



Gherardo Gherardi

# Don Chisciotte

Tragicommedia in 5 atti

edición y traducción de  
Guillermo Carrascón



## RECREACIONES QUIJOTESCAS EN EUROPA



La colección «Recreaciones quijotescas en Europa» se propone promover y difundir, en ámbito nacional e internacional, ediciones críticas y traducciones de las reescrituras o reelaboraciones de la novela de Miguel de Cervantes *Don Quijote de la Mancha*, además de estudios e investigaciones de la novela y sus reinterpretaciones desde sus orígenes hasta la época contemporánea.

La calidad científica de las publicaciones se garantizará con un proceso de revisión por pares (peer review), y de los Comités internacionales científico y editorial.

La colección contempla ediciones en forma impresa o digital con un modelo de difusión de pago o de acceso libre (open access).

*La collana «Recreaciones quijotescas en Europa» intende promuovere e diffondere, in ambito nazionale e internazionale, edizioni critiche e traduzioni di riscritture o rielaborazioni del romanzo di Miguel de Cervantes «Don Quijote de la Mancha», nonché studi e ricerche sull'opera e le sue reinterpretazioni dalle origini fino alla contemporaneità.*

*La qualità scientifica della collana è garantita da un processo di revisione tra pari (peer review) e dai Comitati internazionali, scientifico ed editoriale.*

*Sono previste edizioni in formato cartaceo e digitale, con accesso a pagamento oppure aperto (open access).*

*Dirección*

Agapita Jurado Santos

*Codirección*

Emilio Martínez Mata

*Comité editorial*

Maria Fernanda de Abreu (Universidade Nova de Lisboa);

Fabio Bertini (Università degli Studi di Firenze);

Guillermo Carrascón (Università degli Studi di Torino);

María Fernández Ferreiro (Universidad de Oviedo);

Agapita Jurado Santos (Università degli Studi di Firenze);

Aaron M. Kahn (University of Sussex); Emmanuel Marigno (Université Jean Monnet – Saint-Étienne); Emilio Martínez Mata (Universidad de Oviedo); Iole Scamuzzi (Università di Torino);

Raquel Serrano González (Universidad de Oviedo)

*Comité científico*

Anna Bognolo (Università di Verona); Jean Canavaggio (Université Paris X Nanterre);

Begoña Lolo (Universidad Autónoma de Madrid); José Manuel Lucía Megías (Universidad

Complutense de Madrid); José Manuel Martín Morán (Università del Piemonte Orientale);

Carlos Mata Induráin (Universidad de Navarra); José Montero Reguera (Universidad de Vigo);

Pedro Javier Pardo García (Universidad de Salamanca); Donatella Pini (Università di Padova);

Maria Grazia Profeti (Università degli Studi di Firenze); Laura Riccò (Università degli Studi di

Firenze); Caterina Ruta (Università di Palermo)

*Comité de redacción*

Arianna Fiore (Università degli Studi di Firenze); Elisa Martini (Università degli Studi di

Firenze); María Fernández Ferreiro (Universidad de Oviedo); Francisca Torrente Sánchez-

Guisande (Università degli Studi di Firenze); Alfredo Moro Martín (Universidad de Cantabria);

Pablo José Carvajal Pedraza (Universidad de Oviedo)

*Colección ediciones modernas Dirección*

María Fernández Ferreiro

GERARDO GHERARDI

# DON CHISCIOTTE

TRAGICOMMEDIA IN 5 ATTI

*edición y traducción de*  
Guillermo Carrascón

*La pubblicazione del presente volume è stata realizzata  
con il contributo dell'Università degli Studi di Torino,  
Dipartimento di Studi Umanistici.*

*Esta obra forma parte del proyecto  
"Q.Theatre, Theatrical Recreations of Don Quixote in Europe",  
financiado con el apoyo de la Comisión Europea.*

*Esta publicación es responsabilidad exclusiva de su autor.  
La Comisión no es responsable del uso que pueda hacerse de la información aquí difundida.*



Cofinanciado por el  
programa Europa Creativa  
de la Unión Europea



GRUPO DE ESTUDIOS  
CERVANTINOS



© 2019 Società Editrice Fiorentina  
via Aretina, 298 - 50136 Firenze  
tel. 055 5532924  
info@sefeditrice.it  
www.sefeditrice.it

ISBN: 978-88-6032-506-8  
ISSN: 2610-9034

Proprietà letteraria riservata  
Riproduzione, in qualsiasi forma, intera o parziale, vietata

# ÍNDICE

Introducción	VII
El autor	VII
La obra	IX
Nota editorial	XXI
Bibliografía citada	XXV
Gherardo Gherardi, <i>Don Chisciotte</i>	1
Cuadro primero	7
Cuadro segundo	41
Cuadro tercero	75
Cuadro cuarto	93
Cuadro quinto	121



## INTRODUCCIÓN

### EL AUTOR

El nombre de Gherardo Gherardi (1891-1949) no le dice mucho a la mayor parte de los italianos, así que no parece que haga falta añadir que fuera de Italia es más bien un completo desconocido.<sup>1</sup> Dramaturgo de renombre en su época, la única de sus creaciones que ha alcanzado duradera notoriedad y se ha convertido en un clásico es una película, el famoso drama italiano de postguerra *Ladri di biciclette* (1948), dirigido por Vittorio de Sica y en cuyos títulos de crédito nuestro dramaturgo figura en quinto lugar, junto a otros seis nombres más,<sup>2</sup> como autor del guion. A este trabajo cinematográfico habían precedido ya, a partir de una película de 1936, otros cuarenta y siete, que ciertamente no son pocos, en cuyo guion había participado Gherardi, más dos en los que había sido director.<sup>3</sup> Pero a la fábrica del cine italiano Gherardi había llegado en 1935 desde el taller del teatro. Para resumir su trayectoria creativa diremos que tras un inicio de carrera en el periodismo,<sup>4</sup> se lanzó joven (1921) a una aventura teatral de la que *Don Chisciotte*

<sup>1</sup> Una búsqueda en Google arroja como resultado una página de Wikipedia en italiano –solo en italiano– y una voz de Fiammetta Lozzi Gallo en el *Dizionario Biografico degli Italiani* Treccani, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/gherardo-gherardi\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/gherardo-gherardi_(Dizionario-Biografico)/>) (consulta del 01/11/2018), el más completo y exhaustivo de la cultura italiana, en el que aparecen muchos personajes de segunda y tercera fila. Por él aprendemos que el autor, hijo de periodista, había nacido en Granaglione, un pueblecito de la provincia de Bologna, en 1891 y murió en Roma, en 1949 a los 58 años.

<sup>2</sup> Los otros nombres son: Oreste Biancoli, Suso Cecchi D'Amico, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gerardo Guerrieri e Cesare Zavattini, autor de la adaptación a partir de la novela del pintor y grabador fascista Luigi Bartolini.

<sup>3</sup> Internet Movies Data Base, IMDb s.v. Gherardi, Gherardo, <[https://www.imdb.com/name/nm0315657/?ref\\_=tt\\_ov\\_wr>](https://www.imdb.com/name/nm0315657/?ref_=tt_ov_wr>), (consulta del 19/10/2018).

<sup>4</sup> En 1922 Gherardi empezó a trabajar en *Il resto del Carlino* –el diario histórico de Bologna, que había entrado en la órbita fascista– y en 1926 llegó a ser redactor jefe. Mientras tanto la influencia política sobre la línea editorial se fue haciendo cada vez más intensa, hasta el punto de que incluso formó parte del consejo del periódico Armando Mussolini, hermano menor del dictador; sucesivamente, en 1927, la mayoría de las acciones pasaron a las manos del secretario boloñés del Partito Nazionale Fascista, Leandro Arpinati, y por fin en 1933 la propiedad pasó enteramente al Partido. A pesar de ser él mismo de la misma tendencia política, a la excesiva dirigencia política se atribuye el alejamiento de Gherardi del periodismo en 1935 y su subsiguiente dedicación al mundo del cine.

(1926), nuestra *tragicommedia in cinque quadri*, constituye uno de los hitos más significativos, y en la que disfrutó de buen éxito y bastante notoriedad. Antes del estreno de esta adaptación dramática de la obra cervantina, Gherardi había llevado a las tablas cinco comedias, algunas de ellas escritas en dialecto boloñés o véneto. En estos años nuestro autor se estaba configurando como un verdadero hombre de teatro, más que como un simple dramaturgo: a partir de 1922 compaginó su trabajo como periodista (también crítico teatral), con la dirección, junto con Lorenzo Ruggi, de la compañía de Teatro Sperimentale del Teatro Comunale de la misma ciudad. En tal contexto, dramas como *Vertigine* ('Vértigo', 1923) o *Il focolare* ('El hogar', 1925), que Gherardi pudo ver llevado a escena por el famoso actor Ermete Zacconi, planteaban temas sociales de gran alcance, con tentativas de experimentación dramática y escénica que colocaban al autor en la vanguardia del teatro italiano. Sin embargo, a partir de 1927 Gherardi incrementó en gran medida su producción dramática y aunque mantuvo su fama dejó de lado la experimentación para practicar el teatro de género, de la comedia a la indagación psicológica de influencia pirandelliana, y en sus creaciones sucesivas, más de veinte obras, no volvió a salir de los cauces comerciales del teatro de entretenimiento burgués, en el que de todos modos cosechó numerosos éxitos, en algunos casos internacionales.

De hecho en España Gherardi no fue siempre un desconocido. En diciembre de 1933, en Barcelona y en el teatro del mismo nombre, se presentó la traducción al español de su comedia de salón *Sombras chinescas*, a cargo de la compañía de Enrique de Rosas, nombre de arte del actor argentino Dionisio Russo, que llevó a cabo también la traducción del texto original de Gherardi *Ombre cinesi*.<sup>5</sup> En la página 15 del *ABC* del 15 de marzo de 1935 se puede leer un suelto en el que se notifica el estreno en el teatro Manzoni de Milán de la comedia *Larcidiavolo* del «notable comediógrafo italiano» G. Gherardi por la compañía de Ruggero Ruggeri; y en el número del 28 de febrero de 1939 del *ABC* de Sevilla, página 17, se dedican tres párrafos al estreno de la película *Casados a la fuerza*, con Vittorio de Sica, Paola Barbaro y Giuditta Rissone, cuya autoría se atribuye explícitamente a Gherardi, pues se trata de una adaptación al cine de su comedia *Questi ragazzi!* Lo que es más curioso, la misma comedia se representó en italiano –junto con obras de Pirandello, O'Neill, Pugliese y Capuana– a cargo de la compañía teatral de Torrisi y Tofano durante una breve estancia de diez días a la vuelta de su gira americana entre el 7 y el 20 de enero de 1948 en el teatro Calderón, siempre de Barcelona.<sup>6</sup>

Durante su carrera teatral, Gherardi entabló una relación profesional con esta compañía que había formado en los años 30 Vittorio de Sica, su mujer, Giuditta Rissone, y Sergio Tofano, los cuales llevaron a escena, y en algún caso también a la pantalla, varias obras suyas. La amistad con De Sica y el temprano interés de

<sup>5</sup> Véase la detallada reseña de Manuel Rodríguez Codolà en *La Vanguardia*, 8/12/1933, p. 10.

<sup>6</sup> Como informa un suelto en *La Vanguardia* del 01/01/1948, p. 14.

este por el cine incentivaron a Gherardi para establecerse en Cinecittà donde trabajó con éxito, aunque fuese el éxito más oscuro del guionista, compaginando siempre la escritura cinematográfica con su actividad de dramaturgo. Algunas de sus obras de teatro fueron adaptadas a la pantalla, como hemos señalado, por el famoso actor y director cinematográfico italiano. En los últimos años de su vida, y ya durante los de la guerra, nuestro autor formó brevemente parte de un grupo de escritores cinematográficos, los Autori Associati, en el que se contaban Stefano Landi, Leo Longanesi, Mario Pannunzio, Corrado Pavolini, Ivo Perilli, Piero Tellini, Primo Zeglio y Cesare Zavattini, director e ideólogo del grupo. La finalidad de esta agrupación, de corta vida, era mejorar el nivel cualitativo del cine italiano, entre otras cosas a través de una mejor distribución de funciones en el proceso de creación.

#### LA OBRA

En una entrevista aparecida en *La Stampa della Sera* del 8 de agosto de 1931 (p. 3), Gherardo Gherardi se definía «fascista desde el 19».<sup>7</sup> El periodista que lo entrevistaba, que firmó el breve artículo solo con las iniciales R. S., comentando la producción del dramaturgo, mencionaba algunas de sus comedias más famosas y se detenía, precisamente, a glosar en particular una, su *Don Chisciotte*:

Extraer una obra de teatro de la novela de Cervantes no era empresa fácil. La novela de Cervantes es una de las obras más densas de pensamiento de la literatura mundial: una gigantesca obra maestra. [...] Al tratar de llevar a escena al caballero de la triste figura se corría el peligro de deformarlo, de disminuirlo. Pero Gherardi [...] se mantuvo escrupulosamente fiel al texto de Cervantes, procurando dejar intacto el espíritu y no desnaturalizar al personaje. [...] Más que una refundición o una adaptación escénica, Gherardi hizo de la novela española una «traducción» para el teatro, presentando al errabundo soñador de Dulcinea del Toboso en los episodios en los que más claramente aparece el alma del célebre personaje.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> La fecha es significativa: el *Manifesto fascista* de 1925, promovido por el filósofo Giovanni Gentile, situaba los orígenes próximos del fascismo italiano en ese año, «quando intorno a Benito Mussolini si raccolse un manipolo di uomini reduci dalle trincee e risoluti a combattere energicamente la politica demoesocialista allora imperante» ('cuando alrededor de Benito Mussolini se reunió un manipulo de hombres sobrevividos a las trincheras y resueltos a combatir enérgicamente la política socialdemócrata que imperaba entonces'. Todas las traducciones del italiano son nuestras). A pesar de esas simpatías políticas Gherardi se separó definitivamente del *Resto del Carlino* poco después de que pasase a ser propiedad del Partito Nazionale Fascista.

<sup>8</sup> «Trarre un lavoro teatrale dal romanzo di Cervantes non era facile impresa. Il romanzo di Cervantes è una delle opere più dense di pensiero della letteratura mondiale: un gigantesco capolavoro. [...] A voler portare sulla scena il "cavaliere della triste figura" c'era il pericolo di deformarlo, di immiserirlo. Ma Gherardi [...] si mantenne scrupolosamente fedele al testo di Cervantes, ponendo cura a lasciarne intatto lo spirito e a non snaturare il personaggio. [...] Più che un rifacimento o un adattamento scenico, Gherardi fece del romanzo una "traduzione" per il teatro, presentando l'errabondo sognatore di Dulcinea del Toboso negli episodi in cui più chiaramente appare l'anima del celebre personaggio.»

Sin entrar a debatir las afirmaciones del anónimo periodista, más divulgativas que otra cosa, sí es cierto que la reducción escénica que lleva a cabo Gherardi consigue construir un eficaz resumen de una lectura «de época» de la novela. En su personal interpretación teatral, Gherardi sesga la figura epónima hacia una concepción de idealismo heroico y militante, que, sin llegar a una profesión de fe política tan clara como la del autor, se sitúa seguramente en posiciones afines. El dramaturgo consigue, sin embargo, llevar a cabo una recreación dramática del personaje y de la fábula de la novela, politizada discretamente de manera tal que pudiese contar con la aceptación del público burgués, sin desvirtuar excesivamente a don Quijote y rodeándolo de una aureola atractiva y digna, es decir, rescatándolo de la suerte de figurón cómico que lo había afligido en las adaptaciones dramáticas precedentes. Parece posible, en efecto, afirmar que Gherardi es el primer autor dramático italiano –seguramente el primero del siglo XX– que dedica al *Quijote* una adaptación teatral seria y no una *commedia*, u *opera buffa*, como había sido la tónica general de la mayor parte del teatro italiano y europeo: en particular en Italia, junto a la falta de interés traductor y editorial por las novelas de Cervantes,<sup>9</sup> en las obras teatrales que toman en consideración el *Quijote*, ya sea como motivo marginal, ya como inspiración central del argumento, y que pueden ser consideradas por tanto como tácitos precedentes de la adaptación de Gherardi,<sup>10</sup> predomina la lectura prerromántica de un don Quijote a veces apica-

<sup>9</sup> Sobre la peculiar fortuna de Cervantes en Italia señalo solo Emilio Martínez Mata, «El proyecto “Recepción e interpretación del *Quijote* (1605-1800). Traducciones, ediciones, opiniones”», en *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Oviedo, 11-15 de junio de 2012, ed. E. Martínez Mata y M. Fernández Ferreiro, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Oviedo, 2014, pp. 167 – 169; Aldo Ruffinatto, «Presencia y ausencia del *Quijote* en Italia», en *L’insula del «Don Chisciotte» Actas del xxxiii congreso AISPI, Palermo 2005*, vol. 1, ed. M. C. Ruta y L. Silvestri, Instituto Cervantes / Associazione Ispanisti Italiani, Madrid, 2008, pp. 237-251; Iole Scamuzzi, *Encantamiento y transfiguración: Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2007; Agapita Jurado Santos, «El *Quijote* en Italia» en *El «Quijote» cabalga por Europa (siglo XVII)*, Società Editrice Fiorentina, Florencia, 2018, pp. 61-88.

<sup>10</sup> Es posible que Gherardi no tuviese un conocimiento más que superficial de las precedentes adaptaciones teatrales del *Quijote* en Italia. Incluso óperas hoy bien conocidas como el *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* (1830), di Saverio Mercadante y Stefano Ferrero, no tenían mucha difusión en el primer cuarto del siglo XX (Cfr. Adela Presas, «Don Quijote en la ópera italiana del siglo XIX. *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, de Saverio Mercadante», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Dotras Bravo, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008, pp. 623-635), aunque algún pasaje de nuestro texto podría permitir suponer de forma bastante indirecta un conocimiento al menos de la existencia de esta ópera; en particular cuando don Quijote afirma haber dormido cien años para despertar de su sueño: la duración del periodo parece apuntar hacia las inmediaciones de ese 1830 en el que la ópera italiana se representó en Cádiz (véase la nota 3 en la escena VII del primer cuadro). En cualquier caso nuestro autor se separa taxativamente de esa tradición. Por su parte, la primera versión escénica italiana del siglo XX, el *Don Chisciotte. Tre atti e un prologo*, (I.G.A.P., Génova, 1916: atención a la fecha, sucesiva también a la publicación de la traducción italiana de la *Vida de Don Quijote* de Unamuno), de Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, con música del oscuro compositor Guido Dall’Orso, no parece haber tenido una gran difusión y las pocas representaciones en el teatro Carlo Felice de Génova han sido descritas como un fracaso total; en cual-

rado, a veces bravucón, pero en el que el rasgo axial de la locura se usa siempre como vehículo de una predominante comicidad.<sup>11</sup> La maniobra retórica de convertir una figura vagamente conocida, más bien cómica, connotada por su locura y por sus empresas absurdas e imposibles, en vector de una aproximación ideológica tácita a posturas políticas contemporáneas, poniendo en cambio de relieve su afán de justicia y sus anhelos en pos de un ideal imposible, se pone en práctica en el texto teatral de su *Don Chisciotte*, preciso es reconocerlo, con una dosis importante de *savoir faire* teatral.

Ahora bien: si Gherardi se cuenta entre los primeros dramaturgos que se alían con esta nueva lectura, sin embargo su operación de rescate y de ideologización de don Quijote no es original. La redacción de la obra, que según se indica al final del texto en la única edición existente se sitúa entre noviembre de 1925 y enero de 1926,<sup>12</sup> está muy cerca cronológicamente de la afirmación política de Benito Mussolini y la conquista del poder por el partido fascista sucesivas a la *Marcia su Roma* de 1922. Eran todavía momentos de fermento populista en los que el fascismo, con la constelación de posturas políticas que giraban a su alrededor, mantenidas en órbita por la atracción de pocas ideas comunes, podía aparecer como una novedad prometedoras para muchos intelectuales.<sup>13</sup> Aún tenía vigencia la inyección de optimismo social que infundió el activismo antiintelectualista e irracionalista que se presentaba entonces como solución política nueva, revolucionaria, para superar la situación de estancamiento social y económico de las democracias europeas con la eficacia dispositiva y ejecutiva de un gobierno que no rendía cuentas al poder legislativo y prescindía de corsés parlamentarios. La actitud, antes de 1938, de muchos europeos hacia los totalitarismos del siglo XX, hay que tratar de entenderla en su momento y circunstancia histórica, caracterizada por el descrédito de la democracia, por la terrible crisis económica y por la impotencia o indiferencia de la política tradicional ante todo ello. Las implica-

---

quier caso parece limitarse a repetir cansinamente la presentación humorístico-operística de la figura del hidalgo normal en los siglos anteriores.

<sup>11</sup> Remito a Guillermo Carrascón, «Unamuno intérprete del *Quijote*: Gherardo Gherardi y su adaptación teatral de la novela cervantina», en prensa. En un artículo reciente, José Antonio Garrido Ardila («El *Quijote* en el teatro inglés del siglo XIX», *Anales Cervantinos*, XLVI, (2014), pp. 41-66) releva la explotación eminentemente cómica de la novela cervantina también en el teatro decimonónico británico y cómo lo mismo sucede en las adaptaciones.

<sup>12</sup> *Don Chisciotte. Tragicommedia in cinque quadri*, Vallecchi, Florencia, 1927 (copyright a favor de G. Gherardi de octubre de 1926). Como se puede ver en la nota editorial, reproducimos el texto de esta edición.

<sup>13</sup> En abril de 1925, es decir poco antes de que Gherardi, “fascista desde el 19”, escribiese la adaptación teatral que nos ocupa, se había reunido precisamente en Bolonia un nutrido grupo de intelectuales presidido por Giovanni Gentile (filósofo, ministro de Instrucción Pública durante el régimen mussoliniano e importante exponente del neoidealismo italiano, contrapuesto por sus ideas políticas al otro gran neoidealista Benedetto Croce) que redactó el llamado *Manifesto degli Intellettuali Fascisti* y lo publicó en *Il Popolo d'Italia*, órgano oficial de prensa del partido. Entre los firmantes estaban personajes como Gabriele D'Annunzio, Vittorio Cian, Curzio Malaparte, Filippo Tommaso Marinetti, Giuseppe Ungaretti o Luigi Pirandello, quien no estaba presente pero hizo llegar su adhesión por carta.

ciones expansionistas, racistas y genocidas de los totalitarismos nacientes todavía no se habían desarrollado explícitamente y la Segunda Guerra Mundial, que con sus horrores pondría de manifiesto las enormes potencialidades negativas de los partidos nacionalistas de doctrinas sociales y dictatoriales, todavía no había cumplido su papel revelador.

Entre las posturas ideológicas que preludiaban el fascismo girando a su alrededor, en Italia, durante los primeros años del siglo XX y en concreto a partir de 1906 había tomado pie, promovida por Giovanni Papini y su revista *Il Leonardo*, una corriente de pensamiento que se ha llamado ‘quijotismo italiano’ y que cifraba explícitamente su credo de acción política en las teorías quijotistas de Miguel de Unamuno, tal y como se recogen principalmente en *Vida de Don Quijote y Sancho Panza*. Pero no se trataba de una recepción del Unamuno escritor ni de su creación literaria, sino de una acogida entusiasta, algo unamuniana también en sus humores enfáticos, de lo que se extrapolaba, subjetivamente y filtrado por la situación italiana y por los hermeneutas de ocasión, con Papini a la cabeza, a partir del programa ético y político que se podía destilar del quijotismo del rector salmantino. La repercusión y la difusión que tuvieron sucesivamente en Italia las ideas del filósofo español (del que se publicaron numerosos artículos en la prensa en los que se encomiaba el papel de Italia en la Primera Guerra Mundial), ideas estrechamente asociadas con su lectura político-simbólica del *Don Quijote*, fue amplia y pública.<sup>14</sup> Con la mayor frecuencia se asoció esta interpretación con una forma de voluntarismo e idealismo pragmático –valga el oxímoron– y nacionalista que con cierta facilidad podía deslizarse hacia un activismo político violento hasta situarse en ámbitos cercanos al fascismo.<sup>15</sup> Y a la vez el *Quijote* –tanto el personaje como la novela de Cervantes, una obra entendida poco y mal en Italia, leída, caricaturizada y actualizada en los dos siglos precedentes sobre todo por su dimensión cómica, como hemos dicho– quedó indisolublemente unido en una nueva dimensión semántica de corte ético a la figura del autor de la *Vida de Don Quijote y Sancho Panza* y a su personalísima lectura de la obra maestra cervantina.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Véase Vicente González Martín, «Difusión de la obra de Unamuno y eco de su personalidad en Italia», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XXV-XXVI (1978), pp. 91-126.

<sup>15</sup> Para todo esto véase Sandro Borzoni, «El Quijotismo de Unamuno en Italia: filosofía de la acción, irracionalismo, fascismo», *Historia Contemporánea*, XLIV (2011), pp. 271-305.

<sup>16</sup> Esta asociación sigue funcionando actualmente: hace poco más de cinco años, el intelectual de derechas Marcello Veneziani escribía en el periódico *Il Giornale* (04/02/2013 <<http://www.ilgiornale.it/news/cultura/unamuno-filosofo-allievo-don-chisciotte-881970.html>> consulta del 19/10/2018) que «il più importante commento al *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes è di un filosofo spagnolo del primo Novecento, Miguel de Unamuno» (‘el comentario más importante al *Don Quijote* de Miguel de Cervantes es de un filósofo español de principios del siglo XX, Miguel de Unamuno’). En la temporada teatral del año 2018-2019 del Nuovo Teatro, compañía fundada y dirigida por Marco Balsamo, se anuncia una nueva adaptación escénica del *Quijote* a cargo de Francesco Niccolini y en la página web de presentación no hay más que dos citas: una de *Un esclavo llamado Cervantes*, de Fernando Arrabal y otra de *La vida de Don Quijote y Sancho Panza* de Miguel de Unamuno (<<http://www.nuovoteatro.com/it/don-chisciotte/>> consulta del 19/10/2018). Italia sigue entendiendo el *Quijote* en buena medida a través del quijotis-

No parece oportuno pasar por alto que en el momento en el que Gherardi concibe y redacta su obra, que está cargada de intención sociopolítica, las dos mansiones vitales peninsulares mediterráneas atraviesan una fase de acercamiento notable. Los experimentos políticos españoles, con el directorio militar amparado por la monarquía, van al paso de los italianos, y el fermento antidemocrático, popularista, futurístico, vanguardista en el que se engloban cultura alta y cultura cotidiana, propiciado por las crisis económicas y de consecuencia sociales del periodo de entreguerras, es común no solo a España e Italia sino también a otros países más o menos destruidos, en uno u otro modo, por la Primera Guerra Mundial y sus secuelas.

Sea ello como fuere, en la línea del qui jotismo unamuniano y del *chisciottismo* italiano promulgado por Papini, se situaba probablemente el fascista Gherardi cuando en 1925 escribía su *Don Chisciotte*. Como ya hemos indicado precedentemente<sup>17</sup> el dramaturgo conocía bien el texto cervantino, que quizá hubiera leído en original o en la entonces reciente traducción de Alfredo Giannini,<sup>18</sup> pero también siguió la exégesis unamuniana contenida en la *Vida de Don Quijote y Sancho Panza*, que la traducción de Gilberto Beccari<sup>19</sup> había puesto a disposición del público italiano. Sin anacronismos excesivos, pero con una referencialidad directa a la realidad social contemporánea, el texto exalta los aspectos del personaje que fácilmente se pueden hacer tender hacia esa visión épico-idealista, irracionalista, pragmática, voluntarista y heroica de la realidad que ya había propuesto y divulgado, tras la lección del rector de Salamanca, el mencionado qui jotismo italiano. Gherardi construye así un don Quijote muy cercano a la lectura unamuniana, capitalizando nociones vagas como la pureza del ideal, la fuerza del amor o el valor social de un compromiso personal de tipo heroico a través de un léxico en el que asoman con frecuencia la gloria, la verdad, el sueño, el ideal y una dicción poética para la que Gherardi no estaba falto de dotes y que centraba de lleno los módulos expresivos de la vanguardia teatral del momento, acercándolos, sin embargo, a las entendederas de un gran público, menos sofisticado y más amplio que

---

mo del rector de Salamanca. Por lo que se refiere al qui jotismo unamuniano, recordaremos solo que como tal lo proponía explícitamente el filósofo español en su artículo «El sepulcro de don Quijote» publicado por primera vez en *La España moderna*, n. 206, Madrid, febrero de 1906, pp. 5-17. Sucesivamente lo incluyó con pocos recortes como prefacio en las ediciones a partir de la segunda de la *Vida de Don Quijote y Sancho Panza* (Renacimiento, Madrid, 1914). En Italia apareció también como prefacio a partir de la segunda traducción de Carlo Candida del *Commento al Don Chisciotte* (Corbaccio, Milano, 1926), posterior a la obra de Gherardi. El artículo en su primera edición de 1906 parece haber sido para Papini el detonante de su *chisciottismo* italiano.

<sup>17</sup> Véase Guillermo Carrascón, «Unamuno intérprete».

<sup>18</sup> La traducción (Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancianca*, traduzione, prefazione e note di Alfredo Giannini, G. C. Sansoni, Florencia, vol. 1: 1923, vols. 2 y 3: 1925) aparecía en precisa coincidencia con la redacción de la tragicomedia gherardiana.

<sup>19</sup> Miguel de Unamuno, *Commento al Don Chisciotte*, 2 vv., trad. it. de Gilberto Beccari, Rocco Carabba, Lanciano, 1913.

el que era capaz de digerir el léxico latinizante de D'Annunzio o las sutilezas meta-dramáticas de Pirandello.

Volviendo a la citada entrevista de *La Stampa della Sera*, otro aspecto que cabe destacar en ella es que la mayor atención que el periodista dedica, en comparación con otras obras de Gherardi, a nuestra adaptación dramática del *Quijote*, parece indicar que esta obra era por aquel entonces (a pesar de que en 1931 la producción teatral del periodista boloñés fuera ya de más de quince dramas) una de las que más fama habían dado al autor. Según los datos reunidos por Di Carlo,<sup>20</sup> el *Don Chisciotte, tragicommedia in cinque quadri*, se estrenó en Trieste, el 6 de septiembre de 1926, en el teatro Politeama Rossetti, a cargo de la compañía de Dina Perbellini y Aldo Silvani,<sup>21</sup> actor que, aunque era muy joven por aquel entonces, bien podemos imaginar por sus trazas –alto, delgado, sobre todo en juventud, con expresión un poco alucinada y un decir al parecer tan enfático que lo hacía más apto para las tablas que para el cine– como don Quijote y con el que Gherardi había entablado contacto en el ambiente teatral de Bolonia.<sup>22</sup> El texto de Gherardi que llevó a escena, si por una parte se puede considerar, como hemos visto, descendencia directa de la peculiar recepción italiana del quijotismo de Unamuno, por otra se puede reconocer definitivamente como un pionero de las adaptaciones teatrales modernas de la novela de Cervantes, tanto por lo que se refiere a esa raigambre unamuniana como por ser el primero en Italia que, como dijera Papini de Unamuno, se toma en serio a don Quijote.<sup>23</sup> En Italia, durante el siglo XX, tras la de Gherardi se llevan a escena por lo menos treinta y nueve adaptaciones, reducciones dramáticas y derivaciones teatrales basadas en la historia del ingenioso hidalgo<sup>24</sup> y, aunque la comicidad sigue siendo un elemento irrenunciable, muy pocas de ellas la mantienen, como sucedía en los siglos anteriores, como eje dramático principal, al contrario. Su recepción moderna es raramente neutral, como ha señalado Fernández Ferreiro:<sup>25</sup> a partir de la reducción de Gherardi, don Quijote deja de ser un personaje exclusivamente cómico y se

<sup>20</sup> Stefania Di Carlo, «Catalogo delle opere teatrali italiane ispirate al *Don Chisciotte* di Cervantes: 1916-2016», *Artifara*, XVII (2017), pp. I-XI, p. III.

<sup>21</sup> No hemos encontrado datos sobre su duración en cartel ni indicios de que la obra se presentase sucesivamente en otras ciudades italianas.

<sup>22</sup> Mientras G. Gherardi dirigía el mencionado teatro experimental en Bolonia, a los mismos predios romañolos llegó en 1923 Silvani para dirigir el Teatro del Popolo (Enrico Lancia y Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano. Gli attori*, vol II m-z, Gremese, Roma, 2003, pp. 197-198), proyecto de decidida dimensión política. Más o menos tan simpatizante del régimen mussoliniano, Silvani, como Gherardi, se recicló también en el floreciente cine italiano de la postguerra, pero por sus características actorales de dicción y actuación rara vez desempeñó más que papeles secundarios.

<sup>23</sup> Giovanni Papini, *Don Chisciotte preso sul serio* (reseña de Miguel de Unamuno, *Commento al Don Chisciotte*, trad. de Gilberto Beccari, *La Stampa*, 29 de marzo de 1913, p. 3).

<sup>24</sup> Di Carlo, «Catalogo».

<sup>25</sup> María Fernández Ferreiro, «Adaptaciones teatrales del *Quijote* (siglos XX-XXI). Selección de un corpus» en «*Scripta manent*». *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra (Publicaciones digitales del GRISO), Pamplona, 2012, pp. 185-194, p. 186.

convierte en signo para vehicular mensajes sociopolíticos con distintos matices ideológicos o puramente existenciales, gracias a su naturaleza de constelación de motivos, que pueden ser «no solo reelaborados a través del filtro del teatro [...], sino también modificados por la voluntad del autor como creador situado en unas determinadas coordenadas espaciotemporales».

Las funciones representadas por los varios personajes del *Quijote* que de la mano de Gherardi pasan a las tablas,<sup>26</sup> son muy simplificadas, las que se pueden deducir del valor antagonístico del héroe que puso de realce Unamuno, en particular y de manera muy significativa, personificando en curas, bachilleros, barberos, duques y canónigos la lógica garbancera de la ramplonería ambiente que por todas partes acosaba y apretaba su alma dolorida,<sup>27</sup> nómina que Gherardi adapta, justamente, para adecuarlos a una representación de sus coordenadas espacio temporales. Cabe destacar en particular que durante todo el desarrollo dramático Gherardi lleva a cabo una curiosa división de papeles entre varones y hembras por la que, de los personajes que rodean a don Quijote, mientras los masculinos representan en varias formas las añagazas y trampas con las que el statu quo, el sistema social pervertido e innober, determina la derrota del héroe, los femeninos, de Dorotea a Altisidora, pasando por las prostitutas de la venta e incluso la misma aldeana-Dulcinea, se alinean con el caballero y aunque no son capaces de ayudarlo, son las únicas que parecen vislumbrar su grandeza, admirarlo y mostrarse solidarias con él o por lo menos apiadarse de sus tribulaciones. Podría en ello verse otro eco de la *Vida de Don Quijote y Sancho Panza*, en muchos de cuyos pasajes se ensalza una concepción de la mujer como madre piadosa, «la Madre que no conoce más justicia que el perdón ni más ley que el amor».<sup>28</sup>

A su vez, los rasgos característicos del Quijote unamuniano que explota el dramaturgo de Bolonia son pocos: la locura proverbial se convierte en un idealismo exacerbado por el que el protagonista reivindica la legitimidad y, por decirlo, así la eficacia activa de su visión onírica de la realidad:

SANCHO. Bueno, pues ahora, dígame la verdad, amo... Entre nosotros, yo he estado buscando la cabeza del gigante más de una hora, esta mañana... No la he encontrado... O se la ha llevado ese ladrón del ventero... o usted... lo ha soñado...

DON QUIJOTE. ¿Soñado? ¿Y qué si lo hubiese soñado? Me he enfrentado con él como un valiente y le he cortado el cuello...

SANCHO. Vale, pero si lo ha soñado usted...

<sup>26</sup> La nómina no es breve, aunque ciertamente mucho más exigua que la de la novela: además de don Quijote y Sancho, aparecen en escena el cura, el barbero maese Nicolás, Sansón Carrasco, Dorotea, el ventero, dos prostitutas y una criada de la venta, la aldeana convertida en Dulcinea por Sancho, don Pedro de Alfoz, poeta, Montesinos, Durandarte y Belerma, Amadís, Orlando y Felismarte, el duque y la duquesa, Altisidora, Merlín, una doncella de la corte que se finge Dulcinea desencantada y otros cortesanos y cortesanías anónimos y sin voz.

<sup>27</sup> Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho Panza*, Renacimiento, Madrid, 1914, p. 15.

<sup>28</sup> Unamuno, *Vida*, p. 422.

DON QUIJOTE. ¿Y aunque así fuera? Si tú sueñas un gigante que te amenaza, ¿qué haces? ¡Te pones a chillar de miedo hasta que te despiertas! ¡Escapas! ¡Escapas a esconderte en los brazos del mago! ¡Te agarras a la realidad! ¡Cobarde! Pero bueno, tú no entiendes nada... (2.VI, p. 59).

En segundo lugar, el idealismo de don Quijote, que es amor desinteresado por la verdad y la gloria, última razón de la existencia, se encarna y concretiza en su amor por Dulcinea, como afirma el mismo protagonista en un momento central de la comedia: «Combato por la más hermosa mujer, por la imagen más fascinante que el ojo del hombre pueda sostener, y la más exaltante para el corazón de la humanidad... Gloria, verdad... Este es su nombre... O si lo queréis entender mejor... porque seguro que se lo habéis oído mencionar a los ángeles: ¡Dulcinea!» (3.IV, p. 89).

Por esta razón la acción escénica se articula sobre el eje diegético del encuentro del protagonista con la aldeana con la que Sancho da gato por liebre a su amo. Aun así, sin embargo, al hilo de este desencuentro Gherardi consigue reconstruir, ya miméticamente, ya en narración de Sancho, una parte representativa de los episodios más significativos o más conocidos de la novela, manteniendo así el presumible horizonte de expectativas de un público potencial que de don Quijote se espera demenciales cómicas empresas. La trama dramática se desarrolla en cinco cuadros, como ya se ha dicho, de longitud muy desigual y divididos respectivamente los cuatro primeros en ocho, doce, cuatro y diez escenas, mientras que el último cuenta una sola.<sup>29</sup>

El primer cuadro (pp. 6-38) de la tragicomedia se sitúa en un rincón de Sierra Morena donde el cura y el barbero –suprimido todo lo referente al cómico e irreverente disfraz femenino del religioso y su compaisano–, con la colaboración de Dorotea, han seguido a Sancho Panza para encontrar a don Quijote y hacerle volver a casa. La materia diegética se corresponde con la de la línea principal de acción de los capítulos 26 al 30 de la primera parte, pero se han eliminado los personajes y toda la compleja historia intercalada de Cardenio y Luscinda, que habría constituido ciertamente una digresión difícil de llevar a escena, e inútil para el diseño de Gherardi.<sup>30</sup> Falta también la parte de Don Fernando: Dorotea, sin más presentación, aparece como una doncella, escapada de casa en pos de un indefinido novio traidor, que se presta a desempeñar el papel de Princesa Micomicona para colaborar con lo que se le presenta como una buena obra. Cuando cumpla su cometido, al llegar a la venta, que será el espacio del segundo cuadro, Dorotea desaparecerá sin más. Pero Dorotea sirve para testimoniar la fidelidad al texto de partida de la que Gherardi hace gala, al reproducir, por ejemplo, el mo-

<sup>29</sup> En porcentaje, el 1<sup>er</sup> cuadro equivale al 28% de la longitud total, el 2º al 26,7, el 3º al 15,3, el 4º al 21,6 y el 5º y último, mucho más breve, al 8,4%.

<sup>30</sup> La elección de los episodios cervantinos parece estar guiada sobre todo por la escenificabilidad además de la potencialidad semántica.

mento del capítulo I, 30 del *Quijote* en el que al acometer su fantástica historia Dorotea olvida el fantástico nombre de Micomicona pergeñado por el cura, que tiene que acudir en su auxilio. De igual modo mantiene el dramaturgo, aunque de manera resumida, la oferta de matrimonio que Dorotea propone a don Quijote una vez que haya matado al gigante Pandafilando de la Fosca Vista y recuperado su reino; y siempre como en el original, en la obra teatral don Quijote rechaza la proposición suscitando el desaliento, la desesperación y las protestas de su fiel escudero, que ve esfumarse una posibilidad de llegar rápidamente a gobernador si no a conde o a duque. A cambio de la historia intercalada suprimida, en el primer cuadro de la tragicomedia se incluye el resumen narrativo, en boca de Sancho, que se los cuenta al cura y al bachiller, de algunos de los episodios más conocidos de la primera parte, como el de los molinos de viento, los yangüeses, los galeotes y el yelmo de Mambrino (por este orden). A los dos vecinos en trance de rescatar al héroe se une en cambio el bachiller Sansón Carrasco, ausente en los capítulos correspondientes del hipotexto, que quiere intervenir con su plan de desafiar como caballero a Don Quijote en singular combate, trayendo así a este punto lo que ocupaba los capítulos 12 y siguientes de la segunda parte, con el desafío del Caballero del Bosque y su derrota a manos del hidalgo, que cierra el cuadro.<sup>31</sup> Buena parte de esta primera unidad dramática la ocupa la escena VII (pp. 20-26), en la que Don Quijote dialoga con su escudero para hacerse contar la embajada ante Dulcinea, que Sancho, fiel al original (caps. I, 30 y 31 del *Quijote*), inventa completamente. Gherardi incluye en este diálogo entre el amo y el escudero algunos detalles que vuelven a manifestar a las claras su conocimiento del texto original, como la discusión sobre las perlas, para Don Quijote, o el trigo rubial que según Sancho, Dulcinea estaría aventando a su llegada, discusión que deja espacio para una interesante exposición del armazón ideológico del quijotismo gherardiano (p. 25):

Hay que pensar con todo, mirar con todo, oír con todo. ¿Dónde estaba tu corazón mientras mirabas a tu señora y la mía? Seguro que estaba en el pueblo, junto a tu mujer Teresa Gutiérrez y tus hijos, y con los ojos distraídos por quién sabe qué vulgares preocupaciones, has mirado de pasada a la que tenías que mirar con intensidad desesperada, hasta el fondo, de rodillas. Entonces te habría deslumbrado su fulgurante belleza de ángel, habrías visto sus blancos dedos de hada enfilear collares de lapislázulis y rubíes, y no trigo rubial, como dices: ¡Te habrías conmovido con su regalo, que te pareció vulgar solo porque lo has medido con tu demasiada sed! ¡Qué miseria!

Se presentan, por tanto, en este primer cuadro los antagonistas de don Quijote, las fuerzas vivas o poderes fuertes, como se diría ahora: Iglesia –el cura–, comercio e industria burgueses –el barbero maese Nicolás–, intelectuales inope-

<sup>31</sup> El relieve concedido al personaje del bachiller es uno de los síntomas que apuntan a una lectura atenta de la interpretación unamuniana del *Quijote* por parte de Gherardi.

rantes –el bachiller Sansón Carrasco–. Todos ellos se conjurarán con Dorotea, más tarde con el ventero, los duques y su corte, con Sancho y sobre todo con la miseria que ciega al escudero, representante del pueblo llano, en una obtusa ambición (véanse las palabras del propio escudero: «No es culpa mía. Es la miseria. Cuando tenga la ínsula me enmendaré», i.VII, p. 25), para oponerse al idealismo activo del héroe, que según el guion unamuniano consideran simple locura, ridícula si no decididamente dañina para el tipo de equilibrio social que representan y defienden. El cura ha diseñado una ficticia empresa heroica que llevar a la práctica con la colaboración de Dorotea, como en el original, pero su intento, que al final tendrá éxito, tiene que competir, como hemos visto, con el proyecto del bachiller, disfrazado de Caballero del Bosque, de desafiar y derrotar al caballero para obligarle a volver a casa por ese otro sistema.

El cuadro segundo (pp. 41-73) repite esta técnica de superposición de episodios y resumen diegético: al ambientarse en la venta de Juan Palomeque, trae a ella los dos episodios venteriles del texto original, mezclando en una única situación elementos de uno y otro (*Quijote* I, 2 y 3; I, 32-46). Encontramos por tanto a las «dos mujeres mozas destas que llaman del partido» de la venta en la que Don Quijote se armó caballero en su primera salida, que presencian ante todo, como los otros personajes, el sueño en que Don Quijote acuchilla los odres de vino (*Quijote* I, 35) imaginando que sean el gigante, episodio que cobra centralidad en el segundo cuadro de Gherardi. Durante la estancia en la venta se sitúa también el combate de Don Quijote con los rebaños vistos como ejércitos (*Quijote* I, 18), que obviamente acontece fuera de la vista de los espectadores y se representa a través de un Don Quijote que parte a la batalla saliendo de escena y entra de nuevo perseguido por los proyectiles de los pastores, precipitando maltrecho en el escenario de vuelta de su aventura. Finalmente Gherardi cierra este segundo cuadro situando en él el primer encuentro que intermedia Sancho entre el caballero y la Dulcinea encantada (II, 10), encarnada tanto en el escenario como en el texto de la novela por una rústica que pone a dura prueba la capacidad del hidalgo para idealizar lo que ve o justificar su decepcionante materialidad a través de la magia de su enemigo el encantador. Obviamente, en la adaptación escénica se simplifican mucho los personajes y desaparecen todas las historias secundarias que se desarrollan en este ambiente del original: la conclusión de la historia de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando, la novela intercalada del curioso impertinente y la historia del Cautivo, la de doña Clara y don Luis y la reaparición del barbero propietario de la bacía que don Quijote lleva convencido de cubrirse con el yelmo de Mambrino.

En este contexto venteril, en cambio, introduce Gherardi por primera vez un personaje apócrifo que cumple una función importante en el desarrollo de la acción escénica. Se trata de don Pedro, un literato secretario de un Duque, que reconoce a don Quijote e insiste ante el caballero y sus compaisanos para llevarlos a todos a la corte de su amo, designio que conseguirá cumplir en el cuarto cuadro.

Con este personaje añadido Gherardi cumple funciones de transición y consigue articular entre sí los episodios de la primera y de la segunda parte en los que la relación entre don Quijote y Dulcinea, clave para su concepción del personaje, ocupa un lugar más relevante.

En el cuadro central, el tercero, y por tanto en posición de particular relieve, se presenta bajo el titulillo de «El sueño de don Quijote» una reelaboración del episodio de la cueva de Montesinos en la que Gherardi se aparta de la fidelidad al texto del *Quijote* en pos de sus fines personales, pues si bien presenta en escena a Montesinos y Durandarte, resume mucho las cómicas demostraciones de hastío que el caballero profiere ante los requerimientos de Belerma y, disminuyendo el protagonismo de esta dama, vuelve en cambio a hacer aparecer a la Dulcinea encantada, que como se recordará era poco más que una muda y distante visión en el capítulo II, 23 de la novela, aunque daba pie al episodio cómico de la doncella que pedía dinero a don Quijote. En la adaptación italiana, que, dadas las limitaciones de la presentación dramática, no aparece como un relato, sino con la misma objetividad de todo el resto, relativizada solo por el juego de luces, se aprovecha en cambio la presencia de la sanchesca Dulcinea para construir una serie de escenas apócrifas que cierran el cuadro, en las que la aldeana que encarna la dama ideal de don Quijote se muestra villana y venalmente interesada en un posible matrimonio con el hidalgo, del que supone que «tenga algo». Por fin aparecen en la escena Amadís, Felismarte y Orlando que, tras disputar con don Quijote y ofender a Dulcinea, a la que nuestro caballero protege, lo ordenan caballero reconociéndole el valor, la pureza, la fe y la condición de «Caballero de Dios» (p. 91).<sup>32</sup> La transformación de la narración original de don Quijote, con todo su complejo perspectivismo metaliterario, en una representación escénica, que se puede descodificar con la clave onírica del título y del sueño que embarga al Sancho teatral en el mismo momento en el que su amo desciende en la cueva, no es fácil, pues a la vez ha de ser reduccionista, con riesgo de banalización, y mucho más unívoca y desambiguante que el texto original de la novela, pero aun así parece servir a los propósitos de Gherardi, que siguiendo la lectura unamuniana no aprovecha los contenidos metaliterarios y paródicos. El juego escénico, soporte del ideológico, se basa en la contraposición entre el caballero durmiente, Durandarte, que rechaza escéptico las solicitudes de amor ideal de una rendida Belerma, y el caballero que se sueña despierto, don Quijote, que se esfuerza para idealizar las peticiones materialistas de la aldeana Dulcinea. El contrapunto entre la inocencia del idealismo quijotesco y el cinismo con el que consideran su universo de fábula los profesionales de la caballería andante, protagonistas de las grandes gestas épicas, Durandarte, Amadís, Orlando y Felismarte, se resuelve en la consagración de don Quijote como caballero de Dios por parte de los héroes

<sup>32</sup> También don Quijote como caballero de Dios pertenece a la lectura unamuniana más que al original. Véase Unamuno, *Vida*, pp. 104-105, 144, 166, etc.

épicos, consagración con la que el autor parece sancionar la validez trascendente de la propuesta ética de su protagonista.

En una nueva ruptura de la continuidad diegética, el cuadro sucesivo, el cuarto, presenta ya a toda la compañía de don Quijote, cura, barbero, bachiller, escudero y el literato don Pedro que los ha reclutado, en la corte de los duques, donde don Quijote ha viajado con sus paisanos y donde el secretario arma la burla del enamoramiento de Altisidora (*Quijote* II, 44, 46) –que aunque empieza fingido se resuelve en explícitamente verdadero– y a continuación, cambiando de nuevo el orden en el que los episodios aparecían en el hipotexto, la representación del carro en el que Merlín lleva prisionera a Dulcinea encantada (*Quijote* II, 35). Al enfrentarse con lo que parece, por fin, la materialización de sus anhelos de ideal, el caballero, presa de su propia inocencia, se deja capturar por el engaño que por pura diversión y entretenimiento ha urdido contra él la esfera del poder real, los duques y su corte, poniéndolo literalmente fuera de combate. Don Quijote cree haber alcanzado su ideal, haber culminado su lucha, y convencido en cierto modo de haber vencido, rompe su espada, pero es solo para darse cuenta de que todo ha sido una trampa que, por simple juego, le ha tendido don Pedro, el intelectual al servicio de la oligarquía representada por los duques, anulando así en la impotencia y el ridículo todo esfuerzo heroico. Cuando se está cerrando el episodio con el anuncio de la pena de los azotes que tiene que sufrir Sancho para desencantar a la señora, aparece el Caballero de la Blanca Luna, que como en el original (*Quijote* II, 64), completa el engaño abusando de la nobleza del héroe: desafía a don Quijote, lo derriba y lo obliga a prometer que va a volver a su aldea. Solo que los mismos episodios elegidos de la historia hipotextual se resuelven ahora en diálogos que apuntan al simbolismo ético-político que subyace a toda la trama ghirardiana y en los que el humorismo juega un papel muy reducido.

En el quinto cuadro, titulado «La vuelta a la llanura», que cierra la obra, Gherardi da su interpretación más personal, estilizada y alejada del modelo. don Quijote y su escudero se encuentran de nuevo solos en la vía del regreso, en medio de una desierta y crepuscular llanura de La Mancha, y al fin don Quijote ha recuperado la cordura, de manera que se da cuenta de sus pasadas locuras y solo ve la realidad circunstante, mientras que ahora es Sancho el que mantiene la fe en el mundo de los caballeros andantes:

DON QUIJOTE. Será mejor dejar aquí los animales. Mañana por la mañana mandaremos a alguien ...

SANCHO. ¿Quiere ir a pie hasta casa?

DON QUIJOTE. Sí. Los cascos de las cabalgaduras despertarán a todo el pueblo y se reirán todos de mí, de mi traje y de la bacinilla que llevo en la cabeza ...

SANCHO. Señor, no insulte usted al yelmo de Mambrino.

DON QUIJOTE. Quita, hombre, si es una bacinilla (5.I, p. 121).

Al final de la obra, en el que la muerte de don Quijote no aparece en escena, aunque se puede entender simbólicamente aludida por el adentrarse de los dos personajes, que se sostienen mutuamente, en la oscuridad de la noche que va cayendo, Sancho, *quijotizado*, quiere volver a vivir aventuras, a combatir con los molinos, e indica a su señor el público de la sala como si fuera un ejército al que desafiar, pero en cambio el excaballero, *sanchizado*, saluda educadamente «con una amable sonrisa cortesana» (p. 129): su recuperada capacidad de ver la realidad, o más bien su perdida capacidad de concebir la ilusión, en la que se materializa la muerte del héroe don Quijote, sobrevivido por Alonso Quijano, impide ya al personaje reconocer incluso la convención dramática de la cuarta pared: el héroe se ha salido definitivamente del mundo de la ficción, que sin embargo era también el mundo del ideal. Sin embargo, como Unamuno, que al final de su lectura afirma la inmortalidad del héroe («Don Quijote es, merced a su muerte, inmortal; la muerte es nuestra inmortalizadora»<sup>33</sup>). Gherardi termina su adaptación dramática con una apertura hacia el futuro que da un respiro a la esperanza:

DON QUIJOTE. Ya se ha hecho de noche... Andando...

SANCHO. Venga, vamos... Una buena dormida y como nuevo. Y mañana a lo mejor...

DON QUIJOTE. El condado, el condado... Pero ¿no sabes tú que en este mundo hay demasiada gente en busca de condados?

SANCHO. ¿Usted cree? Entonces podríamos conquistar a la fuerza el caballo alado de Orlando y establecernos en un rinconcito de cielo. Prométamelo usted, amo. Al menos esto...

DON QUIJOTE. Vaya... Sancho, tú quieres enseñarme a cantar de nuevo...

SANCHO. A lo mejor... Ni salud ni ganas me faltan...

DON QUIJOTE. Venga, es hora de moverse... (*trastabillando*).

SANCHO. Despacito, despacito... Agárrese a mí y adelante... ¡Qué oscuridad! ¡Pero de verdad ve usted algo?

DON QUIJOTE. Así, pasito a paso, algo veo... (5.I, p. 131)

#### NOTA EDITORIAL

El texto italiano de la tragicomedia de Gherardi que presentamos aquí sigue fielmente el de la única edición existente de la obra, la indicada edición de *Don Chisciotte. Tragicommedia in cinque quadri*, publicada en Florencia por Vallecchi en 1927<sup>34</sup> en un pequeño volumen de 11,5 × 16 cm, encuadernado en rústica, del que se conserva un ejemplar en la Biblioteca di Arte, Musica e Spettacolo de la Universidad de Turín que hemos usado como original. En la transcripción se han llevado a cabo algunas modificaciones del texto que no aparecen señaladas en nota. En particular se han corregido algunos errores evidentes: en la escena I del primer cuadro, donde la acotación del original decía «*seguita a ragione*» se ha corregido en «*seguita a ragionare*»; en el mismo cuadro, en la escena cuarta don-

<sup>33</sup> Unamuno, *Vida*, p. 463.

<sup>34</sup> Aunque el *copyright*, como ya se ha indicado, es del año anterior.

de Sancho decía «Valpeñas» se ha sustituido con «Valdepeñas»; en la escena VII, la frase «cavalli che Ronzinante non se li sogna» se ha modificado en «cavalle...». En el cuadro tercero, escena III, la segunda entrada de Dorotea aparecía atribuida a «DON.», por don Quijote,<sup>35</sup> y se ha restituido al personaje justo; mientras que en la escena IV, donde Sancho, describiendo a Dulcinea, dice «cantare laghisdazzuli», lo hemos corregido con «contare laghisdazzuli». Podría no ser una errata, puesto que probablemente Sancho no sabe qué son los lapislázulis de los que confunde el nombre, pero en atención a que la respuesta correctiva del bachiller se centra solo en el nombre de las piedras y no en el verbo, hemos tratado el verbo original como una errata. Otra evidente aparece en la escena IX del mismo cuadro, cuando Sancho pregunta «Com'è andata?», que en el original aparecía como «audata». En el cuadro tercero, escena III, la afirmación de Dulcinea «So odore di carne sana» se ha considerado como errata y corregido por «Ho odore di carne sana». En fin, en el cuadro sucesivo, escena IV, la frase «Hai capito bene. Inginocchiati dinanzi a lui [el duque]» aparecía en el original atribuida de manera harto ilógica al duque mismo, por lo que se ha restituido a quien parece probable que la profiera, es decir, don Quijote.

Por lo que se refiere a la puntuación, los numerosos puntos de suspensión, representación de enunciados inacabados propios de la oralidad, que en el texto original son siempre cuatro, se han reducido, como indica la norma actual, a tres en todos los casos. Del mismo modo se han modernizado en agudos según el uso actual los acentos sobre «ché», «perché», «sé», etc., que el original trae como graves. En fin, en algunas, pocas, ocasiones se han añadido comas que parecían imprescindibles.

Por lo que se refiere a la traducción, se ha procurado seguir un criterio de fidelidad macrotextual, teniendo en cuenta que el texto, aunque destinado a la lectura, nace como texto teatral para el recitado dramático, por lo que debe ser leído con la misma fluidez de texto *hablado* que propone el original. Esta prioridad exigía introducir en la formulación microtextual del texto de llegada los cambios que han parecido oportunos para mantener el decoro, es decir: la mimesis verosímil y realista de la oralidad que el texto de Gherardi proponía, acorde desde luego a las convenciones usuales de la representación escrita del diálogo fingidamente espontáneo. Por tanto, la luz de guía de nuestra traducción ha sido la búsqueda de una imitación naturalista de la oralidad, pero, sea claro, apuntando al modelo de oralidad fingida del español canónico del teatro contemporáneo. Para ello han parecido necesarias algunas pequeñas modificaciones y añadidos, en particular, la de numerosos marcadores discursivos de oralidad («bueno», «pues», «vaya», «venga...»), comunes en la lengua oral española que nos parece que coadyuvan a mantener esa verosimilitud realista y que el lector escrupuloso verá que en numerosas ocasiones no tienen un correlato en el texto de parti-

<sup>35</sup> En la copia impresa los nombres de los personajes aparecen abreviados, facilitando algunas confusiones entre Dor. (Dorotea) y Don. (don Quijote) o Car. (Carrasco) y Cur. (Curato).

da. Con el mismo criterio se han considerado como unidades pragmáticas, sustituidas con tal criterio, numerosos modismos característicos de la oralidad que aparecen en el texto italiano. Por ejemplo, en las primeras líneas, cuando aparece Sancho ensartando una retahíla de refranes de dudosa aplicación al caso, Sansón Carrasco le interpela diciendo «Cosa c'entra?», que, aunque traducido del modo más apegado posible a la palabra daría en español «¿Qué tiene que ver?», se ha sustituido con una unidad pragmática del mismo valor conversacional en español pero más natural a nuestro parecer, como es «Y eso ¿a qué viene?».

Sin embargo, la principal transformación llevada a cabo ha sido la de las formas ilocutivas de tratamiento entre los personajes. El texto original, siguiendo la tendencia dominante en época fascista, que sin ser una regla (aunque acabaría siendo obligatorio por ley en 1935), era una fuerte imposición del nacionalismo de la época, usa para casi todas las relaciones el tratamiento de cortesía con la segunda persona del plural, *voi*, forma que tiene el mismo origen que el *vous* francés y el *vos* español, pero que en la época combatía contra el uso, hoy en día más generalizado, de la forma de cortesía de tercera persona singular *lei*, equivalente al usted español (el *lei*, que el fascismo desechó como influencia extranjera, se ha generalizado también por reacción contra el régimen, aunque el uso de *voi* como tratamiento de cortesía pervive en amplias zonas del sur de Italia). En el texto original, todos los personajes con la excepción de don Quijote y el barbero, que se dirigen a Sancho usando el *tu* (sin acento porque nos referimos al italiano), usan entre ellos el *voi*; aunque el protagonista también adopta en algunas ocasiones el *tu* de manera desafiante o despectiva, por ejemplo, dirigido al Caballero del Bosque cuando le vence en desafío, o al mismo barbero cuando le castiga por propasarse con las prostitutas que don Quijote cree damas (cuadro segundo). Algunos otros casos aparecen ocasionalmente en boca de Dorotea y dirigidos a Sancho, o cuando la primera prostituta habla con la criada de la venta.

La primera decisión, por tanto, que hemos tenido que tomar ha sido cómo traducir los tratamientos. El uso del *vos* en español en todos los casos parecía, al releer las primeras pruebas, pesado y artificioso. Pero a su vez el uso del *tú* no era verosímil: no era posible que el bachiller Carrasco y el barbero trataran al cura de *tú*, ni tan siquiera que se trataran de *tú* entre ellos. Así, hemos optado por el uso del *usted* de manera bastante general, reservando el *tú* para los mismos casos en los que ya lo empleaba Gherardi, que acabamos de mencionar, y manteniendo el *vos* para los diálogos que transcurren en la esfera del mundo caballeresco en la que se sitúan a menudo los personajes para interactuar con don Quijote siguiéndole la corriente de su locura. De este modo veremos que Sansón Carrasco y el cura hablan a veces de *usted* a don Quijote, cuando quieren que vuelva a ser Alonso Quijano, pero Sansón Carrasco usa el *vos* para dirigirse al hidalgo cuando él mismo se finge caballero, como hace Dorotea actuando de princesa Micomicona o los personajes de la corte ducal para desarrollar sus burlas y engaños a costa del protagonista. Sancho a su vez se dirige a su amo siempre con el *usted*, en rela-

ción asimétrica, pues don Quijote le trata de tú; y el escudero solo abandona este uso al final, en el quinto cuadro, cuando quiere convencer al hidalgo, que ha perdido su fe, de que vuelva a la vida de caballero errante. Esperamos que esta elección mejore lo que podríamos llamar decibilidad o recitabilidad del texto para unos hipotéticos actores (que en cualquier caso bien podrán modificarlo según su mejor criterio) a la vez que hace menos distanciante la recepción del potencial público lector hispánico.

Por lo demás, hemos anotado a pie de página, para el lector curioso que no tenga conocimientos de italiano, las traducciones literales de buena parte de los casos en los que la obediencia a la mayor verosimilitud en la representación de la oralidad española nos ha llevado a alejarnos algo más en español de la formulación del texto italiano. Casos particulares en este sentido son los numerosos refranes que enuncia Sancho, que son en la mayor parte de los casos formas proverbiales inventadas por el autor. En muchos de ellos parecía necesario mantener la rima o el ritmo que caracterizan la forma cerrada y con los que Gherardi quiso connotar sus creaciones. Nada más aparecer en escena, por ejemplo, Sancho profiere algunas de estas formas, que subrayamos y que nos servirán aquí para ejemplificar lo que estamos describiendo:

SANCIO. (*Entrando con circospezione*) Ma... veramente... dirò. *Parla e favella, vuote budella, guarda, e poi taci, carezze e baci...* Sì, dico, *finché non vedi va' piano e a piedi...*

En ambos casos se trata de fingidos refranes que no existen ni han existido nunca en italiano, por lo que se han sustituido en español con elementos equivalentes, con la rima y la medida que les dan su aspecto refranescos, manteniendo, o así nos lo parece, el sentido de las frases originales:

SANCHO. (*Entrando con circunspección*) Pues, verdaderamente, le voy a decir a usted... *Quien mucho platica, poco mastica, si miras y callas, mejor te hallas...* Eso, digo, *si nada ves, cuidadito con los pies...*

Un caso similar lo constituyen los versos que don Quijote improvisa en respuesta al asedio erótico de Altisidora en el cuarto cuadro. También en este caso nos ha parecido necesario respetar la versificación, con sus rimas y su medida por encima de la adherencia más literal a la palabra, pues la valencia de la poesía como respuesta a los prosaicos requerimientos de la mujer era a nuestro parecer el valor fundamental de las intervenciones del protagonista, pero también en este caso se ha ofrecido una traducción literal en nota a pie de página.

No cabe duda de que el ejercicio de la traducción es siempre subjetivo y debatible. El lector juzgará, pues dispone del texto original, nuestro trabajo, pero al tiempo que reconocemos la responsabilidad de todos los errores que esta traducción pueda contener, no podemos dejar de expresar aquí nuestro agradecimiento

a María Fernanda de Abreu por sus comentarios y sobre todo nuestra inmensa deuda por su aportación invaluable a nuestro trabajo con la directora de la colección, Agapita Jurado, que con enorme paciencia y atención y con gran sensibilidad lingüística y humana nos ha proporcionado tantas y tan valiosas sugerencias que verdaderamente podemos afirmar que sin su contribución esta traducción sería completamente distinta y seguramente mucho menos acertada (en lo que de tal pueda tener) y menos adecuada para la colección en la que aparece.

GUILLERMO CARRASCÓN

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Borzoni, Sandro, «El Quijotismo de Unamuno en Italia: filosofía de la acción, irracionalismo, fascismo», *Historia Contemporánea*, 44 (2011), pp. 271-305.
- Carrascón, Guillermo, «Unamuno intérprete del *Quijote*: Gherardo Gherardi y su adaptación teatral de la novela cervantina», en prensa.
- Cervantes, Miguel de, *Don Chisciotte della Mancia*, traduzione, prefazione e note di Alfredo Giannini, G. C. Sansoni, Florencia, vol. 1: 1923, vols. 2 y 3: 1925
- Fernández Ferreiro, María, «Adaptaciones teatrales del *Quijote* (siglos XX-XXI). Selección de un corpus» en «Scripta manent». *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, (Publicaciones digitales del GRISO), Pamplona, 2012, pp. 185-194.
- García Ardila, José Antonio, «El *Quijote* en el teatro inglés del siglo XIX», *Anales Cervantinos*, XLVI (2014), pp. 41-66.
- González Martín, Vicente, «Difusión de la obra de Unamuno y eco de su personalidad en Italia», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 25-26 (1978), pp. 91-126.
- Jurado Santos, Agapita, «El *Quijote* en Italia» en *El «Quijote» cabalga por Europa (siglo XVII)*, Società Editrice Fiorentina, Florencia, 2018.
- Lancia, Enrico y Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano. Gli attori*, vol II, m-z, Gremese, Roma, 2003.
- Lozzi Gallo, Fiammetta, «Gherardi, Gherardo» en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 53, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 2000, <

- Ruffinatto, Aldo, «Presencia y ausencia del *Quijote* en Italia», en *L'insula del don Chisciotte. Actas del XXIII Congreso AISPI, Palermo 2005*, ed. M. C. Ruta y L. Silvestri, Instituto Cervantes / Associazione Ispanisti Italiani, Madrid, 2008, vol. 1, pp. 237-251.
- Scamuzzi, Iole, *Encantamiento y transfiguración: Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2007.
- Unamuno, Miguel de, «El sepulcro de Don Quijote», *La España moderna*, 206 (feb. 1906), pp. 5-17.
- , *Vida de don Quijote y Sancho* [1905], Renacimiento, Madrid, 1914.
- , *Commento al don Chisciotte*, 2 vv., trad. it. de Gilberto Beccari, Rocco Carabba, Lanciano, 1913.
- , *Commento al don Chisciotte*, trad. it. de Carlo Candida, Corbaccio, Milano, 1926.