IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Unamuno intérprete del Quijote: Gherardo Gherardi y su adaptación teatral de la novela cervantina

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/1718091 since 2019-12-02T17:37:59Z

Publisher:

Visor Libros

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

27 April 2024

Unamuno intérprete del *Quijote*: Gherardo Gherardi y su adaptación teatral de la novela cervantina

Guillermo Carrascón
Università di Torino

Si al final del siglo XX y principios del XXI, en Italia, Don Quijote se ha convertido en un emblema enarbolado más bien por la izquierda, asiduo visitante de escenarios progresistas, alternativos y experimentales, vehículo de ambigüedades postmodernas, con más de treinta adaptaciones o montajes dramáticos entre 1916 y 2000 y por lo menos otros cuarenta en lo que ha transcurrido de este siglo (Di Carlo 2016: 7 - 21), no era así a principios del XX. Dando un salto hacia atrás de más de noventa años, nos encontramos con uno de los primeros *Quijotes* dramatizados en Italia del siglo pasado, una obra que no parece adecuado clasificar en los mismos ambientes que hoy eligen al Caballero de la Triste Figura como signo y bandera. Aunque se sale abundantemente de los límites cronológicos del periodo estudiado en este volumen, me ocuparé en lo que sigue de esta obra por ciertos aspectos pionera, *Don Chisciotte,*

Pero antes recapitularé muy brevemente algunos datos que es importante tener in mente para valorar adecuadamente este *Don Chisciotte, tragicommedia in cinque quadri*, de Gherardo Gherardi (1927)[1], obra por varios aspectos pionera. La historia del *Quijote* en la cultura italiana se puede bien resumir, haciéndolas extensivas al siglo XIX (Presas 2008: 630), con las palabras de Emilio Martínez Mata (2014: 168):

> Frente al enorme interés que suscita la novela cervantina en Inglaterra, Francia y, con algún retraso, Alemania, que convierte al *Quijote* en uno de los libros más conocidos en toda Europa y con una influencia decisiva en el desarrollo de la novela (Fielding, Smollet, Sterne, Lennox, Marivaux, etc.), en España e Italia sigue considerándose principalmente desde la perspectiva paródica, como se había hecho en el siglo XVII, a la vez que se ofrece un examen crítico muy superficial.

En Italia, en efecto, junto a la falta de interés traductivo y editorial por las novelas de Cervantes, en las obras 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 que aquí me ocupa,[2]

[1] La única edición existente es Gherardi 1927, a la que se refieren con número de página todas las citas de este trabajo. La obra fue estrenada en Trieste el 6 de septiembre de 1926 por la compañía de Aldo Silvani.

[2] Es más que probable que Gherardi no tuviese noticia 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 (Presas 2008). Por su parte el *Don Chisciotte, commedia*, (1916), de Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, con música del oscuro compositor Guido Dall'Orso no parece

predomina, en efecto, la lectura prerromántica de un Don Quijote a veces apicarado, a veces bravucón, pero siempre cómico por causa de su locura. Además de algunas apariciones como comparsa o simple mención fugaz, lugar común, prototipo o figurón, que empiezan a asomar ya a antes de la primera y tardía traducción de Franciosini (1622),[3] siguen, según Presas (2008: 625), en el XVIII más de cuarenta obras líricas en las que aparece la figura del hidalgo manchego en clave humorística, y el mismo tipo de lectura se puede extender, por resumir mucho un argumento bien conocido, al siglo sucesivo, en el cual el interés por las manifestaciones de la cultura literaria española, incluido el *Quijote*, quedó, por usar palabras de Ruffinatto (2008: 243-249), al margen de la vida intelectual, académica y literaria, con la excepción de pocas obras dramáticas generalmente *per musica*.

Solo con la llegada del siglo XX, a partir del tercer centenario de la publicación del *Quijote*, la situación empieza a cambiar también en Italia y si se hacen nuevas y más logradas traducciones[4] no es menos el incremento de la atención crítica y académica por nuestra novela y por nuestro autor. Al mismo tiempo también los periódicos dan testimonio de un más generalizado interés por Cervantes y su obra fundamental, pues se empiezan a registrar artículos dedicados a los temas que nos ocupan, entre otras muestras de atención a la cultura española, y en primer lugar a la aparición de la traducción italiana de uno de los hitos del quijotismo español. En 1913, en efecto, Gilberto Beccari da a la luz su traducción de la *Vida de Don Quijote y Sancho* de Unamuno (1904),[5] y la visión cristológica y voluntarista de santo laico o de idealista ingenuo que el rector de Salamanca proyecta sobre Don Quijote comienza a imponerse decididamente sobre la del loco ridículo o el *miles gloriosus* que había proliferado en las reducciones y adaptaciones dramáticas y líricas de los siglos precedentes. La reseña de esta traducción del *Quijote* unamuniano que publica Giovanni Papini – uno de los escritores italianos más cercanos

---

haber tenido una gran difusión – la primera impresión es de 1975 – y las pocas representaciones en el teatro Carlo Felice de Génova han sido descritas como un fracaso total; en cualquier caso parece limitarse a repetir cansinamente la presentación humorística de la figura del hidalgo normal en los siglos anteriores.

[3] Como es bien sabido en 1610 había aparecido la edición milanesa de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en los tipos de Pedro Mártir y Juan Bautista Bidello, lo que garantiza el conocimiento temprano de la obra y corrobora su recepción en lengua original en Italia. Para lo que sigue sobre los resultados de esta edición, véase Marcello 2007. En general, sobre la recepción del *Quijote* en el teatro musical italiano, véase Scamuzzi 2007.

[4] Después de ver practicamente dos traducciones en tres siglos, la de Franciosini del 1622 y la de Bartolomeo Gamba de principios del siglo XIX, a la de Alfredo Giannini (4 vol., Sansoni, Firenze, 1924-1927) siguen otras nueve en el siglo XX, y por lo menos otras dos en lo que va de este.

[5] La traducción aparece por primera vez con el título *Commento al Don Chisciotte* en dos volúmenes publicados por el editor Rocco Carabba de Lanciano (Unamuno 1913). Sucesivamente aparecerán otras tiradas, de las que he podido consultar la de 1934, que no presenta cambios importantes respecto a la primera. El mismo editor ha impreso en 2009 una edición facsímil de la primera que todavía está en comercio. Sobre las relaciones no siempre fáciles entre Unamuno y su fervosoro traductor italiano, un cuadro general completo lo ofrece Briganti 2014. En 1926 aparece una nueva traducción de la *Vida de Don Quijote y Sancho* (Unamuno 1926).

al rector de Salamanca, y director de la colección en que se publicó esta traducción – en la página 3 de *La Stampa* el 29 de marzo de 1913 tiene un título bastante claro al respecto: *Don Chisciotte preso sul serio*, Don Quijote tomado en serio. Y en ella Papini escribe significativamente: «il più fortunato e profondo tra questi esegeti del *Don Chisciotte* è Miguel de Unamuno. Quest'uomo è il solo tra i suoi conterranei contemporanei che sia riuscito ad attraversare con la sua fama il Mediterraneo e che abbia fatto un certo rumore in Italia».

En este ambiente de renovada valoración del *Quijote* hay que colocar a Gherardo Gherardi como pionero, puesto que la suya es una de las primeras obras literarias italianas y probablemente la primera reducción teatral no para música del *Quijote* (a la que seguirá hasta hoy, como hemos visto, una serie abundante de obras teatrales) que acoge este clima nuevo de aprecio por Cervantes y su obra maestra y lo elabora en un producto teatral serio destinado a un público amplio. Del autor poco se puede decir: la crítica no se ha ocupado mínimamente, probablemente por su adscripción fascista,[6] de este dramaturgo, que sin embargo tuvo notable éxito entre las dos guerras. Gherardi, nacido en Granaglione (Boloña) en 1891, empezó a trabajar a los quince años como periodista en la prensa local y a partir de 1922, cada vez con más asiduidad, se dedicó a escribir piezas teatrales, primero en dialecto romagnolo, luego en italiano siguiendo directivas políticas. En el momento de la aparición de su *Don Chisciotte* Gherardi estaba, a los treinta y cinco años, en el ápice de su carrera dramática, aunque seguía ejerciendo el periodismo; la obra fue considerada innovativa y gozó de una relativa fama y de un buen éxito,[7] sin duda debido también a la notoriedad de Aldo Silvani, considerado por aquel entonces uno de los buenos si no de los mejores actores de Italia. Lo que finalmente se iba a convertir en la profesión definitiva de Gherardi, hasta la fecha de su muerte prematura en 1949, fue la redacción de guiones para el cine, un ambiente al que ya antes de la II Guerra Mundial le había llevado Vittorio de Sica, con el que colaboró desde el principio (aproximadamente

---

[6] En una entrevista firmada por R.S. publicada en la página 3 de *La Stampa* del 28 de agosto de 1931, Gherardi declaraba: «sono fascista dal 19. In quell'anno ebbi l'onore dell'affissione nella prima modestissima sede del Fascio bolognese: i miei articoli avevano il pregio di essere gli unici, in quel tempo, di quel tono. Fui minacciato di morte dai comunisti. Ma non credo che facessero sul serio.»

[7] Es significativo que en la misma entrevista citada en la nota precedente la única obra sobre la que el periodista se extiende más allá de la mención del título sea precisamente el *Don Chisciotte*, del que escribe: «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. E la figura dello sparuto hidalgo ha contorni precisi, definitivi: reca, indistruttibile, il segno del genio che l'ha creata. A voler portare sulla scena il "cavaliere della trista figura" c'era pericolo di deformarlo, di immiserirlo. Ma Gherardi, compreso il rischio, seppe evitarlo: si inibì ogni facile possibilità di effetto e si mantenne scrupolosamente fedele al testo del Cervantes, ponendo cura a lasciarne intatto lo spirito e a non snaturare il personaggio. E se la cavò da maestro. Più che un rifacimento o un adattamento scenico, Gherardi fece del romanzo spagnolo 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.»

1930) de la aventura cinematográfica del gran actor, director y productor italiano. De hecho, con De Sica realizó Gherardi la que se suele considerar como su obra más conocida, *Ladrón de bicicletas*, un año antes de morir, aunque a decir verdad en los títulos de crédito de la película aparece solo como uno más entre ocho *sceneggiatori*.

Su reducción dramática de la novela cervantina, ambiciosa o quizá humildemente titulada *Don Chisciotte*, es una lectura personal que en la materia diegética se adhiere bastante bien al texto cervantino mientras que la intención, el espíritu y el sentido último divergen no poco del hipotexto, a causa, muy al contrario de lo que afirmaba el periodista citado, a la manipulación a la que se someten los personajes. Redactada al inicio de su periodo de mayor éxito, la obra de Gherardi añade solo un personaje de importancia[8] a cambio de los muchos que, lógicamente, suprime, y al contrario de lo que imponía la tradición lírica italiana, no inventa episodios, sino que, trasformando a medida de su propósito figuras y pasajes de la obra cervantina, sigue del texto de Cervantes una pequeña parte en la que se las arregla para incluir narraciones o simples menciones de otros episodios de manera que el todo se convierta en un resumen de la obra original. Si nos atenemos a su tratamiento de la materia diegética, el drama del que nos estamos ocupando es, como decía el cronista de *La Stampa* y desde el punto de vista estructural, una simple reducción, más que una adaptación o una derivación, del *Quijote*, puesto en diálogos, pero se trata de una reducción con un significado muy particular por su contenido y por sus matices ideológicos.

El I cuadro (pp. 7 – 33) de la tragicomedia sitúa en un rincón de Sierra Morena los planes del cura y el barbero – suprimido todo lo referente al cómico e irreverente disfraz del cura y su compaisano –, con la colaboración de Dorotea, para hacer volver a Don Quijote a casa: a la materia de los capítulos 26 al 30 de la primera parte se sustrae toda la compleja historia de Cardenio y Luscinda, que habría constituido ciertamente una digresión difícil de llevar a escena,[9] y también la parte de Don Fernando; Dorotea, sin más justificación ni explicaciones, queda como una doncella escapada de casa que se presta a desempeñar el papel de Princesa Micomicona. En cambio se suma 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 Mabrino (por este orden); al grupo de los dos

[8] Cuenta 23 personajes escenificables con 15 actores, más comparsas.
[9] La elección de los episodios cervantinos parece estar guiada sobre todo por la escenificabilidad además de la potencialidad semántica.

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.[10] Buena parte de esta primera unidad dramática la ocupa la escena VII (pp. 19-24), 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), inventa completamente.

El cuadro II (pp. 35-61) repite esta técnica de superposición y resumen: al ambientarse en la venta de Juan Palomeque, trae a ella, por ejemplo, a las mozas del partido de la venta en la que Don Quijote se armó caballero en su primera salida (cap. I, 2). Y aunque se mantiene la centralidad del episodio de los odres acuchillados (I, 35) 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. En cambio se trasladan a este cuadro tanto el episodio del combate de Don Quijote con los rebaños vistos como ejércitos (I, 18; pp. 54-55), que obviamente acontece fuera de la vista de los espectadores y se representa a través de un Don Quijote, maltrecho después de recibir las pedradas de los pastores, que precipita en el escenario de vuelta de su aventura, como el encuentro con la Dulcinea encantada que intermedia Sancho (II, 10). El cara a cara de Don Quijote con la tosca aldeana que Sancho presenta como Dulcinea da juego para interpretar el carácter del personaje central, a mi parecer siguiendo también el modelo unamuniano, como figura casi cristológica de fe en el ideal a través de este diálogo:

> DON CH. — Sancio, Sancio, sei cattivo! O ti burli di me anche tu! Ma non vedi? Non senti? [en referencia a la tosquedad y fealdad de la presunta Dulcinea] Come farò a vivere?
> SANCIO — È incantata, signore, è incantata…
> DON CH. — (*a Dulcinea con un sospiro che indica il suo sforzo e la sua volontà*) Ecco: non vedo nulla, non so nulla. Ecco… Ti rivedo come eri un tempo, ti faccio ancora come un tempo folgorante di bellezza… Per te, sì, per te sola ho sofferto e atteso, per te ho combattuto, per te batte il mio cuore e sanguinano queste ferite [de las pedradas recibidas de los pastores] (*guarda in alto mostrando il suo orribile viso insanguinato* […] *è rimasto immobile, come crocifisso, cade all'indietro fra le braccia delle due prositute che sono accorse a lui*) (pp. 60 – 61).[11]

[10] El relieve concedido al personaje del bachiller es uno de los sintomas que apuntan a una lectura atenta de la interpretación unamuniana del *Quijote* por parte de Gherardi.

[11] Respecto a la presencia y al papel de las prostitutas de la venta en estas escenas de Gherardi, no son muy comprensibles si no se piensa en el resalte que daba Unamuno (1914: 56-57) a las correspondientes figuras de la Tolosana y la Molinera que ciñeron las armas a Don Quijote al armarse caballero.

Cabe recordar que la tristeza que suscita el ver a Don Quijote convertido en objeto de las burlas de los que le rodean es uno de los motivos constantes de la *Vida de Don Quijote y Sancho* y Unamuno se detiene particularmente en la pena que da el desconcierto de Don Quijote al ver que su ideal Dulcinea se le presenta como una ruda Aldonza cualquiera: «El paso este del encantamiento de Dulcinea es grandemente melancólico» (Unamuno 1914: 264). Todo el capítulo está dedicado a esta idea de la desilusión ante la realidad y la persistencia de la fe en el ideal, por lo que las citadas palabras del Don Quijote italiano parecen ecos de las reflexiones unamunianas: nada de esta melancolía está en el original donde el salto de la aldeana sobre la burra y su veloz fuga, y no solo, son, como se recordará, más bien hilarantes.

En este contexto venteril, en fin, se introduce también 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 cuadro IV.

Pero antes, en el tercero (pp. 63-77), se presenta bajo el titulillo de «Il sogno di Don Chisciotte» 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, aunque daba pie al episodio cómico de la doncella que pedía dinero a Don Quijote. En la adaptación italiana, que por supuesto, 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 de la presencia de Dulcinea para construir una serie de escenas apócrifas que cierran el cuadro, en las que la dama 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 «cavaliere di Dio» (p. 77).[12]

[12] También Don Quijote como caballero de Dios pertenece a la lectura unamuniana más que al original. Véase Unamuno 1914: 104-105, 144, 166, etc.

En una nueva ruptura de la continuidad diegética, el cuadro sucesivo, el cuarto, presenta ya a toda la compañía de Don Quijote en la corte de los Duques, donde Don Quijote ha viajado con sus paisanos y donde el secretario Don Pedro arma la burla del enamoramiento de Altisidora (II, 44, 46) – que aunque empieza fingido se resuelve a favor del Caballero 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 (II, 35). Cuando se está cerrando el episodio con el anuncio de la pena que tienen que sufrir Sancho para desencantar a la señora, aparece el Caballero de la Blanca Luna, que como en el original (II, 64), 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 y en los que el humorismo juega un papel muy reducido.

En el quinto cuadro, titulado «Ritorno alla pianura», que cierra la obra, Gherardi da su interpretación más personal, estilizada y alejada del modelo cervantino. 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 Ch. — Sarà bene lasciare le bestie qui. Rimanderemo domani mattina qualcuno…
> Sancio — Volete andare a piedi fino a casa?
> Don Ch. — Sì. Gli zoccoli delle cavalcature sveglierebbero tutto il paese e tutti riderebbero di me del mio abito e di questo catino che porto in testa…
> Sancio — Non insultate l'elmo di Mambrino, Signor mio! (p. 104)

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 quiere volver a vivir aventuras, a combatir con los molinos, e indica a Don Quijote el público de la sala como si fuera un ejército al que desafiar, pero en cambio el caballero los saluda educadamente «con una amable sonrisa cortesana» (p.110): su recuperada capacidad de ver la realidad, o más bien su perdida capacidad de concebir la ilusión, le impide ya reconocer incluso la convención dramática de la cuarta pared.

Dos rasgos principales, entre las coincidencias de tono y de intención, de las cuales he indicado algunas al hilo del resumen, emparentan este trabajo dramático con la relectura de Unamuno. Del análisis del argumento teatral, tal y como Gherardi lo construye renunciando a la continuidad diegética, se desprende en primer lugar, a mi

parecer, la centralidad que en su imaginación adquiere el enfrentamiento entre Don Quijote y la zafia campesina que Sancho intenta hacer pasar por Dulcinea. Contra la evidencia de sus ojos, el héroe de Gherardi se define sobre todo por su insistencia explícita en creer en que lo falso es la realidad y lo verdadero el ideal y al desarrollar esta idea – sobre la que se articula el texto dramático, pues las escenas en que se enfrentan el caballero y la pretendida dama se sitúan estratégicamente en los tres cuadros centrales – en torno a la relación entre Don Quijote y Dulcinea, parece que el dramaturgo italiano se esté haciendo eco de los numerosos pasajes en los que Unamuno lleva a cabo una identificación semejante: «El deseo de la Gloria fué su resorte de acción [de Don Quijote…] Y en la imagen de Aldonza Lorenzo […] encarnó la Gloria y la llamó Dulcinea del Toboso.» (Unamuno 1914: 37, 40) Y aún:

> Del amor a mujer han brotado los más fecundos y nobles ideales, del amor a mujer las más soberbias fábricas filosóficas. En el amor a mujer arraiga el ansia de inmortalidad, pues es en él donde el instinto de perpetuación vence y soyuga al de conservación, sobreponiéndose así lo sustancial a lo meramente aparencial. Ansia de inmortalidad nos lleva a amar a la mujer y así fué como Don Quijote juntó en Dulcinea a la mujer y a la Gloria, y ya que no pudiera perpetuarse por ella en hijos de carne, buscó eternizarse por ella en hazañas de espíritu (Unamuno 1914: 106-107).

El eco de esta interpretación original de Unamuno parece resonar en frases del Don Quijote Gherardiano como esta: «Combatto per la più bella donna, per la immagine più affascinante che l'occhio dell'uomo possa sostenere, e più esaltante al cuore dell'umanità... Gloria, verità... Questo è il suo nome... O se volete capire meglio... perchè certo ne udiste ragionare tra gli angioli: Dulcinea!» (p. XX). Frases de las que también se hace copartícipes, en el drama italiano, a los caballerescos interlocutores del hidalgo en la cueva de Montesinos: «AMADIGI: — Se tutte le donne fossero state così, io avrei digiunato meno e meno avrei combattuto... Addio gloria, dunque... FELISMARTE. — Addio gloria! ORLANDO. — Addio gloria!» (*ibidiem*). La coincidencia de los tres caballeros de leyenda parece subrayar la universalidad de la afirmación inicial del Rector de Salamanca en el párrafo citado

No menos significativa es la transformación y el uso que se hace de los personajes secundarios del Cura, el barbero y el bachiller, con los que, por decirlo brevemente, se tipifican estamentos sociales: el Cura parece representar una clase dirigente que se mueve solo por ambición de medro, lo que Gherardi resume en el hecho, completamente ausente del original o del modelo unamuniano, de que el móvil del eclesiástico para rescatar a Don Quijote sea su deseo de obtener un obispado. El barbero en cambio representa una burguesía cuyo único deseo es divertirse y enriquecerse a través del comercio, mientras

el Bachiller, con sus continuos cambios de opinión, su indecisión permanente, su constante solicitud de tiempo para reflexionar, parece llevar a escena a los intelectuales alejados de la realidad e incapaces de actuar. El valor simbólico de estas figuras para representar a la sociedad que ridiculiza y rechaza a Don Quijote, que se mueve solo por mezquinos intereses está ya bien presente en el comentario unamuniano del *Quijote*, bástenos aquí recordar, por falta de espacio: «Ya estás, mi pobre Don Quijote, hecho regocijo y períndola de barberos, curas, bachilleres, duques y desocupados de toda laya.» (Unamuno 1914: 167). O bien:

> Ante un acto cualquiera de generosidad, de heroísmo, de locura, a todos esos estúpidos bachilleres, curas y barberos de hoy no se les ocurre sino preguntarse: ¿por qué lo hará? Y en cuanto creen haber descubierto la razón del acto – sea o no la que ellos se suponen – se dicen: ¡bah!, lo ha hecho por esto (Unamuno 1914: 7).

Gherardi refleja prontamente la nueva voga italiana del *Quijote*, quizá leído en la traducción de Giannini de 1923,[13] pero lo que despierta su interés por la obra de Cervantes, guía su lectura y sostiene su interpretación de los personajes parece haber sido el *Commento al Don Chisciotte* (o sea la traducción de 1913 de la *Vida de Don Quijote y Sancho* de Unamuno). Si por una parte condensa correctamente la materia narrativa original en el espacio escénico usando con habilidad y una cierta dosis de innovación los recursos dramáticos, por otra su selección de episodios y su construcción de los personajes están al servicio de un Don Quijote que se nos aparece consciente de su idealismo, cargado de un sentido trágico y una visión trascendente que lo acercan decididamente a la concepción unamuniana del héroe cervantino.

Hay que reconocer por tanto que en este sentido la aportación de Unamuno (con la ayuda de su traductor y amigos y corresponsales italianos) podría bien configurarse como decisiva, un verdadero punto de inflexión en la reevaluación que la novela de Cervantes va a experimentar en un país que durante dos siglos lo había tomado en consideración solo como sujeto de *opere buffe*. Por su parte, Gherardi, este pionero de los *Quijotes* teatrales que van a poblar los escenarios italianos del siglo XX, aprovecha los diálogos de su tragicomedia para caracterizar a sus dramatizaciones de los personajes novelísticos con pinceladas que, si en su manifiesto aprecio del voluntarismo, activismo e idealismo (de

[13] Aunque no integralmente, en cualquier caso, pues la traducción de la segunda parte se publicó, en 1927, después de que Gherardi acabase su obra, en enero de 1926. No se puede excluir que el dramaturgo italiano leyese en español, pues algunas de sus ideas parecen directamente inspiradas en «El sepulcro de Don Quijote» más que en el texto de la *Vida*, pero sin embargo este artículo no se reproducía en la primera edición de la monografía unamuniana, ni por tanto en la traducción italiana de 1913, y aunque apareció en la traducción de Carlo Candida de 1926 (con el elocuente nombre de «La crociata») esta fecha era ya tardía para que Gherardi pudiera leerlo en esta versión, por lo que no es absurdo hipotizar que leyese en español tanto este artículo de Unamuno como el mismo *Quijote*.

cuya explotación por los totalitarismos de derechas europeos acabaría por espantarse el proprio Unamuno), reflejan una lectura política muy acorde con sus tiempos y sus ideas, también parecen desde luego situarlos mucho más cercanos de los que había retratado el filósofo bilbaíno en su quijotesca reflexión de 1905 que de los originales de Cervantes.

Bibliografía

Briganti, Andrea, «Las preguntas de un traductor: cartas de Gilberto Beccari a Unamuno», *Cuadernos Aispi*, 3 (2014), pp. 141-158.

Di Carlo, Stefania, *Don Chisciotte in scena. Itinerario del cavaliere errante nel teatro italiano contemporaneo*, tesi di laurea magistrale, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Torino, directora Iole Scamuzzi, 19/02/2016.

Gherardi, Gherardo, *Don Chisciotte, tragicommedia in cinque quadri*, Vallecchi, Firenze, 1926.

Marcello, Elena, «DQ en el teatro italiano: *Amore fra gli impossibili* de Girolamo Gigli», en *Don Quijote por tierras extranjeras. Estudios sobre la recepción internacional de la novela Cervantina*, ed. Hans Christian Hagedorn, Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, pp. 259-274.

Martínez Mata, Emilio, «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.

Presas, Adela, «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.

Ruffinatto, Aldo, «Presencia y ausencia del *Quijote* en Italia», en *L'insula del Don Chisciotte (Actas del XXIII congreso AISPI, Palermo 2005)*, vol. 1, ed. M. C. Ruta y L. Silvestri, Instituto Cervantes / Associazione Ispanisti Italiani, Madrid, 2008, pp. 237-251.

Sánchez Jiménez, Antonio, *Leyenda negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 2016.

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, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Renacimiento, Madrid, 1914.

—, *Commento al «Don Chisciotte». Prologo dell'autore*, trad. y notas de G. Beccari, 2 vol., R. Carabba, Lanciano, [1913].

—, *Commento alla vita di Don Chisciotte. Nuova versione autorizata dall'autore*, a cura di C. Candida, Corbaccio, Milán, 1926.