; de ex il[l]is es!

**Juan:** ¡Dellos es, dellos el señor furrier; dellos es!

**Furrier:** ¡Soy de la mala puta que los parió; y, por Dios vivo, que si echo mano a la espada, que los haga salir por las ventanas, que no por la puerta!

**Capacho:** Basta: ¡de ex il[l]is es!

**Benito:** Basta: ¡dellos es, pues no ve nada!

**Furrier:** Canalla barretina: si otra vez me dicen que soy dellos, no les dejaré hueso sano.

**Benito:** Nunca los confesos ni bastardos fueron valientes; y por eso no podemos dejar de decir: ¡dellos es, dellos es!

**Furrier:** ¡Cuerpo de Dios con los villanos! ¡Esperad!<sup>122</sup>

El entremés se concluye con las palabras de Chanfalla y su mujer Chirinos:

**Chirinos:** El diablo ha sido la trompeta y la ven[i]da de los hombres de armas; parece que los llamaron con campanilla.

---

<sup>121</sup>Ivi, p.100.

<sup>122</sup> Ivi, pp.100-101.

**Chanfalla:** El suceso ha sido extraordinario; la virtud del retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo; y nosotros mismos podemos cantar el triunfo desta batalla, diciendo: ¡vivan Chirinos y Chanfalla!<sup>123</sup>

Tratándose de uno de los entremeses cervantinos con mejor éxito, *el Retablo de las maravillas* ha sido estudiado desde la perspectiva social, psicológica, y metateatral.<sup>124</sup>

Se notará como desde el principio se van delineando dos planos dramáticos distintos: el primero, que corresponde al nivel real, mientras que, el segundo con el nivel ficcional.

El retablo que esta pequeña compañía utiliza para representar el entremés dentro del entremés en realidad sería la configuración descriptiva del teatro. Aquí estaríamos ante la forma antigua, un carro con sus ruedas que entra en un lugar dedicado, como si fuese el teatro nuevo del corral.

Se trata del post-reforma lopiana del corral donde el público se pone frente a la pirámide social en su totalidad y los actores Chanfalla, Chirinos y Rabelín quieren que la representación de algo que no existe resulte montada en dos tiempos distintos. El primero debería entenderse como regalo a la primacia local o intelectual y, en este sentido, no es un caso que la representación había lugar justo en el palacio del gobernador, mientras que el otro se rellama a un público de plaza para los demás habitantes del pueblo. La presentación del prodigio del retablo no se realiza para el público del pueblo, sino para para el público del corral. Cervantes es como si redoblase la misma diferencia que existe en la vida.

Con esta obra el autor, utilizando al *escamotage* del metateatro, inserta obra dentro de obra, así que el público se desdobra fragmentándose en varios planos. Existe también un tercer grado de público que es el nuestro, como espectadores de esta pieza teatral.

Los espectadores del Retablo son constitudos por actores que actúan ante un público verdadero. La ficción que se cuenta en este asunto de burladores y burlados permite que el público del patio del corral no sea otra cosa que la reproducción del tablado del corral. Cervantes sabe perfectamente que el corral es una enorme construcción social y que la

---

<sup>123</sup> Ibidem

<sup>124</sup> Lore Terracini, *Le varianti e le variabili dell'inganno*, in *I codici del silenzio*, Dell'orso, Torino, 1988.

metáfora del teatro garantiza que tengamos tres dimensiones. La imagen de la vida, del patio y del tablado. Cada una de las personas del público también es un actor del inmenso corral representado por la vida. Cervantes está arquitectando como un juego de dobles y espejos entre los espectadores del retablo, los del corral y las personas de la vida del pueblo donde está representando este Retablo. El autor, a través de un público ficticio, habla a un público histórico de la obsesión que los acomuna. Es evidente que se muestran las intenciones de hablar de este asunto a través del mismo objeto que lo constituye. A través del teatro habla sobre todo de la obsesión de los conversos en España.

El público correspondiente se queda sentado en el patio del corral. Cervantes quiere engañar a los dos públicos. El efecto que obtiene podría ser llamado *efecto droste*.<sup>125</sup>

Desde este momento en adelante se asiste a uno de los momentos que comúnmente llamamos “silecio retórico” de Cervantes, que representa uno de los puntos de su poética y de la refinada manera con la que consigue quedarse dentro y fuera del texto, de modo que su lector se quede al mismo tiempo dentro y fuera del espectáculo.

### **3.2.3 El retablo de Maese Pedro en el *Quijote* y el *Retablo de las Maravillas*: aspectos en común con Pirandello**

Algo parecido al *Retablo de las Maravillas* (me refiero en particular al retablo como objeto), acontece en un pasaje del *Quijote*. Aquí Cervantes introduce la figura de Maese Pedro, un personaje que aparece varias veces en el curso de la novela: en primer lugar lo encontramos a la altura del capítulo XXII de la primera parte. Se trata de un galeote inicialmente conocido con el nombre de Ginés de Pasamonte:

Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia, que después que entre el famoso don Quijote de la Mancha y Sancho Panza, su escudero, pasaron aquellas razones que en el fin del capítulo veinte y uno quedan referidas, que don Quijote alzó los ojos y vio que por el camino que llevaba venían hasta doce hombres a pie, ensartados como cuentas en una gran cadena de hierro por los cuellos, y todos con esposas a las manos; venían ansimismo con ellos dos

---

<sup>125</sup> Por ejemplo, una imagen en la cual es presente el efecto droste es una pequeña imagen de la misma, localizada en un lugar preciso en el que debería estar si se tratase de una imagen real. [https://it.wikipedia.org/wiki/Effetto\\_Droste](https://it.wikipedia.org/wiki/Effetto_Droste) .

hombres de a caballo y dos de a pie: los de a caballo, con escopetas de rueda, y los de a pie, con dardos y espadas.<sup>126</sup>

(...)

¿Qué delitos puede tener —dijo don Quijote—, si no han merecido más pena que echalle a las galeras?

Va por diez años —replicó la guarda—, que es como muerte civil. No se quiera saber mas sino que este buen hombre es el famoso Ginés de Pasamonte, que por otro nombre llaman Ginesillo de Parapilla.

Señor comisario —dijo entonces el galeote—, váyase poco a poco y no andemos ahora a deslindar nombres y sobrenombres. Ginés me llamo, y no Ginesillo, y Pasamonte es mi alcurnia, y no Parapilla, como voacé dice; y cada uno se dé una vuelta a la redonda, y no hará poco.<sup>127</sup>

Lo definiría un personaje tan histriónico como industrioso en cuanto, con el desarrollarse de la historia, sigue reapareciendo bajo distintas disfraces: antes como gitano (cuando roba el asno a Sancho<sup>128</sup>) y después en la segunda parte a la altura de los capítulos XXV y XXVI titulados respectivamente el primero “*Donde se apunta la aventura del rebuzno y la graciosa del titerero, con las memorables adivinanzas del mono adivino*”<sup>129</sup> y el segundo “*Donde se prosigue la graciosa aventura del titerero, con otras cosas en verdad harto buenas*”<sup>130</sup>.

En este episodio, Maese Pedro se presenta como un titiritero bastante extravagante a causa del parche que le esconde el ojo izquierdo y del mono misterioso apoyado sobre su espalda. Después de haber llegado a una venta con su retablo<sup>131</sup>, este personaje quiere representar el espectáculo de la liberación de Melisendra. Asisten al espectáculo don Quijote y Sancho.

Vemos el momento en el que los dos encuentran este personaje en una de las numerosas ventas de la novela:

---

<sup>126</sup> Miguel de Cervantes, *El Ingeñoso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Catédra, Akal, S. A., Madrid, 2016, I parte, cap. XXII, p.218.

<sup>127</sup> Ivi, p. 222.

<sup>128</sup> Ivi, I parte, cap XXIII, p. 228.

<sup>129</sup> Ivi, p.672.

<sup>130</sup> Ivi, p.680.

<sup>131</sup> Un teatrillo portátil de marionetas.

(...) Preguntó luego don Quijote al ventero qué mase Pedro era aquel y qué retablo y qué mono traía. A lo que respondió el ventero:

Este es un famoso titerero, que ha muchos días que anda por esta Mancha de Aragón enseñando un retablo de la libertad de Melisendra, dada por el famoso don Gaiferos, que es una de las mejores y más bien representadas historias que de muchos años a esta parte en este reino se han visto. Trae asimismo consigo un mono de la más rara habilidad que se vio entre monos ni se imaginó entre hombres, porque, si le preguntan algo, está atento a lo que le preguntan y luego salta sobre los hombros de su amo y, llegándosele al oído, le dice la respuesta de lo que le preguntan, y maese Pedro la declara luego; y de las cosas pasadas dice mucho más que de las que están por venir, y aunque no todas veces acierta en todas, en las más no yerra, de modo que nos hace creer que tiene el diablo en el cuerpo. Dos reales lleva por cada pregunta, si es que el mono responde, quiero decir, si responde el amo por él, después de haberle hablado al oído; y, así, se cree que el tal maese Pedro está riquísimo, y es hombre galante, como dicen en Italia, y bon compañero, y dase la mejor vida del mundo: habla más que seis y bebe más que doce, todo a costa de su lengua y de su mono y de su retablo.

En esto, volvió maese Pedro, y en una carreta venía el retablo, y el mono, grande y sin cola, con las posaderas de fieltro, pero no de mala cara; y apenas le vio don Quijote, cuando le preguntó:

Dígame vuestra merced, señor adivino: ¿qué peje pillamo? ¿Qué ha de ser de nosotros? Y vea aquí mis dos reales.

Y mandó a Sancho que se los diese a maese Pedro, el cual respondió por el mono y dijo:

—Señor, este animal no responde ni da noticia de las cosas que están por venir; de las pasadas sabe algo, y de las presentes, algún tanto.

(...)

Estando en esto, llegó maese Pedro a buscar a don Quijote y decirle que ya estaba en orden el retablo, que su merced viniese a verle, porque lo merecía. Don Quijote le comunicó su pensamiento y le rogó preguntase luego a su mono le dijese si ciertas cosas que había pasado en la cueva de Montesinos habían sido soñadas o verdaderas, porque a él le parecía que tenían de todo. A lo que maese Pedro, sin responder palabra, volvió a traer el mono, y, puesto delante de don Quijote y de Sancho, dijo:

—Mirad, señor mono, que este caballero quiere saber si ciertas cosas que le pasaron en una cueva llamada de Montesinos, si fueron falsas, o verdaderas.

Y haciéndole la acostumbrada señal, el mono se le subió en el hombro izquierdo, y hablándole al parecer en el oído, dijo luego maese Pedro:

—El mono dice que parte de las cosas que vuesa merced vio o pasó en la dicha cueva son falsas, y parte verisímiles, y que esto es lo que sabe, y no otra cosa, en cuanto a esta pregunta; y que si vuesa merced quisiere saber más, que el

viernes venidero responderá a todo lo que se le preguntare, que por ahora se le ha acabado la virtud, que no le vendrá hasta el viernes, como dicho tiene.

—¿No lo decía yo —dijo Sancho— que no se me podía asentar que todo lo que vuesa merced, señor mío, ha dicho de los acontecimientos de la cueva era verdad, ni aun la mitad?

—Los sucesos lo dirán, Sancho —respondió don Quijote—, que el tiempo, descubridor de todas las cosas, no se deja ninguna que no la saque a la luz del sol, aunque esté escondida en los senos de la tierra. Y por ahora baste esto, y vámonos a ver el retablo del buen maese Pedro, que para mí tengo que debe de tener alguna novedad.

—¿Cómo alguna? —respondió maese Pedro—: sesenta mil encierra en sí este mi retablo. Dígole a vuesa merced, mi señor don Quijote, que es una de las cosas más de ver que hoy tiene el mundo, y «*operibus credite, et non verbis*», y manos a labor, que se hace tarde y tenemos mucho que hacer y que decir y que mostrar.<sup>132</sup>

Cuando Maese Pedro pregunta al momo si los hechos acontecidos en la cueva de Montesinos fueron verdaderos, llega a la conclusión que se trataba casi totalmente de cosas falsas, provocando la incredulidad y el escepticismo del Quijote. Otro pasaje interesante es el momento en el que el titiritero representa el drama de Melisendra. Es la historia de la hija de Carlos Magno y esposa de don Gaiferos que ha sido raptada por mano del sultán de Zaragoza. Su marido, después de algunas peripecias, libera a su mujer y como consecuencia los soldados árabes de Zaragoza persiguen a los dos enamorados que estaban escapando. Inmediatamente entre el público se levanta don Quijote el cual, convencido de que los dos jóvenes están frente a un verdadero peligro, sacó la espada y en pocos minutos destruyó todo el retablo de maese Pedro.

Vemos un trozo:

Callaron todos, tirios y troyanos, quiero decir, pendientes estaban todos los que el retablo miraban de la boca del declarador de sus maravillas, cuando se oyeron sonar en el retablo cantidad de atabales y trompetas y dispararse mucha artillería, cuyo rumor pasó en tiempo breve, y luego alzó la voz el muchacho y dijo:

—Esta verdadera historia que aquí a vuestas mercedes se representa es sacada al pie de la letra de las corónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes y de los muchachos por esas calles. Trata de la libertad que dio el señor don Gaiferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España, en poder de moros, en la ciudad de Sansueña, que así se llamaba entonces la que hoy se llama Zaragoza; y vean vuestas mercedes allí cómo está jugando a las tablas don Gaiferos, según aquello que se canta:

---

<sup>132</sup> Ivi, p.675 -678.

Jugando está a las tablas don Gaiferos,  
que ya de Melisendra está olvidado.

Y aquel personaje que allí asoma con corona en la cabeza y ceptro en las manos es el emperador Carlomagno, padre putativo<sup>5</sup> de la tal Melisendra, el cual, mohíno de ver el ocio y descuido de su yerno, le sale a reñir; y adviertan con la vehemencia y ahínco que le riñe, que no parece sino que le quiere dar con el ceptro media docena de coscorrones, y aun hay autores que dicen que se los dio, y muy bien dados; y después de haberle dicho muchas cosas acerca del peligro que corría su honra en no procurar la libertad de su esposa, dicen que le dijo: “Harto os he dicho: miradlo”.<sup>133</sup>

(...)

Viendo y oyendo, pues, tanta morisma y tanto estruendo don Quijote, parecióle ser bien dar ayuda a los que huían, y levantándose en pie, en voz alta dijo:

—No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!

Y, diciendo y haciendo, desenvainó la espada y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a este, destrozando a aquel, y, entre otros muchos, tiró un altibajo tal, que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán. Daba voces maese Pedro, diciendo:

—Deténgase vuesa merced, señor don Quijote, y advierta que estos que derriba, destroza y mata no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta. Mire, ¡pecador de mí!, que me destruye y echa a perder toda mi hacienda.

Mas no por esto dejaba de menudear don Quijote cuchilladas, mandobles, tajos y reverses como llovidos. Finalmente, en menos de dos credos, dio con todo el retablo en el suelo, hechas pedazos y desmenuzadas todas sus jarcias y figuras, el rey Marsilio malherido, y el emperador Carlomagno, partida la corona y la cabeza en dos partes. Alborotóse el senado de los oyentes, huyóse el mono por los tejados de la venta, temió el primo, acobardóse el paje, y hasta el mismo Sancho Panza tuvo pavor grandísimo, porque, como él juró después de pasada la borrasca, jamás había visto a su señor con tan desatinada cólera. Hecho, pues, el general destrozamiento del retablo, sosegóse un poco don Quijote y dijo:

—Quisiera yo tener aquí delante en este punto todos aquellos que no creen ni quieren creer de cuánto provecho sean en el mundo los caballeros andantes. Miren, si no me hallara yo aquí presente, qué fuera del buen don Gaiferos y de la hermosa Melisendra: a buen seguro que esta fuera ya la hora que los hubieran alcanzado estos canes y les hubieran hecho algún

---

<sup>133</sup> Ivi, cap. XXVI, p.680-681.

desaguisado. En resolución, ¡viva la andante caballería sobre cuantas cosas hoy viven en la tierra!<sup>134</sup>

El caballero se convence de dos cosas: primero, que las marionetas del retablo sean reales y en segundo lugar, cree que los hechos acontecidos son verdaderos. Como reacción, el Quijote se vuelve loco porque ya no entiende si está viviendo una mentira. Persuadido de que lo que está pasando es real, destroza todos los títeres, confundiendo una vez más ficción y realidad, enculpando los encantadores.

Si en este pasaje es el protagonista que confunde hechos reales con los ficticios, en el *Retablo de las Maravillas* acontece que las autoridades por el miedo de ser tachadas como judíos o conversos, declaran distinguir perfectamente todas las magníficas visiones que salen del retablo de los titirites Chanfalla y Chirinos. En efecto, por un lado el público del retablo se sirve de la mentira y por otro lado, (en el retablo de Maese Pedro), el Quijote se asusta en cuanto se convence que está viviendo una mentira y por eso rompe las fronteras de la ficción teatral creyéndolas reales.

### **3.3.3 *El juego de los papeles y Seis personajes en busca de autor: semejanzas y diferencias con los Retablos de las Maravillas***

El juego cervantino podría ser comparado con algunas obras de Luigi Pirandello en las cuales se monta el mecanismo del grotesco. Me refiero al ejemplo más evidente en este sentido, el drama titulado *Il giuoco delle parti*<sup>135</sup>: aquí el autor nos propone en los tres actos que lo componen innovadores procedimientos (como la unión de cómico y trágico) que posteriormente constituirán influyentes fundamentos del teatro moderno, especialmente en el Teatro del absurdo.

---

<sup>134</sup> Ivi, parte II, p.685.

<sup>135</sup> *El juego de los papeles* en español

En el ensayo sobre el *Umorismo*,<sup>136</sup> Pirandello explica perfectamente lo que entiende con el término grotesco, afirmando que no es otra cosa que la forma que el arte “humorística” adquiere en la escena.

*El juego de los papeles* constituye la obra maestra y manifiesto por lo que concierne el tema del grotesco. Tratándose de una forma de humorismo, debería ser entendida como el descubrimiento del trágico en el cómico y viceversa. Mirando en el detalle esta novela, los personajes principales son: Leone Gala<sup>137</sup> que asume el papel del cínico y su mujer Silia que, a causa de su carácter superficial, no acepta los complicados discursos filosóficos del marido. El tercer personaje es el amante de Silia: Guido Venanzi que no tiene personalidad y representa solamente el pasatiempo de la mujer del señor Gala.

Iluminante es la descripción que ella hace del marido:

Ah, lo sai dire? Ma è questo! Io rimango per ore e ore schiacciata dal pensiero che un uomo come quello può esistere, quasi fuori della vita e come un incubo sulla vita degli altri. Guarda tutti dall'alto, lui, vestito da cuoco, da cuoco, signori miei! Guarda e capisce tutto, punto per punto, ogni mossa, ogni gesto, facendoti prevedere con lo sguardo l'atto che ora farai, così che tu, sapendolo, non provi più nessun gusto a farlo. M'ha paralizzata, que-st'uomo! Io non ho più in me che un pensiero che farnetica di continuo! come levarmelo davanti; come liberarne, non me soltanto, ma tutti.<sup>138</sup>

Ella, por su parte, llega hasta el punto de desear la muerte del marido y pide ayuda a su amante el cual no acepta el chantaje.

Acontece que un día un grupo de hombres borrachos confunde la casa de Silia con la de una prostituta de origen española llamada Pepita. Silia, inicialmente ofendida decide cambiar la situación en su favor facilitando sus cálculos: usar a los hombres para matar a su marido. Aunque los hombres al final habían pedido perdón, ella sigue mostrándose inflexible y exige reparar con un duelo a su honra manchada. León comprendiendo el engaño de los dos amantes acepta el desafío. En este duelo se enfrentan el renombrado espadachín, el marquesito Miglioriti con el amante.

El intercambio de las partes entre el marido y su amante en el duelo por la defensa de la honra de la mujer injuriada, es un extraño mecanismo que provoca inevitablemente la risa.

---

<sup>136</sup> Luigi Pirandello, *L'Umorismo*, Garzanti, Milano, 1995.

<sup>137</sup> León Gala en español.

<sup>138</sup> G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, *La letteratura, Il primo Novecento e il periodo tra le due guerre*, Volume 6, Paravia, Torino, 2007, acto I, escena I, p 300, vv 156-163.

La comedia pirandelliana vuelve a tomar el drama burgués reduciéndolo al absurdo, al engranaje paradójico y a la parodia de sí mismo. Los personajes no tienen aquí una consistencia naturalística, sino se transforman casi enteramente en títeres: se trata de títeres que sufren muchísimo y Pirandello los mira con irrisión y piedad al mismo tiempo.

Vemos un trozo en el que León Gala dice había entendido al juego de los papeles:

**Leone:** (va dietro la Seggiola su cui Silia sta seduta, assorta; si china a guardarla e le dice con dolcezza): Ebbene? Sei rimasta lì... Non dici più nulla?

**Silia:** (stenta a parlare): Non... non m'immaginavo che... che tu... –

**Leone:** – che io –?

**Silia:** – doversi dire di sì.

**Leone:** Tu sai bene che io ti ho detto sempre di sì.

**Silia:** (scattando in piedi, convulsa, in preda ai più scomposti sentimenti, d'irritazione per questa placida, esasperante arrendevolezza del marito, di rimorso per ciò che ha fatto, di dispetto per l'amante che ha prima voluto sottrarsi a ogni responsabilità, e poi, credendo d'asseccarla lei, per non perderla, ha passato ogni misura): Non posso soffrirlo! non posso soffrirlo! (È quasi per piangere.)

**Leone:** (fingendo di non comprendere): Come? ch'io ti abbia detto di sì?

**Silia:** Anche! Ma tutto... tutto questo... e che lui (allude a Venanzi), per colpa tua, se ne debba approfittare!

**Leone:** Per colpa mia?

**Silia:** Ma sì! ma sì! per colpa tua, di codesta tua imperdonabile, inqualificabile indifferenza!

**Leone:** (la guarda): Parli di... questa d'ora... o in generale... verso te?

**Silia:** Di tutta! sì, sempre! Ma di questa d'ora, specialmente!

**Leone:** Ti pare che se ne sia approfittato?

**Silia:** E non hai visto all'ultimo? Pareva che non volesse affatto saperne; e poi, vedendoti così remissivo, chi sa che condizioni sarà andato a fare!

**Leone:** Forse sei un po' ingiusta verso di lui.

**Silia:** Ma se gli ho detto che cercasse di mitigare, di non esagerare adesso...

**Leone:** Già, ma prima lo avevi spinto.

**Silia:** Perché negava!

**Leone:** È vero. Già. Gli pareva che non ne avessi ragione.

**Silvia:** E tu?

**Leone:** Io, che cosa?

**Silia:** Che credi tu?

**Leone:** E come, non hai visto? Ho detto di sì.

**Silia:** Ma forse tu credi che io abbia a mia volta esagerato.

**Leone:** Tu hai detto a lui, e mi pare che abbia detto bene, che è questione di suscettibilità.

**Silia:** Forse avrò un po' esagerato, ma per causa sua!

**Leone:** Eh già; perché negava.

**Silia:** E appunto per questo nella mia esagerazione non doveva poi trovare il pretesto, mi pare, per esagerare anche lui!

**Leone:** Ma! L'hai un po' punto... Anche per lui, questione di suscettibilità. Avete esagerato un poco tutti e due, ecco.

**Silia:** (dopo una pausa lo guarda, stupita): E tu, indifferente?

**Leone:** Permetterai ch'io mi difenda come so e posso.

**Silia:** Credi che codesta indifferenza ti possa giovare?

**Leone:** Eh! altro!

**Silia:** Se è un così bravo spadaccino!

**Leone:** Per lui, per il signor Guido Venanzi! Per me che vuoi che sia?

**Silia:** Se non sai neppure tenere in mano una spada...

**Leone:** Non mi serve. Mi basterà, stai sicura, questa indifferenza, per aver co-raggio, non già davanti a un uomo, che è nulla; ma davanti a tutti e sempre. Vivo in tal clima, cara, che posso non curarmi di niente; della morte come della vita. Figurati poi del ridicolo degli uomini e dei loro meschini giudizi. Non temere. Ho capito il giuoco.<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> Ivi, pp.320-321, vv.269-318.

En realidad Leone no ha comprendido el juego (como ha declarado en estas líneas) en la misma medida en que no lo ha entendido el personaje del furrier en el *Retablo de las Maravillas*: todos son víctimas de un juego de desempeños de funciones o de un simple engaño de titiriteros. Cervantes y Pirandello proceden en la misma manera.

Es en este sentido que la farsa de *El juego de los papeles* adopta un carácter inflexible y rígido al mismo tiempo, en cuanto por un lado se pasa desde un tipo de risas que hacen reír realmente, y por el otro, se trata de risas amargas.

El análisis de los dos protagonistas Leone y Silia es interesantísima: en ambos el autor ejerce una descomposición de las personalidades y de las psicologías más íntimas. Silia representa el instinto, el impulso vital e irracional que no soporta el cierre dentro de instituciones y es obsesionada por posibles escapes. León encarna su antítesis.

En realidad acontece que Leone se releve como un personaje dominado por las pasiones y por una fuerza irracional que no puede controlar y es propio Silia que desenmascara la falsidad de la razón. Por lo que concierne el amante, también él posee un carácter “humorístico” y “grotesco” al mismo tiempo revelándose como un doble. A lo largo de la mayoría de la pieza él aparece como un superficial hombre *viveur*, pero al final muestra su carácter magnánimo aceptando totalmente su parte y el duelo arriesgando su vida. Este personaje es construido por Pirandello con el fin de despertar en el espectador aquel “sentimiento del contrario” que le permite transformarse en un personaje humorístico y no en simple títere cómica como puede parecer.

De la misma trilogía teatral a la que pertenece esta obra, forma parte también la pieza *Seis personajes en busca de autor* (1921). Los seis personajes a los que se refiere el título de la obra son respectivamente: el padre, un cincuentón, la madre muy afligida, la hijastra rebelde, el hijo soberbio, el niño y la niña. Se trata de seis figuras que el autor imagina en su mente, pero que había rechazado escribir en su drama. Se presentan en el escenario donde una compañía teatral está probando otra pieza que se intitula *El juego de los papeles*<sup>140</sup> de manera que los actores creen el drama que el autor no había querido programar.

---

<sup>140</sup> De la que he hablado antes, se trata de otra pieza de L. Pirandello

De este manera, Pirandello pone en escena su imposibilidad de escribir el drama, como precisa en la Prefación a la pieza escrita en 1925:

Io ho voluto rappresentare sei personaggi che cercano un autore. Il dramma non riesce a rappresentarsi appunto perché manca l'autore che essi cercano; e si rappresenta invece la commedia di questo loro vano tentativo, con tutto quello che essa ha di tragico per il fatto che questi sei personaggi sono stati rifiutati. Ma si può rappresentare un personaggio, rifiutandolo? Evidentemente, per rappresentarlo, bisogna invece accoglierlo nella fantasia e quindi esprimerlo. E io difatti ho accolto e realizzato quei sei personaggi; li ho però accolti e realizzati come rifiutati: in cerca d'altro autore. Bisogna ora intendere che cosa ho rifiutato di essi; non essi stessi, evidentemente; bensì il loro dramma, che, senza dubbio, interessa loro sopra tutto, ma non interessava affatto me, per le ragioni già accennate. E che cos'è il proprio dramma, per un personaggio? Ogni fantasma, ogni creatura d'arte, per essere, deve avere il suo dramma, cioè un dramma di cui esso sia personaggio e per cui è personaggio. Il dramma è la ragion d'essere del personaggio; è la sua funzione vitale: necessaria per esistere. Io, di quei sei, ho accolto dunque l'essere, rifiutando la ragion d'essere.<sup>141</sup>

La incapacidad de representarlo todo pone en relieve otro importante elemento por dos razones específicas: por un lado la mediocridad de los actores y en segundo lugar, la ineptitud del teatro en escenificar lo que concibió el autor. Esta pieza, sirviendo de texto metateatral, a través de la acción escénica, es como si discutiese del teatro en sí mismo. Mientras que en los guiones metateatrales Pirandello reflexiona sobre el teatro desde el interior de la acción dramática y de los protagonistas, experimentando la imposibilidad de hacer vivir su drama en la recitación de una compañía de actores, por otro lado los mismos se rebelan y miran con repugnancia sus palabras y movimientos deformarse totalmente en la representación.

Si nos enfocamos sobre la estructura del escenario, nos damos cuenta de que el telón representa el umbral que separa la realidad de la ficción: solamente entendiéndola así la pieza puede ser vivida por el público como si fuese algo verdadero. Al contrario, la ilusión habitual está quebrada por Pirandello: los espectadores no tienen la impresión de asistir a un espectáculo, sino solo de sorprender a una compañía de actores durante los ensayos de su pieza (*Il giuoco delle parti*).

Desde el fondo de la sala, llegan seis figuras (los seis personajes) llevando máscaras y ropas especiales y preciosas: estos han sido concebidos por la mente de Pirandello y por lo tanto, se trata de creaturas que viven de una vida propia y que al mismo tiempo son

---

<sup>141</sup> Leta, Antonio, "Sei personaggi in cerca d'autore" (Luigi Pirandello), Tra sottosuolo e sole (Non) si diventa ciò che (non) si è, publicado il 6 ottobre 2013, <https://antoniodileta.wordpress.com/2013/10/06/sei-personaggi-in-cerca-dautore-luigi-pirandello/>.

independientes. A pesar de que el autor les ha prohibido vivir el drama, se dirigen a la compañía con el fin de que su existencia pueda al menos desarrollarse en la escena.

En el escenario se está realizando la habitual ficción de la máquina teatral (actores, papeles, etc...). Actuación y convenciones miran a producir por un lado verosimilitud del asunto y, por el otro, la identificación de los espectadores.

Por lo que concierne el público, este intenta comprender las extrañezas del teatro de Pirandello y coger la ambigüedad de este tipo de representación convencional que se limita a la reproducción mimética de los acontecimientos cotidianos. En la medida en que acontece en el Retablo, también aquí el público es implicado en la representación del drama de los personajes, pero la irrupción de estos últimos es muy importante.

En conclusión, no es un caso que Pirandello intitule la colección (que comprende estas obras) con el nombre de *Máscaras desnudas*<sup>142</sup>. En efecto, cada uno de nosotros lleva a una máscara (impuesta solitamente desde la sociedad en la que vivimos) hasta el punto que no se distingue más quien somos.

El autor prefiere un “teatro peligroso” que nos permite vivir sin las máscaras de la hipocresía y convenciones de manera que cada uno de nosotros, en cuanto protagonista de su propia vida, se muestre por lo que realmente es, como ante de un espejo.

La relación entre realidad y ficción y los papeles que cada uno de los personajes desempeña en la sociedad y la conexión entre hechos reales y representados, tiene muchos significados.

A través del teatro, Pirandello asigna el desenmascaramiento de las funciones, roles y de los clichés que los hombres tienen en la vida: en el teatro el desdoblamiento entre actor y personaje se multiplica con el fin de exponer a la fragmentación de la propia identidad. La máscara acaba siendo mostrada desnuda, es decir, incapaz de oponer resistencia a este descomposición: entonces, es el escenario el lugar donde se ponen de manifiesto los juegos de papeles y las falsidades de las convenciones sociales.

Cervantes a través de los retablos y el concepto del doble, mucho años antes que Pirandello, propuso algo similar en términos de crisis de la identidad en relación con la sociedad del siglo.

---

<sup>142</sup> Título original *Maschere nude*.

## CONCLUSIÓN

En esta tesis dividida en tres capítulos, he intentado comparar ideas y puntos de vista de dos autores pertenecientes a diferentes épocas.

El análisis de los múltiples matices de la ironía representa por un lado, el hilo conductor que une tanto Cervantes como Pirandello y, por el otro, ofrece un cuadro descriptivo de la sociedad.

En particular en el período histórico caracterizado por el manierismo y el desaparecer de los ideales, he demostrado como el autor español subraya la ineptitud de la nobleza a enfrentarse con los nuevos tiempos.

A través de un análisis de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* he subrayado lo ridículo que son los libros de caballería y como la sátira se dirige al mundo medieval usando la figura de don Quijote exaltada por Cervantes hasta lo inverosímil.

A la luz de esto, en el primer capítulo de este trabajo, he analizado lo que es el complejo personaje de don Quijote. El loco caballero muestra a su lector el problema de toda la existencia: la desilusión del hombre frente a la realidad.

Las obras cervantinas las he comparado con algunas novelas de Pirandello, viendo como en varios aspectos, el dramaturgo tiene semejanzas con el autor español, en particular desde el punto de vista de la crítica a la sociedad. En efecto, si por un lado Cervantes exige que los personajes de sus obras se pongan una máscara, por el otro Pirandello hace lo mismo, pero con otro objetivo: el de condenar la homologación que impide al individuo distinguirse de los demás.

Por lo que concierne la fragmentación de los puntos de vista y de las diferentes verdades de las obras propuestas, he contrapuesto *Uno, nessuno e centomila* al *Quijote*, viendo como desde la concepción de Pirandello y del teatro como espejo él represente la

amargura de la vida casi en la manera de Cervantes, es decir, mostrando la realidad como es sin la máscara de la hipocresía y de las convenciones sociales.

En el segundo capítulo he demostrado que tanto *El Casamiento engañoso* como *El coloquio de los perros* representan el mejor ejemplo de las dudas sobre los acontecimientos verdaderos o los que son solamente imaginados.

He comparado *El Casamiento engañoso* con la novela *Visita* para explicar como también en Pirandello hay un sentimiento de realidad y ficción entre visto y no visto, sueño y mentira, tan fuerte en Cervantes.

Para un análisis del tercero y último capítulo he elegido hablar del aspecto teatral cervantino y de como este rasgo se encuentre tanto en el entremés *El Retablo de las maravillas* como en el de Maese Pedro (en la segunda parte del Quijote), para mostrar la constante sensación de ineptitud que inconscientemente viven los protagonistas; es exactamente lo que acontece también en la obra *El juego de los papeles*, cuando el protagonista, convencido de haber entendido lo que está pasando, en realidad no ha aprendido nada.

Pirandello, con la abolición de la cuarta pared, crea una relación cada vez más estrecha entre actores y público como se ve por ejemplo en la obra *Seis personajes en busca de autor*.

He elegido estas obras porque muestran el desplazamiento del autor del Positivismo y al mismo tiempo toman directa conciencia de la imposibilidad de la representación del “verdadero objetivo” intentando investigar en lo profundo de las cosas hasta el descubrimiento de otra verdad.

A través del teatro “grotesco”, ha convertido convenciones e ideales criticando el hecho de que el hombre había nacido en una sociedad preestablecida en la que cada uno tiene un papel en el que identificarse. Sin embargo el hombre, no pudiendo entender a los demás y tampoco a sí mismo, sigue viviendo con una máscara detrás de la cual se esconde su verdadera personalidad.

## RESUMEN EN ITALIANO

L'obiettivo di questo lavoro è stato lo studio dell'aspetto ironico che caratterizza le opere di Miguel de Cervantes, identificandone i rischi comuni e descrittivi che si incontrano anche nell'umorismo delle novelle e pièce teatrali di Pirandello. In particolare l'autore spagnolo utilizza l'ironia con il fine di ridicolizzare la società a lui contemporanea e di sottolinearne le contraddizioni. Nello specifico, la sua critica si dirige alla crisi dei valori diffusasi tra i secoli XVI e XVII che, grazie alle nuove istanze e alla Controriforma protestante, avevano già allontanato il pensiero rinascimentale e la visione antropocentrica che esaltava le dignità e capacità dell'uomo.

Pirandello dal canto suo utilizza l'umorismo come condanna contro la società, la quale impone ai suoi attori di appartenere a determinati clichè. I protagonisti delle opere del drammaturgo siciliano abbandonano la loro personalità per indossare una maschera con il fine di omologarsi alle esigenze della società. Tuttavia questa maschera, che inizialmente avrebbe dovuto caratterizzare l'individuo fornendogli una personalità precisa, in realtà vuole svuotarla provocando così un'omologazione che ridicolizza chiunque la indossi.

Fatta questa premessa, è necessario dire che il primo capitolo di questo lavoro sarà incentrato su un'analisi della produzione letteraria di Cervantes, il quale, ispirandosi ai classici greci e latini e agli autori moderni, propone un nuovo genere letterario: la novela. Il miglior esempio realizzato in questo senso è *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

La descrizione del mondo della cavalleria, che fa da sfondo alle peripezie di Don Chisciotte e del suo scudiero Sancho Panza, si sviluppa attraverso una coesione di differenti generi tra i quali spicca l'unione del tragico e del comico. Infatti, i protagonisti sono vittime di continui fraintendimenti e situazioni paradossali dovute al costante contrasto tra finzione e realtà abilmente costruito dall'autore.

Sono partita dalla definizione di "novela" proposta dal *Diccionario della RAE*, che la definisce come un'opera letteraria di una certa estensione, per mostrare che si tratta di un genere che contempla molteplici forme nello stesso momento.

Attenendosi al loro contenuto, le novelle posso essere di vario tipo: esistono infatti quelle di cavalleria, quelle pastorali, quelle bizantine ecc.

In generale, quello che distingue la novela dagli altri generi è il fatto di avere un carattere aperto e, al tempo stesso, anche la capacità di contenere differenti elementi in un unico racconto complesso.

Questo aspetto permette che l'autore scriva liberamente, di modo che, integrando i personaggi e introducendo storie e intrecci, possa fondere insieme testi di varia natura.

Risulta interessante anche la complessa maniera di scrivere nel secolo d'oro, in quanto, da un lato permette una grande produzione letteraria e dall'altro, provoca lo sviluppo di una fitta rete di adattamenti e traduzioni nel panorama europeo.

Al Chisciotte ho paragonato le opere Uno, nessuno e centomila e il Fu Mattia Pascal. Partendo dalla prima, se la si considera utilizzando la metafora della maschera, vedremo come l'uomo si nasconda dietro di questa e di come, in conseguenza, non possa esprimere al meglio la sua personalità.

Per quanto riguarda il Chisciotte, ho raccontato la figura del protagonista soffermandomi in particolare sul fatto che don Chisciotte preferisca (tra tutti) i libri di cavalleria e si immedesima talmente tanto in quelle avventure da innescare un meccanismo di transfert grazie al quale si convince essere un cavaliere errante.

In ogni caso, l'analisi della struttura comica dell'opera cervantina è stata un lavoro difficile soprattutto se si pensa allo studio di tutti gli aspetti della comicità: tra le varie categorie spicca la burla, un tipo di artificio che sviluppa il sottile gioco che esiste tra apparenza e verità e tra illusione e realtà.

Di burloni e beffati è piena tutta la novela in particolare nei capitoli che riguardano l'arrivo alle locande e il soggiorno nella casa dei duchi.

Un altro passaggio tanto comico quanto importante è quando Chisciotte viene nominato cavaliere e si fida con la dama Dulcinea del Toboso (descritta come una dama bellissima ma che in realtà si chiama Aldonza Lorenzo ed è una brutta contadinotta di paese).

L'ingranaggio costante che accompagna il protagonista nel suo viaggio fantastico, consiste nella continua trasfigurazione della realtà che lo induce a confondere una cosa per un'altra. Se ci si sofferma sulla figura del Chisciotte, ci si accorge dei continui fraintendimenti con il resto del mondo e sé stesso. A questo proposito ho riportato alcune brevi riflessioni sull'episodio della grotta di Montesinos (che ricorda per certi aspetti

un'avventura dantesca), e anche l'interessante episodio dell'inganno del Clavileño che faranno i duchi ai due protagonisti, soffermandomi in particolare sul fatto che questa volta non è più don Chisciotte a confondere realtà e finzione ma lo farà il suo scudiero Sancho. Altro punto importante è il confronto che ho fatto tra la permanenza alla locanda dei due protagonisti e la successiva lettura delle novelle (che scopriremo appartenere alle dodici Novelle Esemplari di Cervantes) da parte del locandiere. L'ennesimo fraintendimento (creato dalla confusione di ciò che è vero e ciò che in realtà non lo è) mi ha permesso di paragonare al Chisciotte la novella pirandelliana Ciascuno a suo modo in cui l'argomento principale è lo sdoppiamento dei personaggi. Questo meccanismo rappresenta quel breve processo grazie al quale si verifica la compresenza (in scena e nella sala nello stesso momento) di personaggi che sono protagonisti di un fatto di cronaca e che si infuriano con l'autore e con la sua commedia. La motivazione del conflitto risulta evidente alla fine, quando il gioco viene svelato e, inaspettatamente, i personaggi della realtà e della finzione si uniscono nell'uscita di scena finale. Verso la fine del primo capitolo ho dato alcune delucidazioni sulla versione apocrifia di Cide Hamete Benengeli e sull'importanza del "desocupado lector".

Partendo dall'analisi delle Novelle Esemplari e del loro interessante prologo ho trattato il tema dell'amicizia, collegandomi inizialmente al Curioso Impertinente di cui si legge nel don Chisciotte, soffermandomi poi sulle ultime due della raccolta di novelle, rispettivamente il Casamiento engañoso e il Coloquio de los perros.

Cervantes sta delineando quali sono i limiti dell'amicizia umana riferendosi in particolare alla fede e alla morale. Un altro aspetto interessante che mi ha interessato, è il rapporto di amicizia che lega don Chisciotte e Sancho Panza, i quali vivono un rapporto di tipo verticale tra il servitore e padrone. Quest'ultimo subirà un cambiamento e, man mano che si andrà avanti con la lettura della novella, si appiattirà e genererà un'amicizia sempre più omogenea tra i due.

Ho riportato i dialoghi in cui si legge di Chisciotte che regala un'isola al suo scudiero, e quello in cui il cavaliere errante rinsavisce e muore non prima di aver fatto testamento in cui considera Sancho un "amico" per la prima volta.

Questi dialoghi, hanno permesso intendere in che senso le coppie proposte da Cervantes aderiscano al topos letterario delle coppie di amici.

Leggendo nel particolare le Novelle Esemplari, mi sono accorta che, al tratto comune dell'amicizia si corrispondono anche molte varianti che delineano una volta di più il carattere particolare e sempre cangiante della scrittura di Cervantes.

L'altra novella intitolata Casamiento engañoso, essendo strettamente collegata al Coloquio, funge da cornice introduttiva a tutta l'opera. Ho spiegato poi cosa si intende con il termine "esemplari" passando attraverso i concetti di finzione e verosimile.

Cervantes dedica l'opera al Conte di Lemos e dalle sue parole si evince un concetto ben preciso: cioè che non si tratta di un gioco, ma ciò non è spiegato in maniera chiara.

Inoltre, la maniera di scrivere dell'autore spagnolo è intesa qui come un labirinto che però consente di superare (grazie all'eroismo dei personaggi) le numerose trappole che si incontrano nel corso dell'opera.

Ho analizzato dapprima il Casamiento engañoso e poi El coloquio de los perros. La prima, in quanto funge da cornice all'altra è da intendersi come una specie di introduzione: infatti così è spiegato il rapporto con l'altra novella.

Il protagonista della prima delle due è Campuzano e costituisce l'elemento unificatore delle due novelle in quanto, come si vedrà nel corso della lettura delle stesse, rivestirà il ruolo di testimone di una conversazione tra due cani che ha avuto luogo le ultime due notti della sua permanenza all'ospedale della Resurrezione di Valladolid (dove era ricoverato da circa sei mesi per curare la sifilide).

Facendo un'analisi via via più dettagliata ho provato a sviluppare il concetto della coppia di amici in particolare dal punto di vista di Cervantes fino a quello di Pirandello, provando a scoprire quanti punti in comune hanno i due autori. Cervantes pone il personaggio di Peralta (il protagonista della novella che fa da introduzione al Coloquio) di fronte all'incertezza se il fatto di avere sentito dei cani parlare doveva essere inteso come qualcosa di realmente accaduto o no. Tutto questo assomiglia quasi al cento per cento all'incomprensione vissuta dal personaggio principale della novella pirandelliana Visita: egli non capisce perché la protagonista femminile, che avrebbe dovuto essere morta, in realtà è viva.

Il drammaturgo italiano propone una perfetta analisi dei meccanismi della mente del personaggio e della retrocessione agli episodi più significativi della sua vita, in pratica rimanda alla riflessione sulla continua confusione tra ciò che è vero e ciò che non lo è. Interessante è anche il saggio intitolato L'Umore con cui Pirandello esprime e spiega cosa si intenda con l'espressione "sentimento del contrario". L'autore utilizza la metafora delle maschere dietro le quali gli uomini si nascondono con il fine di apparire migliori.

Questo punto è abilmente sviluppato anche nel Coloquio dove Cervantes, dietro i due protagonisti canini, nasconde in realtà due esseri umani, fratelli, trasformati in cani a causa della profezia di una strega.

Prendendo come esempio il Fu Mattia Pascal, (suo celebre romanzo del 1904) questo concetto è espresso attraverso le interazioni tra le due esistenze che vive il protagonista. Egli si identifica con il cadavere di un suicida (che è stato ritrovato in un fiume), e approfittando dell'accaduto e di una vittoria al gioco, il protagonista decide di cambiare la sua identità, diventando un altro personaggio chiamato Adriano Meis. Accompagnato dall'illusione di potersi costruire una nuova vita, in realtà lui non esiste: perché è solamente il "Fu" Mattia Pascal obbligato a vivere con l'identità che i più gli hanno attribuito. Inoltre, attraverso i giochi degli specchi che abbiamo tanto nel Casamiento quanto nel Coloquio, si passa al doppio vissuto dalla prospettiva di Adriano Meis alias il defunto Mattia Pascal.

Si tratta di un uomo sdoppiato che si sente come uno spettatore estraneo della propria vita e non fa altro che perdersi in questa, senza avere una meta precisa.

È questa la novella che ha permesso mi collegassi a Cervantes e al suo modo di intendere il concetto di "uno, nessuno e centomila". Infatti, un altro aspetto che li accomuna è il gioco di doppi presente tanto in Cervantes quanto in Pirandello: Uno, nessuno e centomila rappresenta infatti una delle novelle più complesse, enigmatiche ed umoristiche di Pirandello.

Siamo di fronte alla crisi di identità del protagonista Vitangelo Moscarda scatenatasi dall'impossibilità di interpretare (in un unico senso) non solo la realtà in generale, ma

anche la realtà di ogni singolo individuo. Si tratta di una crisi d'identità basata per esempio sulla convinzione che la nostra esperienza materiale rappresenti un modo per intrappolare i nostri mille alter ego frammentati tra di loro.

Anche nel Fu Mattia Pascal il nodo centrale è sicuramente quello della crisi d'identità vista come una sorta di "decomposizione umoristica". Grazie a questa, da un lato si avverte il sentimento del contrario e del tragico, mentre dall'altro si assiste alla frantumazione della struttura novellesca. In una situazione di tale incertezza nessun punto di vista può essere quindi considerato come certo, dato che tutti sono presentati come incoerenti.

Per quanto riguarda l'ultimo capitolo, Cervantes nel corso della sua produzione letteraria scrisse anche opere di stampo teatrale.

L'autore pubblicò nel 1615 una collezione intitolata *Ocho comedias y Ocho entremeses nunca representados* che però non ottenne inizialmente l'esito sperato.

Il teatro cervantino esalta le articolate e varieguate situazioni culturali in cui si situano i personaggi che assistono agli spettacoli teatrali. Sottolineo come, attraverso gli intermezzi (brevi pièce teatrali di carattere comico), l'autore ci offra un ritratto istantaneo di quella che era la società del tempo. L'obiettivo principale di questo terzo capitolo è l'analisi degli aspetti in comune esistenti tra Cervantes e Pirandello in particolare per quello che riguarda uno degli intermezzi, quello intitolato *El Retablo de las Maravillas* e la trilogia delle opere pirandelliane *Sei personaggi in cerca di autore*, *Questa sera si recita a soggetto* e *Ciascuno a suo modo*.

La prima parte del capitolo è molto teorica e l'ho utilizzata per esprimere cosa si intende con la parola "corral" e a che cosa serviva.

Dopo l'analisi di come era strutturato il corral spagnolo, ho sottolineato il fatto che a teatro andassero praticamente tutti i componenti della piramide sociale (dal più ricco al meno abbiente) e venivano collocati in zone precise. Si trattava quindi di una fotografia della società.

Ogni pomeriggio di ogni settimana dell'anno, si poteva assistere a una rappresentazione teatrale. Importante in questo senso è stata la riforma del teatro di Lope de Vega del 1609:

egli propose un nuovo modo di intendere le scene. Lope cercò inoltre di evidenziare gli aspetti basilari del teatro spagnolo, soffermandosi su quelle che erano le esigenze popolari e di allontanarsi, allo stesso tempo, dai vecchi concetti adattando il suo teatro ai cambiamenti.

Il suo più celebre rinnovamento è stato ridurre gli atti della commedia da cinque a tre atti. Tra un atto e l'altro si assisteva a vari intrattenimenti che potevano essere anche di tipo musicale. Ma la cosa interessante è che, generalmente dopo il primo atto, veniva proposto un intermezzo di argomento diverso da quello proposto dalla pièce principale.

Un esempio di intermezzo che ho studiato nel corso di questo ultimo capitolo, è il Retablo de las Maravillas. Qui, i due protagonisti, i ciarlatani Chanfalla e sua moglie Chirinos durante l'esibizione della commedia, presentano delle scene religiose che possono vedere solo coloro che sono considerati degli autentici "cristianos viejos".

Rappresentare l'immagine della società ricorrendo alle opere teatrali, permette di mostrare le varietà che Cervantes ha preferito staccare dalla sua opera: mi riferisco al tema religioso e a quello picaresco. Gli intermezzi sono perfetti nel loro genere per la loro capacità di fissare in modo efficace i tipi umani, come se fossero quadri di vita vissuta.

Per quanto riguarda la struttura del Retablo, mi sono soffermata in particolare sui due protagonisti, una coppia di picari che un giorno stabiliscono di incantare un'intera cittadina con il loro teatrino delle meraviglie.

L'obiettivo principale di questi due impostori è quello di far credere alle autorità locali che potrà vedere le meraviglie uscire dal Retablo solo chi è un cristiano "autentico". Tutti ne sono impressionati e iniziano a fingere di vedere tutto per paura di essere considerati "conversos".

L'unico ignaro di tutto e che, in realtà, pone inconsapevolmente fine al gioco scenico, è un soldato che irrompe nella scena chiedendo alloggio per i suoi trenta soldati. Tanto era realistica la finzione del retablo che nessuna delle autorità che stava assistendo allo spettacolo crede alle parole dell'ufficiale.

Il “furrier” diventa così una figura necessaria per Cervantes, in quanto, non vedendo niente, è incolpato di essere un “converso” senza purezza di sangue e svolge la funzione di ricondurre il pubblico alla realtà quasi senza accorgersene.

Ancora una volta siamo di fronteda un lato al piano drammatico della realtà e a quello della finzione dall’altro.

Partendo dal presupposto che ci sono vari gradi di lettura del pubblico, qui ne abbiamo tre: gli spettatori del Retablo, quelli del corral e noi. Utilizzando il corral, Cervantes può realizzare una finzione al quadrato permettendo così che si crei un meccanismo fatto di tre dimensioni.

Più o meno a metà di questo capitolo, ho cercato di trovare degli aspetti comuni a Pirandello, analizzando un altro intermezzo che si riferisce a un episodio del Chisciotte: il Retablo di Mastro Pietro. Egli è un personaggio che appare varie volte nel corso della novella: in primo luogo nel capitolo XXII della prima parte è il galeotto Geronimo de Pasamonte.

Lo definirei un personaggio tanto istrionico quanto industrioso dato che, con il procedere della storia, egli continua ad apparire sotto altre spoglie. In particolare se prendiamo come esempio la seconda parte del Chisciotte, Mastro Pietro è rappresentato nelle vesti di un burattinaio molto stravagante con una benda posta a coprire l’occhio sinistro e una scimmietta appoggiata sulla sua spalla. Arrivato ad una delle numerose locande con il suo teatrino, mette in scena uno spettacolo. Ad assistervi ci sono don Chisciotte e il fido Sancho Panza. Il primo si è immedesimato talmente tanto nella pièce proposta da Pedro che confonde ancora una volta la realtà con la finzione: per difendere e aiutare a scappare la coppia di protagonisti da un personaggio malvagio, Chisciotte sguaina la sua spada affilata e distrugge in un solo istante tutte le marionette di Maese Pedro: ancora una volta cade vittima della confusione tra ciò che è vero e ciò che non lo è. Ho paragato questo intermezzo alle opere pirandelliane, rispettivamente *Il giuoco delle parti prima* e *Sei perosnaggi in cerca d’autore poi*. Qui siamo di fronte a una forte dose di humor esattamente come in Cervates. I due autori sembrano procedere nella stessa maniera. Nella prima delle due opere, il protagonista è convinto di aver capito il gioco delle parti, ma in realtà non ha capito nulla. Pirandello attraverso l’abolizione della quarta parete,

crea una relazione man mano più stretta tra attori e pubblico come si vede per esempio nei Sei personaggi.

A mio avviso, queste opere mostrano l'allontanamento dell'autore dalla corrente del Positivismo e al tempo stesso prendono diretta coscienza dell'impossibilità della rappresentazione del "vero oggettivo" cercando di guardare al profondo delle cose verso la scoperta della verità.

Attraverso il teatro del grottesco, Pirandello ha cambiato convinzioni e ideali criticando il fatto che l'uomo sia nato in una società prestabilita in cui ognuno ricopre un ruolo in cui deve identificarsi.

Tuttavia l'uomo, non potendo intendere gli altri e tantomeno se stesso, continua a vivere con una maschera dietro la quale nasconde la sua vera personalità.



## BIBLIOGRAFÍA

Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, edición, introducción y notas, de Pierre Darnis, Catedra, Madrid, 2015;

Alfano, G., *L'umorismo letterario, una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Carrocci editore, Roma, 2016;

Amezúa y Mayo, Agustín G., De, *Cervantes creador de la novela corta española*, Rústica, Madrid, 1982;

Arróniz O., *Teatro y escenarios del Siglo de Oro*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1977;

Arroyo M., C., , *Nuevas meditaciones del Quijote*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1976;

Baldi, G., Giusso, G., Razetti, M., Zaccaria, G., *La letteratura, Il primo novecento e il periodo tra le due guerre*, volume 6, Paravia, Torino, 2007;

Bachtin, M., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979;

Baroja, Caro, J., *Las brujas y su mundo*, Alianza, Madrid, 1993;

Bataillon, M., *El erasmismo de Cervantes, en Erasmo y el erasmismo*, Crítica, Barcelona, 2000;

Berardinelli, A., *Discorso sul romanzo moderno, da Cervantes al Novecento*, Carrocci editore, Roma, maggio 2016;

Bergamin, J., *Lázaro, don Juan y Segismundo*, Madrid, Taurus, 1959;

Carreter, F., L., *Para una revisión del concepto novela picaresca*, en “Lazarillo de Tormes” en la picaresca, Barcelona, Ariel (Letras e Ideas, Miror, I), 1972;

Castro, A., *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Trotta, Madrid, 2002;

Castro, A., *La ejemplaridad de las novelas cervantinas* en *Obra reunida*, vol 1, Trotta, Madrid, 2002;

Casalduero, J., *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1951;

Cervantes Saavedra, Miguel de, *El retablo de las maravillas. En entremeses*, Castalia, Madrid, 1986;

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Teatro completo*, edición, introducción y notas de Sevilla, F. A., y Hazas, A. R., Editorial Planeta, S. A., Barcelona, 1987;

Cervantes Saavedra, Miguel de, *El casamiento engañoso, El Coloquio de los perros*, *Obra completa*, 11, edición, introducción y notas de F. S. Arroyo y A. R. Hazas, Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1997;

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Entremeses*, *Obra completa*, 17, edición, introducción y notas de F. S. Arroyo y A. R. Hazas, Alianza Editorial, Madrid, 1998;

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, edición de Lopez, G, J., estudio preliminar de Blasco, J., presentación de Rico, F., Círculo de lectores S. A. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005;

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Entremeses*, Biblioteca clásica de la Real Academia Española, Barcelona, 2012;

Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Akal Clásicos de la Literatura, S.A., Madrid, 2016;

Clave, *Diccionario de uso del español actual*, Hoepli, Madrid, 2012;

D'Arcangelo, L., *Lazarillo de Tormes*, Mondadori, Milano, gennaio 2000;

Díaz, O. E., *Cervantes y la novela del Barroco*, del *Quijote* de 1605 al *Persiles*, edición, introducción y notas Garrido, J., L. Biblioteca de Bolsillo, Universidad de Granada, Granada, 1992;

Díez Borque, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1978;

Debenedetti, G., *Saggi*, Mondadori, Milano, 1999;

De Ponseti, P. H. *Cervantes y su concepto del arte*, Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del *Quijote*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1975;

Genette, G., *Soglie*, Einaudi, Torino, 1989;

Jiménez, M. A., *Las dos segundas partes del Quijote*, Valladolid, repositorio documental de la Universidad de Valladolid, 2014;

Maravall, A., J., *Utopía y reformismo en la España de los Austrias. Siglo XXI de España*, Editores Madrid, 1982;

Pirandello, L. *Il fu Mattia Pascal*, Mondadori, Milano, aprile 1993;

Pirandello, L., *Novelle per un anno*, a cura e con un saggio di Pietro Gibellini, Giunti, Firenze, 1994;

Pirandello, L., *L'Umorismo*, Garzanti, Milano, 1995;

Prieto C., A., *El buen cristiano Mahudes y los perros Cipión y Berganza, Discurso de ingreso en la Real Academia de Valladolid*, 30 de junio de 1977, p.14;

Profeti, M. G., Prellwitz, N., V., Pini, D., Chiappini, G., Roca, M., Ceccarelli, F., Jurado, A., Mazzardo, S., *Raccontare la Spagna dei secoli d'oro*, Alinea editrice, Firenze, 1996;

Profeti, M., G., *L'età dell'oro della letteratura spagnola, Il Cinquecento*, La nuova Italia, Scandicci, (Firenze), 1998;

Profeti, M., G., *L'età dell'oro della letteratura spagnola, Il Seicento*, La nuova Italia, Scandicci (Firenze), 1998;

Profeti, M., G., *La maschera e l'altro*, Alinea, Firenze, 2005;

Profeti, M., G., *Il teatro spagnolo dei secoli d'oro*, volume 1, Lope de Vega, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes Saavedra, Bompiani, Milano, 2014;

Riley, E., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989;

Socrate, M., *Il riso maggiore di Cervantes: le opere e i tempi*, la Nuova Italia Editrice, Scandicci (Firenze), 1998;

Terracini, L. *Le invarianti e le variabili dell'inganno*, in *I codici del silenzio*, Dall'Orso, Torino, 1988.

Vega, Lope de, *El arte nuevo de hacer comedias*, Bergua, Madrid, 1935;

Zoppi, F., *Risa, sonrisa, ironía en el Quijote. Burlas de acción y burlas de palabra*, Academia del Hispanismo, Vigo, Pontevedra, 2016.

## Referencias de Internet

Última consulta: 17 de enero de 2019

AYUSO ARELLANO, Ignacio, «Cervantes y Lope de Vega: una rivalidad anunciada», 18 octubre, El Jardín de los Clásicos, <http://jardindeloscasicos.blogspot.com/2015/10/cervantes-y-lope-de-vega-una-rivalidad.html> ;

BALLESTER TORRENTE, Gonzalo, «La realidad y la fantasía en El retablo de las maravillas de Cervantes», 23 de febrero de 2011, La saga/fuga de J. B., <http://vivirdeloscuentos.blogspot.com/2011/02/la-realidad-y-la-fantasia-en-el-retablo.html> ;

BARCEBAL Natalia, NERI Roberto, «Luigi Pirandello», <http://www.e-torricelli.it/pmm/doppio/content/pirandello/index.htm#start> ;

BLANCO Aguinaga, Carlos (1957): «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», Nueva Revista de Filología Hispánica, XI;

CANAVAGGIO Jean, «El prólogo a las *Ocho comedias* de Cervantes desde el mirador de la práctica autorial lopesca», Université Paris X-Nanterre, Centro virtual Cervantes, CRITICÓN. Núm. 108, pp. 133-142 (2010). [https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/108/108\\_133.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/108/108_133.pdf) ;

CARRETER, L. Fernando, «Para una revisión del concepto novela picaresca», en *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona, Ariel (Letras e Ideas, Miror, I), 1972, p. 277.

FABRIETTI Gherardo, «Le commedie e gli entremeses di Cervantes», <https://www.tesionline.it/appunto/Le-commedie-e-gli-entremeses-di-Cervantes-%281615%29/557/3> ;

GONZÁLEZ Alonso, «Del prólogo de las Novelas Ejemplares de Miguel de Cervantes Saavedra», *ÍnsuLa CerBantaria*, 22 de septiembre de 2015,

<https://insulacervantes.wordpress.com/2015/09/22/del-prologo-de-las-novelas-ejemplares-de-miguel-de-cervantes-saavedra/> ;

INDURÁIN MATA Carlos, «Subgéneros del teatro breve del Siglo de Oro: la loa», *Ínsula Barañaria*, publicado Europe/Madrid, 24 de febrero 2013, <https://insulabaranaria.wordpress.com/2013/02/24/subgeneros-del-teatro-breve-del-siglo-de-oro-la-loa/> ;

INDURÁIN MATA, Carlos, «Personajes del Quijote: Ginés de Pasamonte», *Ínsula Barañaria*, publicado en Madrid noviembre 2013, <https://insulabaranaria.wordpress.com/2013/11/10/personajes-del-quiote-gines-de-pasamonte/> ;

INDURÁIN MATA, Carlos, «Lope de Vega y Cervantes (1) », *Ínsula Barañaria*, publicado en Europe/Madrid, 2 de agosto de 2014, <https://insulabaranaria.wordpress.com/tag/ocho-comedias-y-ocho-entremeses/> ;

INIESTA BAUTISTA, Martínez, «Ficción y realidad en el *Retablo de las Maravillas* de Cervantes», *Lemir* 13 (2009), pp.169-176, Universidad de Málaga, [http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista13/09\\_Martinez\\_Bautista.pdf](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista13/09_Martinez_Bautista.pdf) ;

LETA, Antonio, «Sei personaggi in cerca d'autore (Luigi Pirandello)», *Tra sottosuolo e sole (Non) si diventa ciò che (non) si è*, pubblicato il 6 ottobre 2013, <https://antoniodileta.wordpress.com/2013/10/06/sei-personaggi-in-cerca-dautore-luigi-pirandello/> ;

RABATÉ Philippe, «Cervantes y la sombra de Guzmán: reflexiones sobre la poética de Ginés de Pasamonte (Quijote, I, 22)», Université de Bourgogne, Centro Virtual Cervantes, *CRITICÓN*. Núm. 101 (2007), [https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/101/101\\_037.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/101/101_037.pdf) ;

RUBÍN David, «El retablo de las maravillas» Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, 1997-2019, <https://cvc.cervantes.es/artes/menc/retablo.html> ;

RUIZ NAVAS Ricardo, «Los corrales y la comedia del Siglo de Oro», *BOLETÍN AEPE* N° 38-39, Centro virtual Cervantes, *BOLETÍN AEPE* N° 38-39,

[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/revista\\_38-39\\_21-22\\_91/revista\\_38-39\\_21-22\\_91\\_06.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/revista_38-39_21-22_91/revista_38-39_21-22_91_06.pdf) ;

TOMBETTI Federico, «Máscaras desnudas, según la mirada de su director Federico Tombetti, sobre textos de Pirandello», Saquen una Pluma Dramaturgia Rodante publicado el 13 de abril de 2013, <https://saquenunapluma.wordpress.com/2013/04/13/mascaras-desnudas-segun-la-mirada-de-su-director-federico-tombetti-sobre-textos-de-pirandello/> ;

TORSELLI, Stefano, «Miguel de Cervantes», publicado in Scrittori e Letterati il 12 giugno 2007, <https://www.baroque.it/cultura-del-periodo-barocco/letteratura/scrittori-e-letterati/miguel-de-cervantes-scrittore-barocco.html>;

ZAMORA VINCENTE, Alonso, «Presentación a los Entremeses de Miguel de Cervantes», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczg6n5>.

## **Páginas web**

<http://www.rae.es/> ;

<http://dle.rae.es/?id=P5Vu1kj> ;

<http://dle.rae.es/?id=6JS4jA6> ;

<https://www.pirandelloweb.com/pirandello-en-espanol/obras-integras/1924-cada-cual-a-su-manera/> ;

<https://www.pirandelloweb.com/novelle-per-un-anno/raccolta-una-giornata/visita/> ;

[https://it.wikipedia.org/wiki/Adolf\\_Friedrich\\_von\\_Schack](https://it.wikipedia.org/wiki/Adolf_Friedrich_von_Schack) ;

[https://es.wikipedia.org/wiki/Arte\\_nuevo\\_de\\_hacer\\_comedias\\_en\\_este\\_tiempo](https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_nuevo_de_hacer_comedias_en_este_tiempo) ;

<http://dle.rae.es/?id=FmbyiDZ> ;

[https://it.wikipedia.org/wiki/Effetto\\_Droste](https://it.wikipedia.org/wiki/Effetto_Droste) ;

<https://antioniodileta.wordpress.com/2013/10/06/sei-personaggi-in-cerca-dautore-luigi-pirandello/> ;

[www.treccani.it](http://www.treccani.it) .



## Índice

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>p.1</b>
 <b>Capítulo I: Cervantes y <i>El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha</i></b>	
1.1 Cervantes y la novela del barroco	p.3
El personaje novelesco y su evolución	p.6
1.2 Estructura del <i>Quijote</i> y su impianto novelesco	p.8
1.3 Algunos aspectos humorísticos en el <i>Quijote</i>	p.10
1.4 La continua trasfiguración de la realidad en el <i>Quijote</i>	p.13
1.5 La venta y el escenario: comparación entre el <i>Quijote</i> y la novela <i>Cada uno en su manera</i> de Pirandello	p.25
1.6 La traducción de Cide Hamete Benegeli: ficción literaria y molteplicitad de los puntos de vista como en Pirandello	p.32
1.7 El significado del “desocupado lector” en el prólogo del <i>Quijote</i>	p.36
 <b>Capítulo II: Las novelas ejemplares: <i>El coloquio de los perros</i></b>	
<b>Premisa</b>	
2.1 Análisis de las <i>Novelas ejemplares</i> : el tema de la amistad	p.39
2.1.1 La función del prólogo en las <i>Novelas Ejemplares</i>	p.44
2.1.2 El significado de “Ejemplares”: entre ficción y verosimilitud	

	<b>p.45</b>
<b>2.2</b> <i>El Casamiento engañoso</i> y <i>El Coloquio de los perros</i>	<b>p.48</b>
<b>2.2.1</b> Análisis del <i>Casamiento engañoso</i>	<b>p.48</b>
<b>2.2.2</b> Análisis del <i>Coloquio de los perros</i> : puntos en común con la obra de Pirandello	<b>p.52</b>
<b>2.3</b> El concepto de doble entre Cervantes y Pirandello	<b>p.57</b>
<b>2.3.1</b> El género picaresco: referencias al <i>Lazarillo de Tormes</i>	<b>p.59</b>
<b>2.3.2</b> Estructura del <i>Coloquio</i>	<b>p.60</b>
<b>2.3.3</b> Juegos de espejismos y efectos de realidad: semejanzas con Pirandello	<b>p.63</b>
<b>Capítulo III: Cervantes y <i>El retablo de las maravillas</i></b>	<b>p.67</b>
<b>Premisa</b>	
<b>3.1</b> El teatro del Siglo de Oro: el corral	<b>p.67</b>
<b>3.1.1</b> El teatro de Cervantes: características de su comedias pasando por las reformas de Lope de Vega	<b>p.70</b>
<b>3.2</b> El arte del entremés	<b>p.75</b>
<b>3.2.1</b> <i>El retablo de las maravillas</i> : entre ficción y realidad como en Pirandello	<b>p.76</b>
<b>3.2.2</b> Estructura de la obra	<b>p.77</b>
<b>3.2.3</b> El retablo de Maese Pedro en el <i>Quijote</i> y el <i>Retablo de las Maravillas</i> : aspectos en común con Pirandello	<b>p.87</b>

**3.3.3** *El juego de los papeles y Seis personajes en busca de autor:*  
semejanzas y diferencias con los *Retablos de las Maravillas*

	<b>p.92</b>
<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>p.99</b>
<b>RESUMEN EN ITALIANO</b>	<b>p.101</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>p.111</b>
<b>Referencias de Internet</b>	<b>p.115</b>
<b>Páginas web</b>	<b>p.117</b>
<b>Índice</b>	<b>p.119</b>
<b>Ringraziamenti</b>	<b>p.123</b>



## RINGRAZIAMENTI

Questo percorso iniziato nel 2013 e appena concluso mi ha lasciato moltissimo. Il passaggio scuola-università è stato come lo avevo sempre immaginato: emozionante, nuovo e interessante. Tantissime sono state le emozioni provate in questi anni, così come le amicizie strette e le opportunità avute. Una di queste, l'Erasmus, ha permesso che imparassi ad ammirare la semplicità delle cose, la bellezza di un paesaggio, il calore di un'amicizia, la cultura di un paese diverso dal mio e tanto altro. La frase che spesso si dice in merito alla lontananza, e cioè che "è solo quando si è lontani che si capisce il valore di quello che si ha" è assolutamente vera. A casa ad aspettarmi c'era la mia famiglia che ha fatto sì che io aggiungessi questo importante tassello al questo percorso universitario.

A causa di una triste bocciatura in prima liceo al classico, ho totalmente perso la fiducia in me stessa.

Dopo la maturità è scattato qualcosa, come un clic che mi ha fatto vedere tutto più chiaro: perché non iniziare ad avere un po' più di fiducia in me stessa e dimostrare che veramente merito di essere dove sono e provare a investire in qualcosa che possa davvero piacermi? Da qui la scelta di intraprendere un percorso umanistico e letterario.

Ricordo come fosse ieri l'emozione provata al primo esame e le mie prime piccole soddisfazioni; il segreto era: mai accontentarsi e cercare di andare sempre più in là dell'obiettivo prefissato. Per questo sento di dover ringraziare prima di tutto me stessa, e il non aver creduto troppo a tutti quei "tanto non ce la farò mai" che per anni mi risuonavano nella testa. Una buona dose di volontà mi ha permesso di essere quella che sono e di capire che la fatica, l'impegno e il sacrificio sono tutte cose che solo sul campo si imparano e solo con costanza si raggiungono: essere arrivata fino a qui mi dà una forza sovrumana che non vedo l'ora di dimostrare lavorando. Crescere è bello e al tempo stesso fa paura, ma si tratta di qualcosa di misterioso e al tempo stesso di genuino: la consapevolezza di esser vivi.

Un ringraziamento speciale quindi va senz'altro ai miei genitori che, nonostante le batoste scolastiche, hanno creduto in me prima ancora che lo facessi io; a mio fratello maggiore Leopoldo, che anche se molto testardo, ha sempre dato ottimi consigli, aiuto morale e fiducia nel guardare avanti; a mio fratello Nicola, gemello e forse per questo il più incline a capirmi, sempre vicino nei momenti di difficoltà e, soprattutto, dotato di un carattere calmo che ben si mescola alla mia impazienza.

Un sentito grazie va alla prof di ripetizioni Gloria, che tra una versione di latino e una di greco e soprattutto a una ferrea preparazione alla maturità, ha saputo trasmettere degli insegnamenti fraterni e per la vita che conserverò nella mente e nel cuore con estrema riconoscenza.

Un grazie speciale va inoltre al mio ragazzo Edoardo che mi è stato molto vicino in momenti complicati e che grazie alla sua pazienza, il suo affetto e la sua simpatia ha reso gli ultimi due anni di questo percorso molto emozionanti.

Un ultimo ringraziamento (ma di pari importanza agli altri) va alle mie amiche Benedetta, Beatrice, Caterina, Giulia e Laura senza le quali questi anni universitari sarebbero stati meno divertenti e immensamente vuoti, amiche grazie a cui ho superato situazioni difficili e che hanno dimostrato a chiare lettere cosa intendiamo con il termine "amicizia".

Tanta riconoscenza va anche al professor Cara che grazie alla sua passione per la letteratura spagnola e al suo amato *Quijote*, è riuscito a contagiare anche me verso l'amore per la cultura.

Come dicevo all'inizio, questo percorso appena concluso, dopo aver lasciato grandi emozioni, lascia adesso quasi un senso di malinconia.

Nel mio futuro (in cui spero di riuscire a diventare una professoressa) cercherò di guardare i miei alunni e rivedere nei loro occhi i miei alla loro età: sguardi curiosi e bisognosi solo di forza e carica per andare avanti e realizzarsi al meglio.

Sono sicura che con amore, fiducia, serietà, costanza ed educazione si vada veramente ovunque.

Grazie per tutto questo,

Margherita

