3.2. *Enrique IV*.

3.2.1. *Premessa*.

Enrique IV (Enrico IV), escrita entre los meses de septiembre y noviembre de 1921, tuvo su primera representación el 24 de febrero de 1922 en Milán (Ferroni, 2017, pág. 140).

Esta nueva obra dramática de Pirandello tiene a la locura como eje central en su argumentación. Es la obra teatral más trágica y desesperada del autor italiano (Herrera, 1995, pág. 66) pero también contiene el punto hilarante que proporciona el Humorismo y, además, es considerada, junto con *Seis Personajes en busca de autor*, la obra maestra del nobel italiano (Pirandello, 2020, pág. 35). Pero es necesario fijar desde el primer momento que no se trata de la locura como identificación con la razón, sino como símbolo de la libertad absoluta del ser humano (Martínez-Peñuela Virseda, 1996, pág. 197). Se deben recordar las circunstancias personales de Pirandello que llevaron a tener muy presente las circunstancias de la locura[428]. Por lo tanto, el acercamiento de la locura pirandelliana será el acercamiento a la verdadera vida sin ataduras; *Enrique IV* será la catarsis de Pirandello para abordar la locura (Martínez-Peñuela Virseda, 1996, pág. 198). En una entrevista en 1924, Pirandello comenta:

> [Pregunta] La enfermedad de su mujer, a quien ha seguido con tanto cuidado y con tanto sufrimiento, ¿no le ha dado la oportunidad de penetrar en la psicología de los locos y estudiar la lógica de estas mentes enfermas cuyo estado de ánimo y cuyo mundo expresó en Enrique IV?
>
> [Respuesta] Estudiar no. Quien sufre y vive el tormento de la persona que ama no tiene forma de estudiar porque debe ponerse en el estado de indiferencia del espectador. Pero ciertamente ver cómo se transformó la vida en el espíritu de mi pobre compañera podría darme el aviso para sentir entonces la psicología de los alienados en la creación. Lógica no. El loco construye sin lógica. Es forma y la forma está reñida con la vida. La vida es informe e ilógica. Por eso creo que los locos están más cerca de la vida. No hay nada fijo y determinado en nosotros. Tenemos todas las posibilidades dentro. Tanto es así que el ladrón, el loco, etc. de repente e inesperadamente se nos escapan. Mientras se afloja esa banda

[428] Ver página 258-259.

> elástica que llama a la conciencia, todo se escapa. Ordenamos la vida con el pensamiento. Cuando el cerebro lo domina, adquiere una expresión saludable. (Giornale d'Italia, 1924)

Será una locura siempre vinculada y narrada acompañada de la temporalidad y con el objetivo de intentar destruir la racionalidad predefinida (Martínez-Peñuela Virseda, 1996, pág. 199). Una enajenación que es consciente desde la posición del espejo, desde la adopción de la propia máscara. Ser consciente de ella, y autoidentificarse en comparación con la realidad; desde la locura personal y la locura colectiva. Es decir, el ya mencionado drama de verse vivir: el conflicto definitivo entre ser consciente de lo que uno es y lo que los demás creen que uno es (Herrera, 1995, pág. 66).

En relación con los personajes de *Enrique IV*, al comienzo del texto dramático, Pirandello los relaciona en el siguiente orden:

- Enrique IV.
- La marquesa Matilde Spina.
- Su hija Frida.
- El joven marqués Carlo di Nolli.
- El barón Tito Belcredi.
- El Doctor Dionisio Genoni.
- Los cuatro falsos consejeros Secretos:
  - 1º Landolfo (Lolo).
  - 2º Arialdo (Franco).
  - 3ª Ordulfo (Momo).
  - 4ª Bertoldo (Fino).

- Giovanni, ayuda de cámara.
- Dos pajes de uniforme.

La obra comienza en el Palacio de Enrique IV. Frente a un inicio de ambientación en la escena de carácter medieval, el primer diálogo sitúa al espectador, por el contrario, en la contemporaneidad. En dicho diálogo se explica que el espectador se adentra en una mansión caracterizada de castillo medieval en la que vive un dueño que es presa de la locura. Muchos años antes, un grupo de amigos de la alta sociedad del siglo XXI se encontraban disfrutando de una fiesta de disfraces. Uno de ellos, disfrazado de Enrique

IV, sufre un grave accidente al caer de su caballo. Tras este percance, el protagonista despierta creyendo ser el mismo rey del que estaba caracterizado. Es por ello por lo que considerará a partir de ese momento que aquella mansión es su propio castillo y su espacio temporal en el que vive es la Edad Media. Sus compañeros ante tal situación, para intentar contener su locura y que ésta no desvaríe todavía más, deciden seguirle la corriente y simular todo aquello que esté alrededor del accidentado. Por ello, decoran la vivienda como si fuera un castillo medieval, con su correspondiente trono del rey en el que figuran dos grandes retratos de los regentes que, en el devenir de la obra, serán cruciales en el desarrollo de la locura. Una decoración palaciega a medio camino entre lo ficticio, lo grotesco y lo paródico de la situación. Asimismo, incluso disponen a personajes para que le hagan pensar que tiene su correspondiente corte y séquito real.

Durante años esta locura se mantiene hasta que su grupo de antiguos amigos junto con un psiquiatra, deciden acudir a la mansión con un plan: intentar curar a “Enrique” de su locura y traerlo de vuelta a la cordura. Sin embargo, durante este proceso, el resultado no es el esperado y la obra se convierte en un constante baile entre la cordura y la locura, entre la ficción y la simulación de espejos y máscaras que tanto caracteriza a Pirandello. El espectador, en el momento en el que recobra la cordura el personaje principal, asiste a una situación en la que la locura camina al lado del Humorismo y hace plantearse si la enajenación es la compañera del personaje de Enrique o bien si es más propia del grupo de amigos que pretenden devolver a la realidad al protagonista, que sería, en este caso, el más cuerdo de todos. ¿Ha estado loco? ¿Lo ha estado de manera consciente? ¿Es la locura su única salvación? Es la locura que hasta incluso el propio protagonista de la obra no tiene nombre propio, es simplemente Enrique IV.

> Y de hecho Enrique IV es ante todo una alegoría de una desesperada defensa de la razón obligada a disfrazarse de locura para desenmascarar así la verdadera locura de quienes no saben que están locos pero se comportan como tales (Pirandello, 2020, pág. 45).

En definitiva, se trata de una obra de características clásicas que por desarrollo espacial y argumento recuerdan al propio Shakespeare (Macías Borrego, 2021).

Estructura escénica.

El drama de *Enrique IV* es una tragedia clásica desde el punto de vista formal. De hecho, el espacio escénico representado es el tradicional en una tragedia: una corte; las tres Unidades Clásicas aristotélicas están respetadas en el libreto y el protagonista es un rey que actúa con dignidad real. Es más, "tragedia" fue el subtítulo inicial que Pirandello había decidido para la obra (Pirandello, 2020, pág. 43). Sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, incluso con estos argumentos trágicos tradicionales, la obra es una realidad completamente ficcionada y con cierto toque caricaturesco. La estructura de la obra se compone de tres actos también siguiendo la estructura de la tragedia clásica. Entre ellos, el punto de inflexión es la bajada del telón del marco escénico.

Por último, el propio Pirandello, y en favor de la rapidez y el dinamismo que buscaba en la representación, al comienzo del texto dramático, expone:

> La acción, en una villa solitaria del campo de la Umbría, en nuestros días.
> Dada la rapidez de la acción, cuando se represente esta tragedia puede suprimirse un breve pasaje del acto primero, encerrado entre paréntesis cuadrados (Pirandello, 1956, pág. 117).

3.2.2. *Programma*: el texto escénico.

Tras la lectura y análisis de la obra, se han referenciado 469 acotaciones de signos tanto verbales como no verbales.El listado y la situación de las acotaciones dentro del texto dramático, en la edición justificada en la metodología y desarrollo del presente trabajo[429], se resume en la siguiente tabla. Sobre ella se produce la discriminación descrita en el diseño de la investigación de esta tesis, al igual que en la obra anterior.

Tabla 11: *Organización general de acotaciones en Enrique IV.*

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
1	1	117	15_27	NO VERBAL	SÍ
2	1	118	1_11	NO VERBAL	SÍ
3	1	118	12_13	NO VERBAL	NO
4	1	118	13	VERBAL	SÍ
5	1	118	14	VERBAL	SÍ
6	1	118	15	VERBAL	SÍ
7	1	118	16	VERBAL	SÍ
8	1	118	17_18	VERBAL	SÍ
9	1	118	19	VERBAL	SÍ
10	1	118	20	VERBAL	SÍ
11	1	118	21	VERBAL	SÍ
12	1	118	22_23	NO VERBAL	NO
13	1	118	24	NO VERBAL	NO
14	1	118	25	NO VERBAL	NO
15	1	118	26	NO VERBAL	NO
16	1	118	28_29	NO VERBAL	SÍ
17	1	118	31	NO VERBAL	SÍ
18	1	118	34_35	NO VERBAL	NO
19	1	118	35_36	NO VERBAL	SÍ
20	1	118 119	118: 37 119: 1_2	NO VERBAL	NO
21	1	119	4_6	NO VERBAL	NO
22	1	119	7_9	NO VERBAL	NO
23	1	119	10	NO VERBAL	NO
24	1	119	24_25	NO VERBAL	NO
25	1	119	34	NO VERBAL	NO
26	1	120	6	NO VERBAL	NO
27	1	120	27	NO VERBAL	NO
28	1	121	8_9	NO VERBAL	NO
29	1	121	11_12	NO VERBAL	NO
30	1	122	8_9	NO VERBAL	NO
31	1	122	31_32	NO VERBAL	NO
32	1	123	4_5	NO VERBAL	SÍ
33	1	123	7	NO VERBAL	NO
34	1	123	7_9	VERBAL	SÍ
35	1	123	11_14	VERBAL	SÍ
36	1	123	15	NO VERBAL	NO
37	1	123	19_20	NO VERBAL	NO
38	1	123	25	NO VERBAL	NO
39	1	124	17	NO VERBAL	NO
40	1	124	18_19	NO VERBAL	NO
41	1	124	32_34	NO VERBAL	SÍ
42	1	125	1	NO VERBAL	NO
43	1	125	3	NO VERBAL	NO
44	1	125	4_5	NO VERBAL	SÍ
45	1	125	6_8	NO VERBAL	NO
46	1	125	11	NO VERBAL	NO
47	1	125	16	NO VERBAL	NO
48	1	125	18	NO VERBAL	NO
49	1	125	19	NO VERBAL	NO
50	1	125	22	NO VERBAL	NO
51	1	125	24	NO VERBAL	NO
52	1	125	28	NO VERBAL	NO
53	1	125	29	NO VERBAL	NO
54	1	125	33	NO VERBAL	NO
55	1	126	16	NO VERBAL	NO
56	1	126	20	NO VERBAL	NO
57	1	126	21	NO VERBAL	NO
58	1	127	2	NO VERBAL	SÍ
59	1	127	4	NO VERBAL	NO
60	1	127	5_7	NO VERBAL	SÍ
61	1	127	8	NO VERBAL	NO
62	1	127	9_10	NO VERBAL	NO
63	1	127	10_13	NO VERBAL	SÍ
64	1	127 128	127: 16_41 128: 1_12	NO VERBAL	SÍ
65	1	128	17_18	NO VERBAL	SÍ
66	1	128	18_20	NO VERBAL	SÍ
67	1	128	21	NO VERBAL	NO
68	1	128	26_27	NO VERBAL	NO
69	1	128	27_28	NO VERBAL	NO
70	1	128	28_29	NO VERBAL	NO
71	1	128	33	NO VERBAL	NO
72	1	128	35	NO VERBAL	NO
73	1	129	1	NO VERBAL	NO
74	1	129	2	NO VERBAL	NO
75	1	129	3_4	NO VERBAL	NO
76	1	129	5	NO VERBAL	NO
77	1	129	10	NO VERBAL	NO
78	1	129	17	NO VERBAL	NO
79	1	129	21_22	NO VERBAL	NO
80	1	129	24	NO VERBAL	NO
81	1	129	25	NO VERBAL	NO
82	1	129	29	NO VERBAL	NO
83	1	129	31	NO VERBAL	NO
84	1	129	34_35	NO VERBAL	NO
85	1	130	1	NO VERBAL	NO
86	1	130	3_4	NO VERBAL	NO
87	1	130	18	NO VERBAL	NO
88	1	130	23_24	NO VERBAL	NO
89	1	130	27	NO VERBAL	NO

[429] Ver páginas 13-14.

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
90	1	130	31_32	NO VERBAL	SÍ
91	1	130	34	NO VERBAL	NO
92	1	131	1	NO VERBAL	NO
93	1	131	15	NO VERBAL	NO
94	1	131	16_17	NO VERBAL	SÍ
95	1	131	20	NO VERBAL	NO
96	1	132	32	NO VERBAL	NO
97	1	133	3	NO VERBAL	NO
98	1	133	9	NO VERBAL	NO
99	1	133	12_13	NO VERBAL	NO
100	1	134	7	NO VERBAL	NO
101	1	134	27	NO VERBAL	NO
102	1	134	29	NO VERBAL	NO
103	1	134	32	NO VERBAL	NO
104	1	135	3	NO VERBAL	NO
105	1	135	10_11	NO VERBAL	NO
106	1	135	14_15	NO VERBAL	NO
107	1	135	22	NO VERBAL	NO
108	1	135	25	NO VERBAL	NO
109	1	135	28	NO VERBAL	NO
110	1	136	27	NO VERBAL	NO
111	1	136	27_28	NO VERBAL	NO
112	1	138	27	NO VERBAL	NO
113	1	138	28	NO VERBAL	NO
114	1	138	29	NO VERBAL	NO
115	1	138	32	NO VERBAL	NO
116	1	138 139	138: 34_35 139: 1	NO VERBAL	NO
117	1	139	3_5	NO VERBAL	SÍ
118	1	139	6_7	NO VERBAL	SÍ
119	1	139	7_9	NO VERBAL	NO
120	1	139	10	NO VERBAL	NO
121	1	139	12_13	NO VERBAL	NO
122	1	139	14	NO VERBAL	NO
123	1	139	16	NO VERBAL	NO
124	1	139	29_30	NO VERBAL	NO
125	1	139	31	NO VERBAL	NO
126	1	139 140	139: 35 140: 1_3	NO VERBAL	SÍ
127	1	140	9_10	NO VERBAL	SÍ
128	1	140	11	NO VERBAL	NO
129	1	140	12_13	NO VERBAL	NO
130	1	140	14	NO VERBAL	NO
131	1	140	22_23	VERBAL	SÍ
132	1	140	23	NO VERBAL	SÍ
133	1	140	29	NO VERBAL	NO
134	1	141	1	NO VERBAL	NO
135	1	141	4	NO VERBAL	NO
136	1	141	9	NO VERBAL	NO
137	1	141	25	NO VERBAL	NO
138	1	141	29_30	NO VERBAL	NO
139	1	142	1	NO VERBAL	NO
140	1	142	2	NO VERBAL	NO
141	1	142	7	NO VERBAL	NO
142	1	142	8	NO VERBAL	NO
143	1	142	14	NO VERBAL	NO
144	1	142	25_26	NO VERBAL	NO
145	1	142	35	NO VERBAL	NO
146	1	143	3	NO VERBAL	NO
147	1	143	4	NO VERBAL	NO
148	1	143	5	NO VERBAL	SÍ
149	1	143	6	NO VERBAL	NO
150	1	143	7	NO VERBAL	NO
151	1	143	9_10	NO VERBAL	SÍ
152	1	143	11	VERBAL	SÍ
153	1	143	11_12	NO VERBAL	SÍ
154	1	143	13	NO VERBAL	NO
155	1	143	24	NO VERBAL	NO
156	1	143	26	NO VERBAL	NO
157	1	143	28	NO VERBAL	NO
158	1	143	29	NO VERBAL	SÍ
159	1	143	30	NO VERBAL	NO
160	1	143	33	NO VERBAL	NO
161	1	143 144	143: 34 144: 1	NO VERBAL	NO
162	1	144	5	VERBAL	SÍ
162	1	144	5	VERBAL	SÍ
163	1	144	5_6	NO VERBAL	SÍ
164	1	144	8_10	NO VERBAL	SÍ
165	1	144	22	NO VERBAL	SÍ
166	1	144	23	NO VERBAL	NO
167	1	144	25_26	NO VERBAL	NO
168	1	144	32	NO VERBAL	NO
169	1	145	3	NO VERBAL	NO
170	1	145	6	NO VERBAL	NO
171	1	145	6_7	NO VERBAL	NO
172	1	145	9_10	NO VERBAL	NO
173	1	145	11_14	NO VERBAL	SÍ
174	1	145	16_29	NO VERBAL	SÍ
175	1	145	30_31	NO VERBAL	NO
176	1	145	32_35	NO VERBAL	NO
177	1	145 146	145: 38 146: 1_3	NO VERBAL	NO
178	1	146	4_6	NO VERBAL	NO
179	1	146	8	NO VERBAL	NO
180	1	146	11_12	NO VERBAL	NO
181	1	146	14	NO VERBAL	NO
182	1	146	18_19	NO VERBAL	NO
183	1	146	21_22	NO VERBAL	NO
184	1	146	24_27	NO VERBAL	NO
185	1	146	30_32	NO VERBAL	NO
186	1	146	33	NO VERBAL	NO
187	1	146	34	NO VERBAL	NO
188	1	146 147	146: 35 147: 1	NO VERBAL	SÍ
189	1	147	3_4	NO VERBAL	NO
190	1	147	5_6	NO VERBAL	NO
191	1	147	14_15	NO VERBAL	NO
192	1	147	16	NO VERBAL	NO
193	1	147	19	NO VERBAL	NO
194	1	147	23_24	NO VERBAL	NO
195	1	147	25	NO VERBAL	NO
196	1	147	27_28	NO VERBAL	NO
197	1	147	29	NO VERBAL	NO
198	1	147	30	NO VERBAL	NO
199	1	147	31_32	NO VERBAL	NO
200	1	147	33_34	NO VERBAL	NO
201	1	148	1_2	NO VERBAL	NO
202	1	148	3_4	NO VERBAL	NO
203	1	148	5_6	NO VERBAL	NO
204	1	148	15_16	NO VERBAL	NO
205	1	148	31_32	NO VERBAL	SÍ
206	1	148 149	148: 35 149:1	NO VERBAL	NO
207	1	149	5	NO VERBAL	NO
208	1	149	6	NO VERBAL	NO
209	1	149	7_8	NO VERBAL	NO
210	1	149	29_30	NO VERBAL	NO
211	1	149	30_32	NO VERBAL	NO
212	1	149	33_34	NO VERBAL	NO
213	1	150	3_4	NO VERBAL	NO
214	1	150	5_6	NO VERBAL	NO
215	1	150	8_9	NO VERBAL	NO
216	1	150	10	NO VERBAL	NO
217	1	150	12_14	NO VERBAL	NO
218	1	150	17_20	NO VERBAL	NO
219	1	150	22	NO VERBAL	NO
220	1	150	23	NO VERBAL	NO

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
221	1	150	25	NO VERBAL	NO
222	1	150	28	NO VERBAL	NO
223	1	151	15_17	NO VERBAL	NO
224	1	151	19_22	NO VERBAL	NO
225	1	151	27	NO VERBAL	NO
226	1	151	29	NO VERBAL	NO
227	1	151	32_33	NO VERBAL	NO
228	1	151 152	151: 35 152: 1	NO VERBAL	NO
229	1	152	3_4	NO VERBAL	SÍ
230	1	152	9	NO VERBAL	SÍ
231	1	152	15	NO VERBAL	NO
232	1	125	17_26	NO VERBAL	SÍ
233	2	153	2_10	NO VERBAL	SÍ
234	2	153	11_20	NO VERBAL	SÍ
235	2	153	26	NO VERBAL	NO
236	2	153	28	NO VERBAL	NO
237	2	153	29	NO VERBAL	NO
238	2	153	32	NO VERBAL	NO
239	2	154	1	NO VERBAL	NO
240	2	154	7_8	NO VERBAL	NO
241	2	154	17_18	NO VERBAL	SÍ
242	2	155	1	NO VERBAL	NO
243	2	155	4	NO VERBAL	NO
244	2	155	7	NO VERBAL	NO
245	2	155	8_9	NO VERBAL	NO
246	2	155	16	NO VERBAL	NO
247	2	155	22_23	NO VERBAL	NO
248	2	155	31	NO VERBAL	NO
249	2	156	11_13	NO VERBAL	NO
250	2	156	19_20	NO VERBAL	NO
251	2	156	22_26	NO VERBAL	NO
252	2	157	30_31	NO VERBAL	SÍ
253	2	157	33	NO VERBAL	NO
254	2	158	1	NO VERBAL	NO
255	2	158	7	NO VERBAL	NO
256	2	158	9	NO VERBAL	NO
257	2	158	26	NO VERBAL	NO
258	2	158	26_27	NO VERBAL	NO
259	2	158	33_34	NO VERBAL	SÍ
260	2	159	9	NO VERBAL	NO
261	2	159	11_13	NO VERBAL	NO
262	2	159	13_14	NO VERBAL	NO
263	2	159	14_15	NO VERBAL	SÍ
264	2	159	17_20	NO VERBAL	SÍ
265	2	159	21_22	NO VERBAL	SÍ
266	2	159	24	NO VERBAL	NO
267	2	159	34	NO VERBAL	NO
268	2	160	15_16	NO VERBAL	NO
269	2	160	20	NO VERBAL	NO
270	2	160	23	NO VERBAL	NO
271	2	160	26	NO VERBAL	NO
272	2	160	28_29	NO VERBAL	NO
273	2	160	34	NO VERBAL	NO
274	2	161	1_2	NO VERBAL	NO
275	2	161	17_18	NO VERBAL	NO
276	2	161	25	NO VERBAL	NO
277	2	161	26_27	NO VERBAL	NO
278	2	162	1_2	NO VERBAL	NO
279	2	162	4	NO VERBAL	NO
280	2	162	11_12	NO VERBAL	NO
281	2	162	18	NO VERBAL	NO
282	2	162	19_20	NO VERBAL	NO
283	2	162	21	NO VERBAL	NO
284	2	162	23	NO VERBAL	NO
285	2	162	35	NO VERBAL	NO
286	2	163	1	NO VERBAL	NO
287	2	163	3	NO VERBAL	SÍ
288	2	163	7	NO VERBAL	NO

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
289	2	163	9	NO VERBAL	NO
290	2	163	15_16	NO VERBAL	SÍ
291	2	164	6	NO VERBAL	NO
292	2	164	15	NO VERBAL	NO
293	2	164	15_16	NO VERBAL	NO
294	2	164	27	NO VERBAL	NO
295	2	164	29	NO VERBAL	NO
296	2	165	1_2	NO VERBAL	SÍ
297	2	165	10	NO VERBAL	NO
298	2	165	29	NO VERBAL	NO
299	2	165	31	NO VERBAL	NO
300	2	166	1	NO VERBAL	NO
301	2	166	6	NO VERBAL	NO
302	2	166	8	NO VERBAL	NO
303	2	166	21_22	NO VERBAL	SÍ
304	2	166	28	NO VERBAL	NO
305	2	166 167	166: 30_35 167: 1_2	NO VERBAL	SÍ
310	2	167	22_23	NO VERBAL	NO
311	2	167	24	NO VERBAL	NO
312	2	167	32	NO VERBAL	NO
313	2	167 168	167: 34 168: 1	NO VERBAL	NO
314	2	168	6	NO VERBAL	NO
315	2	168	9_10	NO VERBAL	NO
316	2	168	11	NO VERBAL	NO
317	2	168	16	NO VERBAL	NO
318	2	168	17_18	NO VERBAL	NO
319	2	168	26	NO VERBAL	NO
320	2	168	27	NO VERBAL	NO
321	2	168	29	NO VERBAL	NO
322	2	168	31_32	NO VERBAL	NO
323	2	169	6_7	NO VERBAL	NO
324	2	169	21	NO VERBAL	NO
325	2	169	25_26	NO VERBAL	NO
326	2	170	2_5	NO VERBAL	SÍ
327	2	170	9_14	NO VERBAL	NO
328	2	170	15_16	NO VERBAL	NO
329	2	170	22_23	NO VERBAL	NO
330	2	170	25_26	NO VERBAL	NO
331	2	170	27_28	NO VERBAL	NO
332	2	171	19_20	NO VERBAL	NO
333	2	171	21	NO VERBAL	NO
334	2	171	23	NO VERBAL	NO
335	2	171	24	NO VERBAL	NO
336	2	171	27_29	NO VERBAL	NO
337	2	172	10_12	NO VERBAL	SÍ
338	2	172	18_20	NO VERBAL	NO
339	2	172	22	NO VERBAL	NO
340	2	172	25_26	NO VERBAL	NO
341	2	172	27	NO VERBAL	NO
342	2	172	28	NO VERBAL	NO
343	2	172	31_32	NO VERBAL	NO
344	2	172	32	NO VERBAL	NO
345	2	173	1	NO VERBAL	NO
346	2	173	3	NO VERBAL	NO
347	2	173	4	NO VERBAL	NO
348	2	173	6_7	NO VERBAL	NO
349	2	173	9	NO VERBAL	NO
350	2	173	30	NO VERBAL	NO
351	2	173	31_32	NO VERBAL	NO
352	2	174	1	NO VERBAL	NO
353	2	174	17	NO VERBAL	NO
354	2	175	1_8	NO VERBAL	NO
355	2	175	10	NO VERBAL	NO
356	2	175	12	NO VERBAL	NO
357	2	175	21_23	NO VERBAL	SÍ
358	2	175	24_25	NO VERBAL	SÍ
359	2	175	27	NO VERBAL	NO

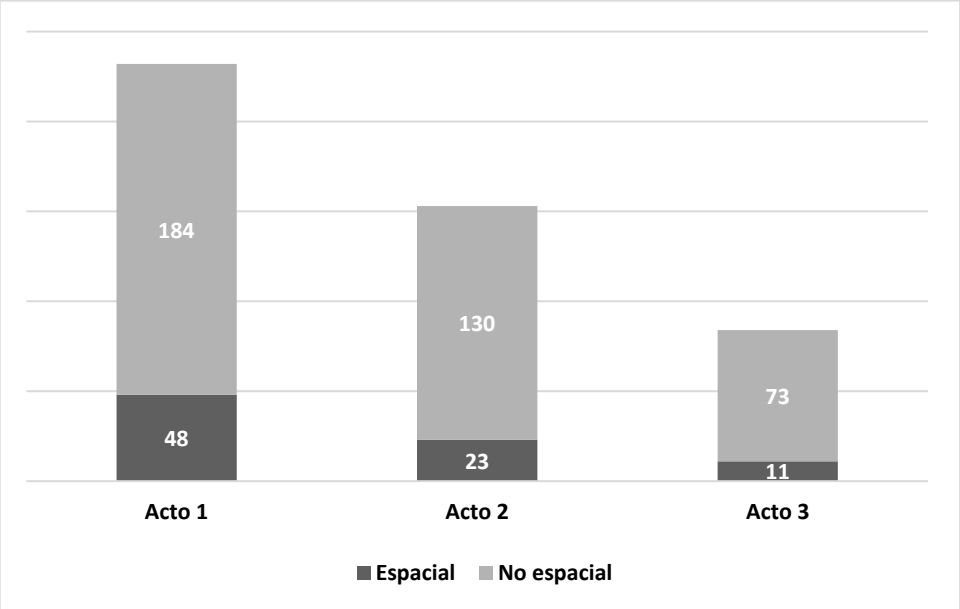
Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
360	2	175	27_28	NO VERBAL	NO
361	2	175	28	NO VERBAL	NO
362	2	175	29	NO VERBAL	NO
363	2	175	29_30	NO VERBAL	SÍ
364	2	176	5_6	NO VERBAL	NO
365	2	176	9	NO VERBAL	NO
366	2	176	10	NO VERBAL	NO
367	2	176	14	NO VERBAL	SÍ
368	2	176	20	NO VERBAL	NO
369	2	176	28_29	NO VERBAL	NO
370	2	176	31	NO VERBAL	NO
371	2	177	17_18	NO VERBAL	NO
372	2	177	19_20	NO VERBAL	NO
373	2	177	26_27	NO VERBAL	NO
374	2	177	29_30	NO VERBAL	NO
375	2	177	32	NO VERBAL	NO
376	2	177	33	NO VERBAL	NO
377	2	178	3	NO VERBAL	NO
378	2	178	6_8	NO VERBAL	SÍ
379	2	178	9_10	NO VERBAL	NO
380	2	178	14_16	NO VERBAL	NO
381	2	178	17	NO VERBAL	NO
382	2	178	19_20	NO VERBAL	NO
383	2	178	21	NO VERBAL	NO
384	2	178	23_24	NO VERBAL	SÍ
385	2	178	26	NO VERBAL	SÍ
386	3	179	2_7	NO VERBAL	SÍ
387	3	179	8_12	NO VERBAL	SÍ
388	3	179	14_16	NO VERBAL	SÍ
389	3	179	17_19	NO VERBAL	NO
390	3	179	20_24	NO VERBAL	SÍ
391	3	179	24_28	NO VERBAL	NO
392	3	179 180	179: 29 180: 1_2	NO VERBAL	NO
393	3	180	2_6	NO VERBAL	NO
394	3	180	7_8	NO VERBAL	SÍ
395	3	180	10_22	NO VERBAL	SÍ
396	3	180	24	NO VERBAL	NO
397	3	180	28	NO VERBAL	NO
398	3	180	30	NO VERBAL	NO
399	3	180	34	NO VERBAL	NO
400	3	181	1_2	NO VERBAL	NO
401	3	181	5	NO VERBAL	NO
402	3	181	11_18	NO VERBAL	NO
403	3	181	20	NO VERBAL	NO
404	3	181	23	NO VERBAL	NO
405	3	181	30	NO VERBAL	SÍ
406	3	181	33	NO VERBAL	NO
407	3	182	1	NO VERBAL	NO
408	3	182	4_5	NO VERBAL	NO
409	3	182	7_8	NO VERBAL	NO
410	3	182	11	NO VERBAL	NO
411	3	182	13	NO VERBAL	NO
412	3	182	18	NO VERBAL	NO
413	3	182	20	NO VERBAL	NO
414	3	182	21	NO VERBAL	NO

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
415	3	182	23	NO VERBAL	NO
416	3	182	25	NO VERBAL	NO
417	3	182	27	NO VERBAL	NO
418	3	182	28	NO VERBAL	NO
419	3	182	32_33	NO VERBAL	NO
420	3	182	34	NO VERBAL	NO
421	3	183	2	NO VERBAL	NO
422	3	183	11	NO VERBAL	NO
423	3	183	11_12	NO VERBAL	NO
424	3	183	18_19	NO VERBAL	NO
425	3	183	21_22	NO VERBAL	NO
426	3	183	23	NO VERBAL	NO
427	3	184	4	NO VERBAL	NO
428	3	184	5_6	NO VERBAL	NO
429	3	184	16_17	NO VERBAL	NO
430	3	184	18	NO VERBAL	NO
431	3	184	19_20	NO VERBAL	NO
432	3	184	23	NO VERBAL	NO
433	3	184	26	NO VERBAL	NO
434	3	184	34	NO VERBAL	NO
435	3	185	2_3	NO VERBAL	NO
436	3	185	14	NO VERBAL	NO
437	3	185	17	NO VERBAL	NO
438	3	185	20	NO VERBAL	NO
439	3	185	29_30	NO VERBAL	NO
440	3	186	3_4	NO VERBAL	NO
441	3	186	11_12	NO VERBAL	NO
442	3	186	17_18	NO VERBAL	NO
443	3	186	19	NO VERBAL	NO
444	3	186	20	NO VERBAL	NO
445	3	186	21_22	NO VERBAL	NO
446	3	186	24_25	NO VERBAL	NO
447	3	186	28_29	NO VERBAL	NO
448	3	186	31	NO VERBAL	NO
449	3	187	16_17	NO VERBAL	NO
450	3	187	18	NO VERBAL	NO
451	3	187	21_22	NO VERBAL	NO
452	3	187	25	NO VERBAL	NO
453	3	187	28	NO VERBAL	NO
454	3	187	30_31	NO VERBAL	NO
455	3	187	33_34	NO VERBAL	NO
456	3	188	1_2	NO VERBAL	NO
457	3	188	7	NO VERBAL	NO
458	3	188	10	NO VERBAL	NO
459	3	188	12_13	NO VERBAL	NO
460	3	188	14_15	NO VERBAL	NO
461	3	188	20_23	NO VERBAL	NO
462	3	188	24_26	NO VERBAL	NO
463	3	188	27_28	NO VERBAL	NO
464	3	188	29_30	NO VERBAL	SÍ
465	3	188	31_33	NO VERBAL	NO
466	3	189	6_7	NO VERBAL	SÍ
467	3	189	9_11	NO VERBAL	SÍ
468	3	189	12_15	NO VERBAL	SÍ
469	3	189	16	NO VERBAL	NO

Fuente: Elaboración *propia*.

Por lo tanto, de las 469 acotaciones generales de todo el texto, 82 poseen características espaciales bien de descripción, uso o referencia. Distribuidas según los actos del paratexto, la proporción en la obra resultaría la que se señala en la siguiente figura:

Figura 13*: Distribución de acotaciones en Enrique IV*



Fuente: Elaboración propia.

A continuación, sobre las acotaciones con características espaciales, se detallará su contenido y, siguiendo los criterios establecidos en el Diseño de la investigación de la presente tesis[430], se clasificarán atendiendo a sus referencias a los espacios textuales y espectaculares escénicos o teatrales. El resultado se muestra en la tabla que figura a continuación[431]:

Tabla 12: *Caracterización de las acotaciones espaciales en Enrique IV.*

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
1	1	Salón de la villa severamente amueblado de manera que represente la que pudo ser sala del trono de Enrique IV en la casa imperial de Goslar. Pero en medio de los antiguos muebles sobresalen de la pared del fondo dos grandes y modernos retratos al óleo, de tamaño natural. colocados a poca altura del suelo, sobre un zócalo de madera labrada que corre a lo largo de toda la pared (ancho y saliente, de manera que sea posible sentarse en él como en un largo banco), uno a la derecha y el otro a la izquierda del trono, que, en el centro de la pared, interrumpe el zócalo y se inserta en él con su sillón imperial y su bajo baldaquín. Los dos retratos representan a un señor y a una señora, jóvenes ambos, disfrazados, en traje de carnaval. uno de Enrique IV y la otra de Matilde, de Toscana. Puertas a la derecha y a la izquierda.	Diegético	Sala del Trono	E

[430] Ver páginas 14-15.

[431] Para el Espacio Espectacular Teatral se han empleado las siguientes codificaciones: E (escenario), PB (patio de butacas), PPB (puerta del patio de butacas), CPB (corredor del patio de butacas), V (vestíbulo), EXT (exterior del teatro), TQ (taquilla), PA (palco) y AN (anfiteatro).

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
2	1	Al levantarse el telón, los dos Pajes, como sorprendidos, saltan del zócalo en dónde estaban tumbados y van a colocarse, como estatuas, a ambos lados de los pies del trono, con sus alabardas. Poco después por la segunda puerta de la derecha, entran ARIALDO, LANDOLFO, ORDULFO y BERIOLDO: j6venes alquilados por el Marqués Carlo di Nolli para que simulen los papeles de "Consejeros secretos", vasallos regios de la baja aristocracia en la Corte de Enrique IV. Por eso visten como caballeros alemanes del siglo XI. El último, BERTOLDO, de nombre Fino, se hace cargo ahora por primera vez del servicio. Sus compañeros le informan, burlándose de él. Hay que interpretar toda la escena con caprichosa vivacidad.	Diegético	Sala del Trono	E
4	1	¡Y ésta es la sala del Trono!	Diegético	Sala del Trono	E
5	1	¡En Goslar!	Mimético	Sala del Trono	E
6	1	iO si Quieres, en el castillo de Hartz!	Mimético	Sala del Trono	E
7	1	O en Worms.	Mimético	Sala del Trono	E
8	1	Según el hecho que representemos, salta con nosotros. unas veces aquí, otras veces allí.	Mimético	Sala del Trono	E
9	1	¡En Sajonia!	Mimético	Sala del Trono	E
10	1	¡En Lombardía!	Mimético	Sala del Trono	E
11	1	¡En el Rin!	Mimético	Sala del Trono	E
16	1	(Dejando la postura, junto con el primero, suspirando y yendo a tumbarse de nuevo en el zócalo.)	Diegético	Sala del Trono	E
17	1	{Acercándose a ARTALDO.)	Diegético	Sala del Trono	E
19	1	(Enciende y va a tumbarse también, fumando, en el zócalo.)	Diegético	Sala del Trono	E
32	1	(Le hace volverse y le señala en la pared del fondo el retrato de la Marquesa MATILDE.)	Diegético	Sala del Trono	E
34	1	Perdonad; ante todo, me parece un buen anacronismo: dos cuadros modernos, aquí, en medio de toda esta respetable antigüedad.	Diegético	Sala del Trono	E
35	1	Detrás de esos dos cuadros hay dos hornacinas donde habría que colocar dos estatuas, esculpidas según el estilo del tiempo. Como se han quedado vacías, han sido cubiertas por esas dos telas.	Diegético	Sala del Trono	E
41	1	(Los cuatro van a salir por la puerta derecha, por donde han entrado, cuando, por la puerta de la izquierda, aparece GIOVANNI, el viejo ayuda de cámara, vestido de frac.)	Diegético	Sala del Trono	E
44	1	(Asombrado al verle entrar de frac en la sala del Trono.)	Diegético	Sala del Trono	E
58	1	(Saliendo con los demás, a GIOVANNI.)	Diegético	Sala del Trono	E
60	1	(Señala la otra puerta de la derecha. LANDOLFO, ARIALDO y ORDULFO salen por la segunda puerta de la derecha.)	Diegético	Sala del Trono	E
63	1	(Los dos PAJES salen por la primera puerta de la derecha. GIOVANNI va a a puerta de la izquierda y la abre para dejar paso al Marqués DI NOLLI)	Diegético	Sala del Trono	E
64	1	DI NOLLI sale un momento para invitar a los demás a que entren. Entran, primero, el Barón TITO BELCREDI y el Doctor DIONISIO GENONI; luego, Doña MATILDE SPINA y la Marquesita FRIDA. GIOVANNI se inclina y sale. Doña MATILDE SPINA tiene unos cuarenta y cinco años; es todavía hermosa, aunque con demasiada evidencia repara los inevitables daños de la edad con un violento, pero sabio maquillaje, que le confiere una orgullosa cabeza de valquiria. Este maquillaje adquiere un relieve, que contrasta y conturba profundamente, en la boca, hermosísima y doliente. Viuda desde hace muchos años, tiene como amigo al Barón TITO BELCREDI, que ni ella ni los demás han tomado nunca en serio, al menos en apariencia. Lo que TITO BELCREDI es, en el fondo, para ello lo sabe sólo él, que por eso se puede reír si su amiga tiene necesidad de simular que no lo sabe; reír siempre, para responder a la risa que provocan en los demás las burlas de la Marquesa, a su cargo. Delgado, precozmente calvo, un poco más joven que ella, tiene una curiosa cabeza de pájaro. Sería muy vivaz si su dúctil agilidad (que hace de él un espadachín muy temido) no estuviera como envainada en una soñolienta pereza de árabe, que se pone de manifiesto en su extraña voz, un poco nasal y arrastrada. FRIDA, la hija de la Marquesa, tiene diecinueve años. Entristecida en la sombra en que la madre, imperiosa y demasiado vistosa, la tiene, se encuentra también ofendida, en esta sombra, por la fácil maledicencia que aquélla provoca, no tanto en perjuicio de FRIDA como en perjuicio de sí misma. Sin embargo, por suerte, está ya prometida con el Marqués CARLO DI NOLLI, joven rígido, muy indulgente con los demás, pero encerrado y clavado en lo poco que cree poder ser y valer en el mundo; aunque tal vez en el fondo, no lo sabe muy bien ni siquiera él. De todos modos se encuentra consternado por las muchas responsabilidades que cree pesan sobre él; de manera que los demás, sí, los demás pueden hablar, felices ellos, y divertirse; él no; no porque no quiera, sino porque no puede. Viste de rigurosísimo luto por la reciente muerte de su madre. El Doctor DIONISIO GENONI tiene una hermosa cara desvergonzada y rubicunda de sátiro: ojos fosforescentes, barbita corta y en punta, brillante, como de plata; buenas maneras, y es casi calvo. Entran consternados, casi asustados contemplando la sala con curiosidad (a excepción de DI NOLLI), y al principio hablan en voz baja.	Diegético	Sala del Trono	E
65	1	(Que ha buscado con los ojos su retrato, descubriéndolo y acercándose.)	Diegético	Sala del Trono	E
66	1	(Mirándolo desde la distancia justa, mientras surgen en ella sentimientos diversos.)	Diegético	Sala del Trono	E
90	1	(Señala las dos puertas de la derecha para advertir que al otro lado hay alguien que pueda oír.)	Diegético	Sala del Trono	E
94	1	(Señala hacia la puerta de la derecha, aludiendo a Enrique IV.)	Diegético	Sala del Trono	E
117	1	(Pero de improviso se abre la primera puerta de la derecha, la que está más cerca de las candilejas, y sale BERTOLDO con el rostro alterado.)	Diegético	Sala del Trono	E
118	1	(Entrando. como uno que ya no puede más.)	Diegético	Sala del Trono	E
126	1	(Entran por la misma puerta de la derecha LANDOLFO y ARIALDO, apresuradamente, con ansia, pero se detienen antes de seguir adelante.)	Diegético	Sala del Trono	E
127	1	(Hace ademán de marcharse por la puerta de la izquierda.)	Diegético	Sala del Trono	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
131	1	¡Ir a cerrar aquella puerta!	Diegético	Sala del Trono	E
132	1	(LANDOLFO va a cerrar.)	Diegético	Sala del Trono	E
148	1	(Pero en cuanto los ve salir.)	Diegético	Sala del Trono	E
151	1	(ARIALDO y BERTOLDO salen por la primera puerta de la derecha.)	Diegético	Sala del Trono	E
152	1	Entonces, nosotros nos retiramos	Diegético	Sala del Trono	E
153	1	(Sale con FRIDA, por la puerta de la izquierda.)	Diegético	Sala del Trono	E
158	1	(Entra de nuevo BERTOLDO, con los vestidos.)	Diegético	Sala del Trono	E
162	1	Allí hay uno	Diegético	Sala del Trono	E
163	1	(Señala la puerta de la izquierda.)	Diegético	Sala del Trono	E
164	1	(Coge el sombrero y sale con BERTOLDO, que lleva el manto y la corona. Mientras tanto, el Doctor y BELCREDI se pondrán, como mejor puedan, los hábitos de benedictino.)	Diegético	Sala del Trono	E
165	1	(DOÑA MATILDE entra vestida con el manto y la corona.)	Diegético	Sala del Trono	E
173	1	(Se abre la segunda puerta de la derecha, y aparece ARIALDO, que hace, primero, a escondidas, un gesto para cortar toda conversación en la sala, y luego anuncia solemnemente:	Diegético	Sala del Trono	E
174	1	Entran primero los dos Pajes, que van a situarse a los pies del trono. Luego entra, entre ORDULFO y ARIALDO, que se mantienen respetuosamente un poco atrás, ENRIQUE IV, tiene unos cincuenta años, es muy pálido y sus cabellos son grises ya por la parte de detrás de la cabeza: en cambio, en las sienes y en la frente son rubios, gracias a un tinte casi pueril, evidentísimo; y en los pómulos, en medio de la trágica palidez, lleva un maquillaje de muñeca, también evidentísimo. Sobre el traje real viste un sayo de penitente, como en Canosa. En los ojos tiene una mirada fija, espasmódica, que da miedo, en contraste con todo el porte del cuerpo, que quiere ser de humildad arrepentida, tanto más ostentada cuanto más siente que aquella humillación es inmerecida. ORDULFO sostiene con dos manos la corona imperial. ARIALDO, el cetro con el águila y el globo con la Cruz	Diegético	Sala del Trono	E
188	1	(Se acerca al Doctor y le tira un poco de la manga, guiñándole un ojo maliciosamente.)	Diegético	Sala del Trono	E
205	1	(Se acerca otra vez a la Marquesa.)	Diegético	Sala del Trono	E
229	1	(Señala su retrato de la pared casi con miedo.)	Diegético	Sala del Trono	E
230	1	(Señala de nuevo el retrato.)	Diegético	Sala del Trono	E
232	1	Y hace ademán de retirarse, así, inclinándose, por la puerta por donde ha entrado; pero, al darse cuenta de que BELCREDI, que se había incorporado un poco para escuchar, vuelve la cara hacia el fondo, suponiendo que quiere robarle la corona imperial depositada en el trono, entre el estupor y el espanto de todos, corre a cogerla y a escondérsela bajo el sayo, y, con una sonrisa astutísima en los ojos y en los labios. vuelve a inclinarse repentinamente y desaparece. La Marquesa se siente tan profundamente conmovida, que cae sentada, casi desvanecida. TELÓN	Diegético	Sala del Trono	E
233	2	Otra sala de la villa, contigua a la del trono, amueblada con muebles antiguos y austeros. A la derecha, a unos dos palmos del suelo, hay una especie de pequeño coro, rodeado por una barandilla de madera, interrumpida lateralmente y en la parte de delante, donde hay los dos escalones para subir. En este pequeño coro habrá una mesa y cinco sillas de estilo, una en la cabecera y dos a cada lado. Puerta al fondo. A la izquierda, dos ventanas que dan al jardín. A la derecha, una puerta que da a la sala del trono. Es la tarde del mismo día.	Diegético	Salón	E
234	2	Están en escena Doña MATILDE, el DOCTOR y TITO BELCREDI. Sostienen una conversación; pero Doña MATILDE se mantiene apartada, sombría, evidentemente fastidiada por lo que dicen los otros dos, y que, sin embargo, no puede dejar de escuchar, porque en el estado de inquietud en que se encuentra todo le interesa, a pesar suyo, impidiéndole concentrarse y madurar un propósito más fuerte que ella, que le relampaguea en la mente y la tienta. Las palabras que pronuncian los otros dos atraen su atención, porque instintivamente siente como una especie de necesidad de que algo la retenga en aquel momento.	Diegético	Salón	E
241	2	(Alude al retrato de la sala del trono, y por eso señala a su izquierda.)	Diegético	Salón	E
252	2	(Volviéndose hacia la ventana, con el tono de una enferma que se lamenta)	Diegético	Salón	E
259	2	(En este punto entra el MARQUÉS CARLO DI NOLLI.)	Diegético	Salón	E
263	2	(Aparece en la puerta BERTOLDO, que anuncia con solemnidad.)	Diegético	Salón	E
264	2	(Y en seguida entra FRIDA, magnífica y bellísima, vestida con el antiguo traje de su madre de "Marquesa Matilde de Toscana", de manera que reproduzca, viva, la imagen representada en el retrato de la sala del trono.)	Diegético	Salón	E
265	2	(Pasando junto a BERTOLDO, que se inclina, le dice con sosiego despreciativo:)	Diegético	Salón	E
287	2	(Sale.)	Diegético	Salón	E
290	2	(Entra, por la puerta de la derecha, LANDOLFO, seguido de BERTOLDO.)	Diegético	Salón	E
296	2	(Se van el DOCTOR, DOÑA MATILDE y LANDOLFO por la puerta de la derecha.)	Diegético	Salón	E
303	2	Que ha estado espiando desde detrás de la puerta por el ojo de la cerradura.)	Diegético	Salón	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
305	2	(Sin contestarle, salen DI NOLLI, FRIDA y BELCREDI, dejando a BERTOLDO confuso y perdido. Se abre la puerta de la derecha y entra, primero, LANDOLFO, que en seguida se inclina; luego DOÑA MATILDE, con el manto y la corona ducal, como en el primer acto, y el Doctor con el hábito de Abate de Cluny; ENRIQUE IV, ya entre ellos, con vestiduras reales; entran, finalmente, ORDULFO y ARIALDO.)	Diegético	Salón	E
306	2	Prosiguiendo la conversación que se supone ha empezado en la sala del trono.)	Diegético	Salón	E
326	2	(Ante la puerta del foro, hasta donde los ha acompañado, los despide, recibiendo su reverencia. Salen DOÑA MATILDE y el DOCTOR. El cierra la puerta y se vuelve en seguida, cambiado.)	Diegético	Salón	E
337	2	Se detiene delante de BERTOLDO, que está completamente atontado.)	Diegético	Salón	E
357	2	(Va hacia la puerta del foro, la abre, sale un momento, y en seguida, vuelve con una lampara antigua, de aquellas que sostienen con una anilla en lo alto.)	Diegético	Salón	E
358	2	Cogiendo la lámpara, y luego señalando la mesa que hay sobre la tarima.)	Diegético	Salón	E
363	2	(Volviendo la cabeza hacia una de las ventanas.)	Diegético	Salón	E
367	2	(Señala a la sala del trono.)	Diegético	Salón	E
378	2	(Va a abrir la puerta y hace entrar a GIOVANNI vestido de humilde frailecillo, con un rollo de pergamino bajo el brazo)	Diegético	Salón	E
384	2	(Comienza a caer el telón)	Diegético	Salón	E
385	2	Telón	Diegético	Salón	E
386	3	La sala del trono, a oscuras. En la oscuridad apenas si se ve la pared del fondo. Las telas de los dos retratos han sido sacadas, y en su lugar, entre los marcos que han quedado ciñendo el hoyo de las hornacinas, se han colocado, en la exacta postura de aquellos retratos, FRIDA, vestida de Marquesa de Toscana, tal como ha aparecido en el segundo acto, y CARLO DI NOLLI, vestido de Enrique IV.	Diegético	Sala del Trono	E
387	3	Al levantarse el telón aparece por un instante la escena vacía. Se abre la puerta de la izquierda y entra, sosteniendo la lámpara por la anilla, ENRIQUE IV, que habla hacia el interior a los cuatro jóvenes que se supone están en la sala contigua, con GIOVANNI, como al final del segundo acto.	Diegético	Sala del Trono	E
388	3	(Cierra la puerta y comienza a atravesar, tristísimo y cansado, la sala, hacia la segunda puerta de la derecha, que comunica con sus habitaciones)	Diegético	Sala del Trono	E
390	3	(Deteniéndose al oír la voz, como si le hubieran herido a traición, con una puñalada por la espalda, vuelve la cara aterrorizado hacia la pared del fondo, haciendo ademán de levantar instintivamente, como para protegerse, los brazos)	Diegético	Sala del Trono	E
394	3	(Saltando de la hornacina al zócalo y gritando como enloquecida.)	Diegético	Sala del Trono	E
395	3	Y mientras DI NOLLJ salta a su vez al zócalo y de allí al suelo y acude hacia FRIDA, que sigue gritando convulsa, a punto de desmayarse, entran- por la puerta de la izquierda todos: el Doctor. DOÑA MATILDE, vestida también de Marquesa de Toscana; TITO BELCREDI, LANDOLFO, ARIALDO, ORDULFO, BERTOLDO y GIOVANNI. Uno de éstos da enseguida luz a la sala. Luz extraña, de bombillas escondidas en el techo, de manera que esté sobre la escena solamente viva en el acto. Los otros, sin preocuparse de ENRIQUE IV, que sigue mirando, aturdido por aquella irrupción inesperada, después del momento de terror, a causa del cual tiembla todavía todo su cuerpo, acuden presurosos a sostener y a confortar a FRIDA, que tiembla todavía, gime y delira entre los brazos de su prometido. Hablan todos confusamente.	Diegético	Sala del Trono	E
405	3	(Señala la hornacina de la que ha saltado.)	Diegético	Sala del Trono	E
464	3	(Fulminantemente, sacando la espada del costado de LANDOLFO, que está cerca de él.)	Diegético	Sala del Trono	E
466	3	(Mientras le trasladan, por la puerta de la izquierda, protesta ferozmente.)	Diegético	Sala del Trono	E
467	3	(Salen por la puerta de la izquierda gritando, y siguen gritando hasta que, sobre los demás gritos, se oye uno más agudo de Doña MATILDE, después del cual sigue el silencio.	Diegético	Sala del Trono	E
468	3	(Que se ha quedado en la escena entre LANDOLFO, ARIALDO y ORDULFO, con los ojos desencajados, aterrorizado por la vida de su misma ficción, que en un momento le ha obligado al delito.)	Diegético	Sala del Trono	E

Fuente: Elaboración propia.

De la tabla anterior, de los espacios textuales diegéticos se extraerá la información para el estudio de los espacios espectaculares escénicos de la obra. A partir de la información de la columna de espacios espectaculares teatrales se extraerá la información para el análisis del uso espacial del resto de la arquitectura teatral de la obra.

3.2.3. *Scena*: análisis.

Para la traducción de medios, del textual al arquitectónico de forma gráfica, el análisis textual del punto anterior permite extraer los siguientes datos:

- A partir de los espacios textuales diegéticos se extraen los siguientes espacios espectaculares escénicos:

    1. Sala del Trono.
    2. Salón.

- A partir de los espacios espectaculares teatrales, se deriva el uso de las zonas del edificio teatral. En el caso de esta obra en concreto, la acción transcurre exclusivamente en la zona del escenario durante los tres actos.

Espacios espectaculares escénicos.

Con la información anterior, dos serán los espacios que deben ser puestos en escena a la vista del espectador y que deberán tenerse en cuenta por su espacialidad.

1. Sala del Trono.

De la tabla anterior (tabla 12), se especifican las siguientes características de este espacio

Tabla 13: *Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad del Espacio de Sala del Trono en Enrique IV.*

Espacio Espectacular Escénico	Sala del Trono
Acotación	Descripción
1	Salón de la villa severamente amueblado de manera que represente la que pudo ser sala del trono de Enrique IV en la casa imperial de Goslar. Pero en medio de los antiguos muebles sobresalen de la pared del fondo dos grandes y modernos retratos al óleo, de tamaño natural. colocados a poca altura del suelo, sobre un zócalo de madera labrada que corre a lo largo de toda la pared (ancho y saliente, de manera que sea posible sentarse en él como en un largo banco), uno a la derecha y el otro a la izquierda del trono, que, en el centro de la pared, interrumpe el zócalo y se inserta en él con su sillón imperial y su bajo baldaquín. Los dos retratos representan a un señor y a una señora, jóvenes ambos, disfrazados, en traje de carnaval. uno de Enrique IV y la otra de Matilde, de Toscana. Puertas a la derecha y a la izquierda.
2	Al levantarse el telón, los dos Pajes, como sorprendidos, saltan del zócalo en dónde estaban tumbados y van a colocarse, como estatuas, a ambos lados de los pies del trono, con sus alabardas. Poco después por la segunda puerta de la derecha, entran ARIALDO, LANDOLFO, ORDULFO y BERIOLDO: j6venes alquilados por el Marqués Carlo di Nolli para que simulen los papeles de "Consejeros secretos", vasallos regios de la baja aristocracia en la Corte de Enrique IV. Por eso visten como caballeros alemanes del siglo XI. El último, BERTOLDO, de nombre Fino, se hace cargo ahora por primera vez del servicio. Sus compañeros le informan, burlándose de él. Hay que interpretar toda la escena con caprichosa vivacidad.
34	Perdonad; ante todo, me parece un buen anacronismo: dos cuadros modernos, aquí, en medio de toda esta respetable antigüedad.
35	Detrás de esos dos cuadros hay dos hornacinas donde habría que colocar dos estatuas, esculpidas según el estilo del tiempo. Como se han quedado vacías, han sido cubiertas por esas dos telas.
386	La sala del trono, a oscuras. En la oscuridad apenas si se ve la pared del fondo. Las telas de los dos retratos han sido sacadas, y en su lugar, entre los marcos que han quedado ciñendo el hoyo de las hornacinas, se han colocado, en la exacta postura de aquellos retratos, FRIDA, vestida de Marquesa de Toscana, tal como ha aparecido en el segundo acto, y CARLO DI NOLLI, vestido de Enrique IV.
387	Al levantarse el telón aparece por un instante la escena vacía. Se abre la puerta de la izquierda y entra, sosteniendo la lámpara por la anilla, ENRIQUE IV, que habla hacia el interior a los cuatro jóvenes que se supone están en la sala contigua, con GIOVANNI, como al final del segundo acto.
388	(Cierra la puerta y comienza a atravesar, tristísimo y cansado, la sala, hacia la segunda puerta de la derecha, que comunica con sus habitaciones)
394	(Saltando de la hornacina al zócalo y gritando como enloquecida.)
395	Y mientras DI NOLLJ salta a su vez al zócalo y de allí al suelo y acude hacia FRIDA, que sigue gritando convulsa, a punto de desmayarse, entran por la puerta de la izquierda todos: el Doctor. DOÑA MATILDE, vestida también de Marquesa de Toscana; TITO BELCREDI, LANDOLFO, ARIALDO, ORDULFO, BERTOLDO y GIOVANNI. Uno de éstos da enseguida luz a la sala. Luz extraña, de bombillas escondidas en el techo, de manera que esté sobre la escena solamente viva en el acto. Los otros, sin preocuparse de ENRIQUE IV, que sigue mirando, aturdido por aquella irrupción inesperada, después del momento de terror, a causa del cual tiembla todavía todo su cuerpo, acuden presurosos a sostener y a confortar a FRIDA, que tiembla todavía, gime y delira entre los brazos de su prometido. Hablan todos confusamente.

Fuente: Elaboración propia.

De forma general, atendiendo a las indicaciones anteriores del autor, el escenario del teatro simulará la sala de un trono con el asiento del monarca en el centro, sobre un baldaquín. En esta obra Pirandello casi pasa por alto los objetos móviles de la escena, simplemente añadiendo que serán en gran cantidad y antiguos, de la época de Enrique IV (Goslar, Alemania, 1050-1106) del Sacro Imperio Romano Germánico. Deja por tanto este punto abierto a las decisiones que tome el director de escena en cada representación. Al tratarse de una sala de un trono, generalmente propia para recepciones, se optará por colocar un banco para invitados y un aparador a cada lado del trono. Sin embargo, respecto a la arquitectura de la escena sí que especifica claramente su propuesta espacial necesaria para el desarrollo de la obra.

Por ello, además de la centralidad del trono, concreta lo siguiente:

- Un zócalo que recorre las paredes de la sala del rey. Debe ser, según Pirandello, un zócalo labrado, no liso, de madera y en el que sea posible sentarse. Por lo tanto, deberá tener una altura y una profundidad adecuadas para ello. Este zócalo, en la zona del trono se ampliará para acoger el asiento.
- Dos hornacinas a cada lado del trono. Serán de un ancho y un alto capaces de albergar en su interior a una persona durante el tercer acto. En origen, estas hornacinas estaban destinadas a albergar dos estatuas (Pirandello, 1956, pág. 123). Durante el primero, las hornacinas estarán tapadas por dos cuadros, a modo de telares, también a tamaño natural, que representan a dos de los personajes históricos de la obra, Enrique IV y Matilde de Toscana.
- A cada lado del trono, en las paredes del escenario de izquierda y derecha, Pirandello propone puertas, en un primer momento sin especificar su número. Sin embargo, en el resto de las acotaciones, ya en el tercer acto, el autor italiano menciona “la puerta de la izquierda” (acotación número 387), por lo que se asumirá que a la izquierda solo hay una puerta que comunica con el salón del próximo acto, y a continuación, en la acotación 388, menciona “la segunda puerta de la derecha que comunica con las habitaciones”, por lo que a este lado del trono se situarán al menos dos puertas.

El resto de los elementos del escenario, así como la arquitectura de este, serán completado con objetos propios del estilo de la época de Enrique IV. Es por ello por lo que la distribución del espacio espectacular escénico del primer y tercer acto se realizará aproximándose lo máximo posible a las indicaciones del trono real, tomando se base la imagen adjunta, perteneciente al trono imperial en Goslar.

Imagen 118*: Trono imperial de Goslar.*



Fuente: adaptada B/n de (Faure, s.f.).

2. Salón

De la tabla 12 se especifican las siguientes características de este espacio

Tabla 14: *Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad del Espacio de Salón en Enrique IV.*

Espacio Espectacular Escénico		Salón
Acotación	Descripción	
233	Otra sala de la villa, contigua a la del trono, amueblada con muebles antiguos y austeros. A la derecha, a unos dos palmos del suelo, hay una especie de pequeño coro, rodeado por una barandilla de madera, interrumpida lateralmente y en la parte de delante, donde hay los dos escalones para subir. En este pequeño coro habrá una mesa y cinco sillas de estilo, una en la cabecera y dos a cada lado. Puerta al fondo. A la izquierda, dos ventanas que dan al jardín. A la derecha, una puerta que da a la sala del trono. Es la tarde del mismo día.	
241	(Alude al retrato de la sala del trono, y por eso señala a su izquierda.)	

Fuente: Elaboración propia.

De nuevo, en este segundo espacio espectacular escénico de *Enrique IV*, Pirandello detalla más el continente del espacio que propiamente el contenido de este. En relación con este último vuelve a limitarse a una casi vaga generalidad abierta a la posibilidad de toma de decisiones de terceros, mientras que para la modelación del espacio es mucho más concreto y específica claramente:

- Una zona elevada a modo de coro o plataforma, a la derecha del escenario, que estará rodeada con una barandilla de madera, cortada por el lateral y el frontal por unos pasos en los que se proponen dos escalones. En su interior se colocará una mesa y cinco sillas dispuestas de modo que todos los personajes que se sientes sean vistos frontal o lateralmente por los espectadores, es decir, ninguno de espaldas al patio de butacas. Esta didascalia espacial es más reciente que la obra original, ya que fue añadida por Pirandello en el texto de la obra en una actualización de *Enrique IV* en 1933 (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 160). En concreto el texto añadido fue: «*un corretto, cinto da una ringhiera di legno a pilastrini, interrotta lateralmente e sul davanti, ove sono i due gradini d'accesso*»[432] (Pirandello, 2016, pág. 164). La versión en italiano de 1933 profundiza así en el detalle de la barandilla de cierre de la zona elevada de la escena concretando que debe ser una barandilla a modo de pilares.

[432] «un coro, rodeado por una barandilla de madera con pilares, interrumpida lateralmente y al frente, donde se encuentran los dos escalones de acceso». Traducción propia.

- En el fondo se colocará un paso con una puerta. En la pared izquierda del escenario se proyectarán dos ventanas que darán a un jardín y en la de la derecha una puerta, que conecta con la sala del trono por su puerta izquierda.

De nuevo, como en el espacio espectacular escénico de la sala del trono, el mobiliario elegido será del estilo de la época en que se simulan los espacios del supuesto Enrique IV, siguiendo la imagen de referencia adjunta.

Imagen 119: *Reconstrucción de un salón del Palacio Imperial de Goslar.*

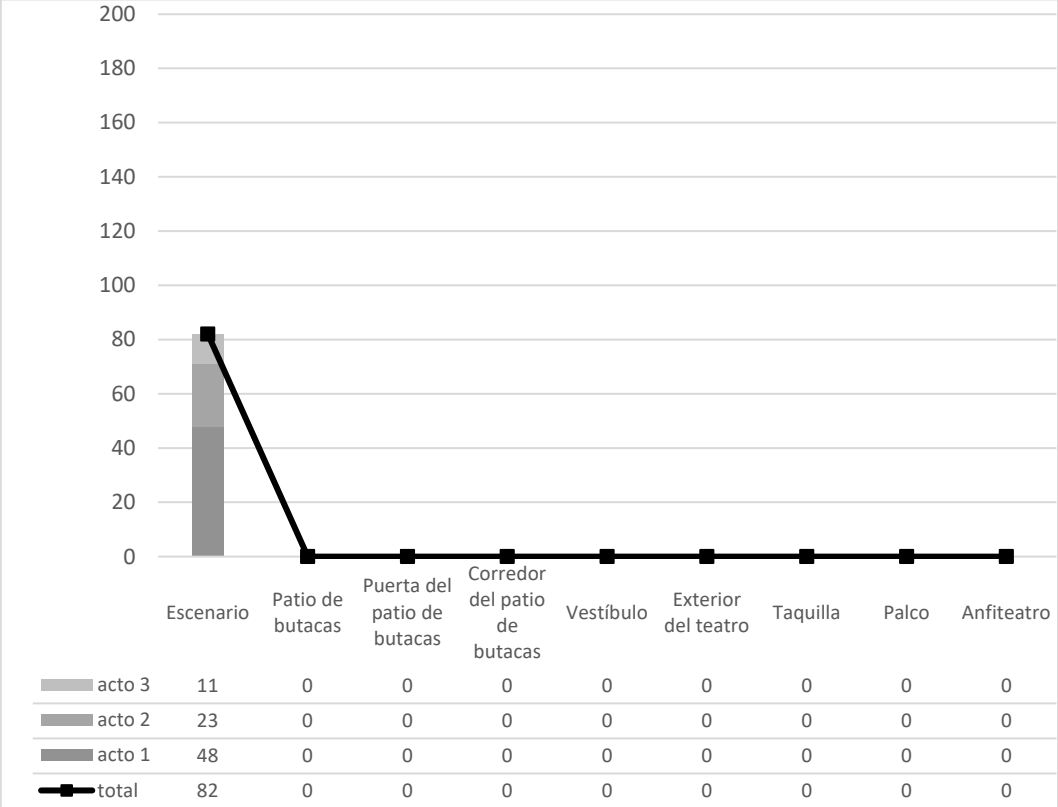


Fuente: adaptada B/n de (Media, s.f.)

Espacios espectaculares teatrales.

De los espacios espectaculares teatrales empleados en esta producción dramática, los usos expuestos sobre las acotaciones espaciales se distribuyen de la siguiente forma:

Figura 14: *Usos y distribución de los espacios espectaculares teatrales por actos en Enrique IV.*



Fuente: Elaboración propia.

Con estos datos aportados para la adaptación del medio textual al medio espacial arquitectónico, a continuación se expondrán los resultados obtenidos tanto para los espacios espectaculares escénicos como para los espectaculares teatrales.

3.2.4. *Traduttori*: del texto al espacio.

En este apartado se muestran los resultados obtenidos tras el análisis y el proceso de traducción de medios de *Enrique IV*. En primer lugar se exponen las derivaciones de los datos obtenidos sobre la geometrización de los dos espacios espectaculares escénicos sobre el teatro Odescalchi.

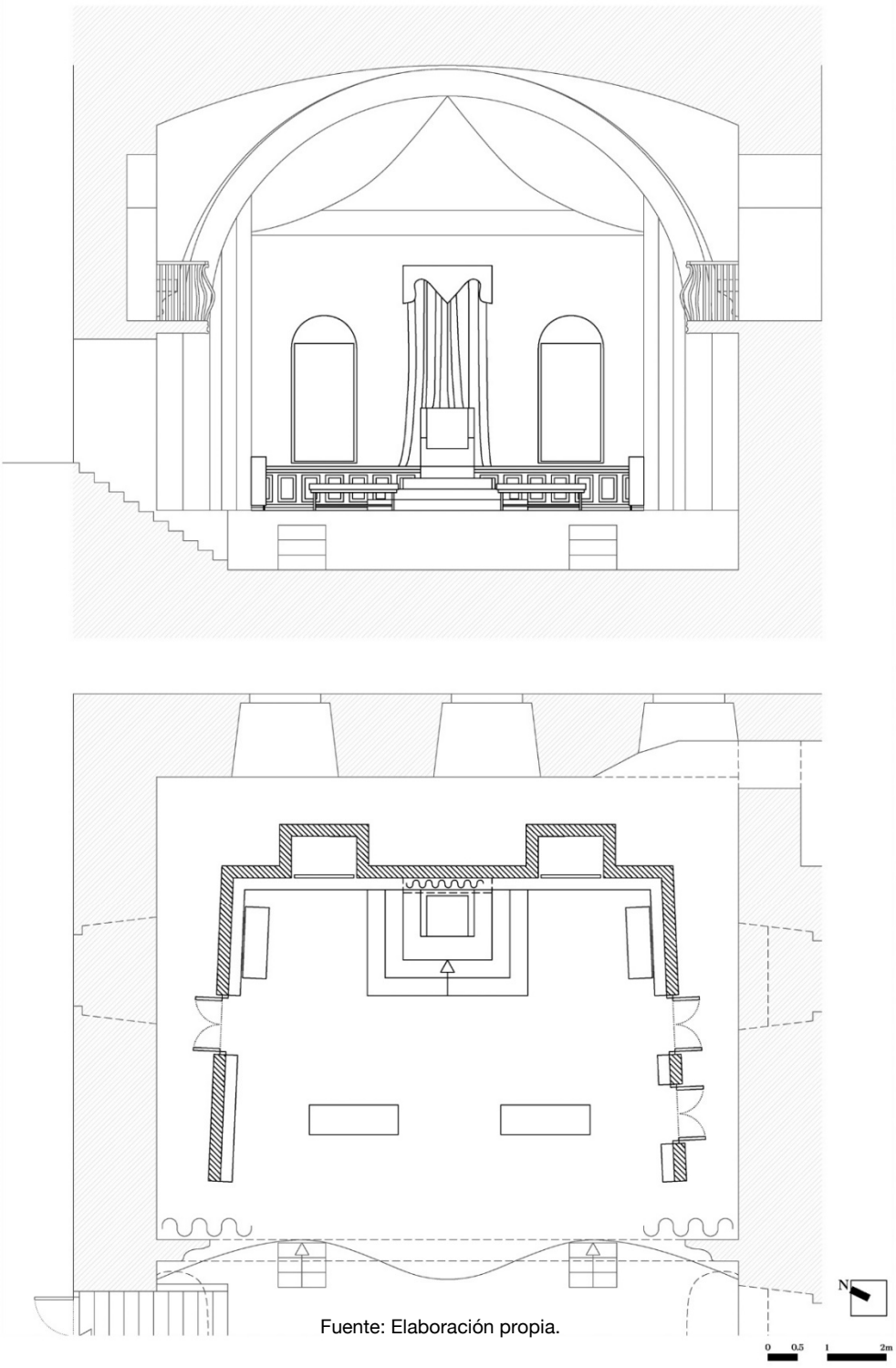
En segundo lugar se mostrará gráficamente empleando un sistema de mapa de densidades como herramienta de traducción de medios para el uso de los diferentes espacios espectaculares teatrales en cada uno de los actos de la obra de Pirandello, así como su impacto en la obra global y los espacios teatrales afectados.

Tras cada uno de los resultados obtenidos se desglosarán y analizarán para posteriores comparaciones.

Espacios espectaculares escénicos.

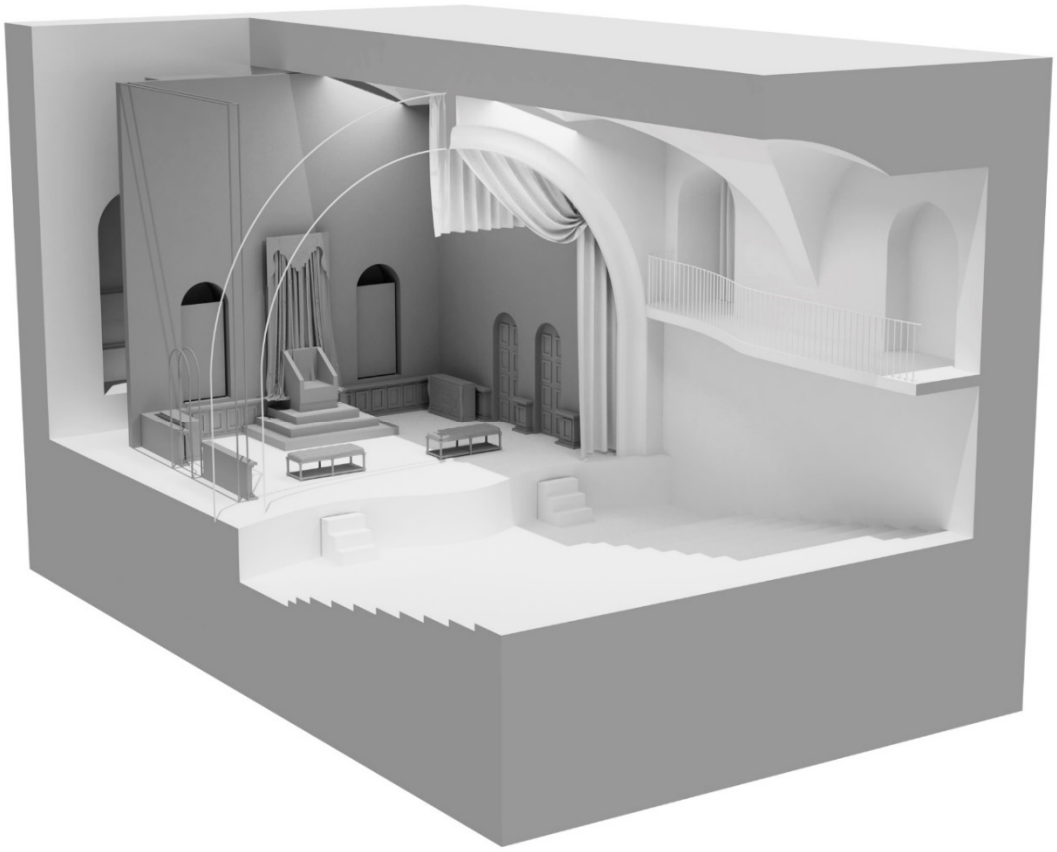
1. Sala del Trono.

Imagen 120*: Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico de la Sala del Trono en Enrique IV.*



Fuente: Elaboración propia.

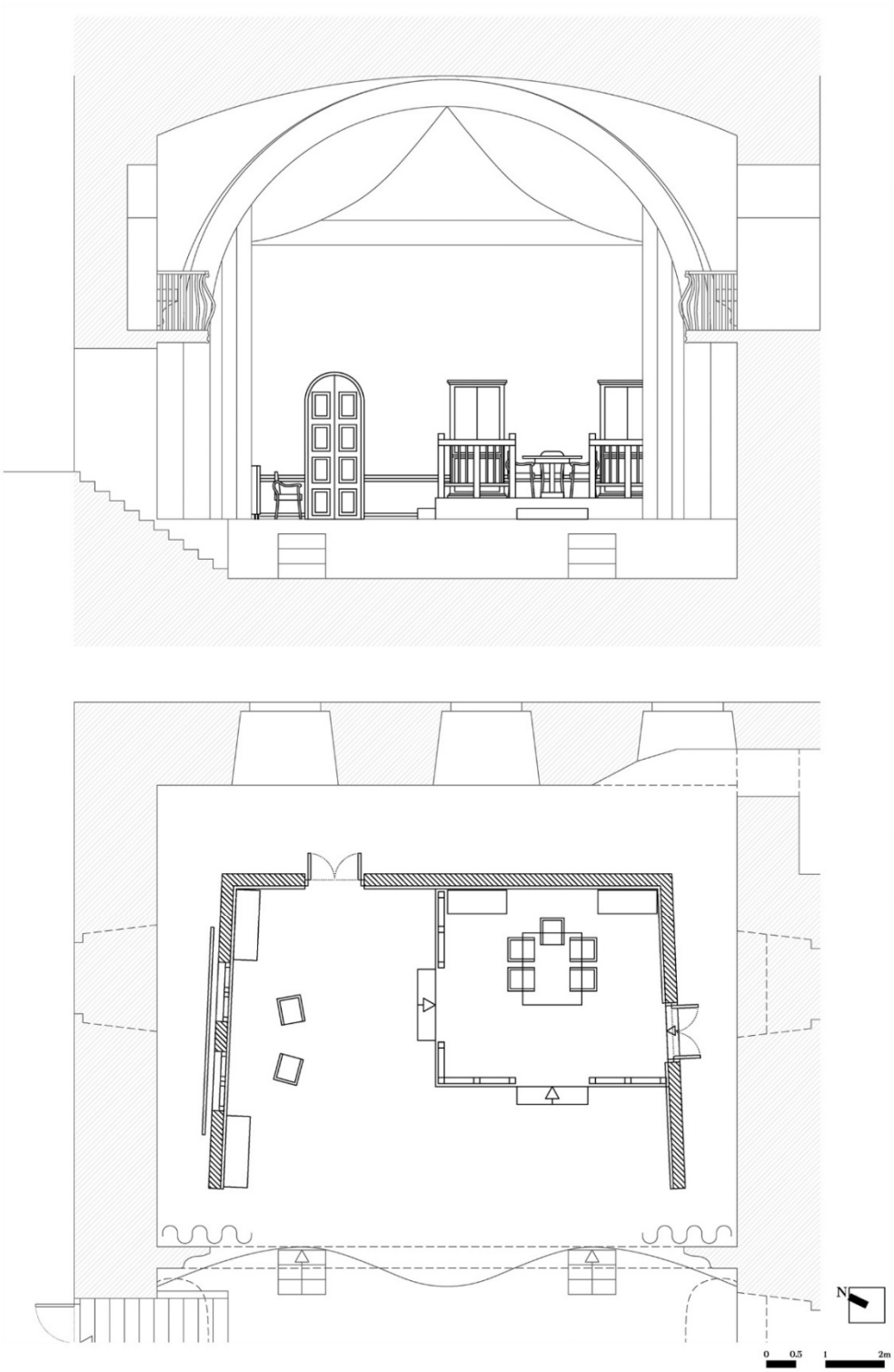
Imagen 121*: Esquema virtual del espacio espectacular escénico de la Sala del Trono en Enrique IV.*



Fuente: Elaboración propia.

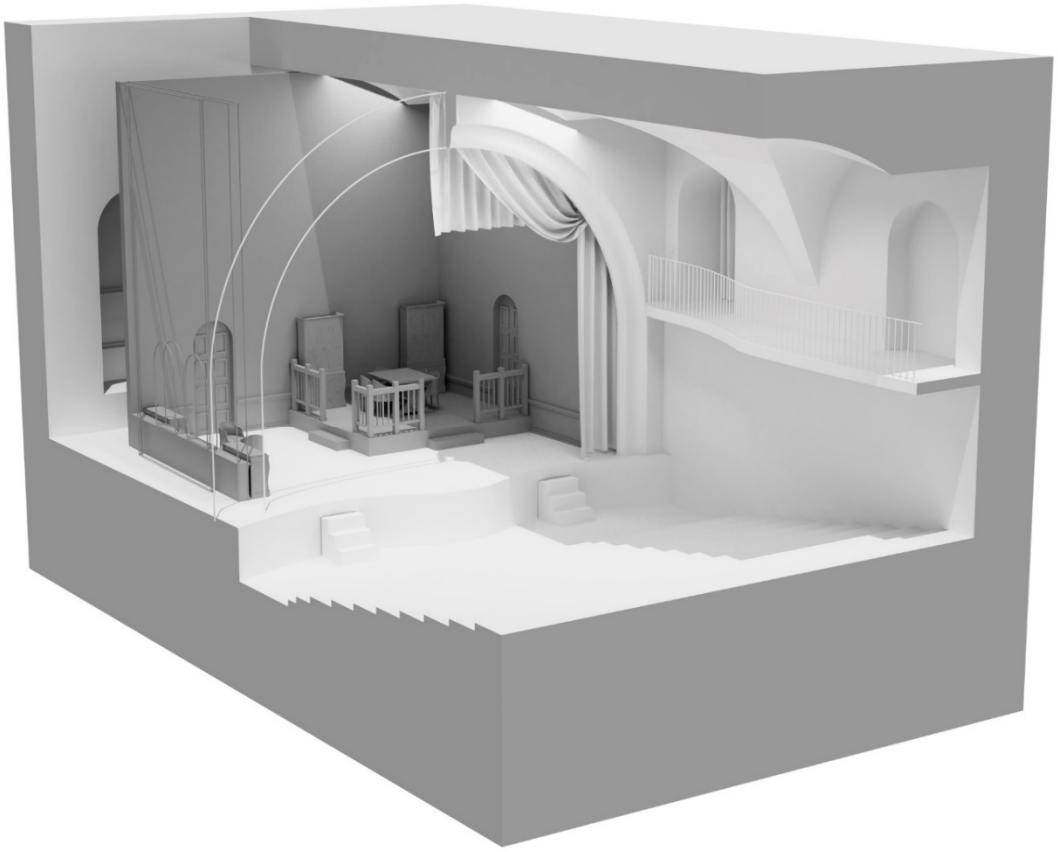
2. Salón.

Imagen 122*: Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico del Salón en Enrique IV.*



Fuente: Elaboración propia

Imagen 123: *Esquema virtual del espacio espectacular escénico de la Salón en Enrique IV.*



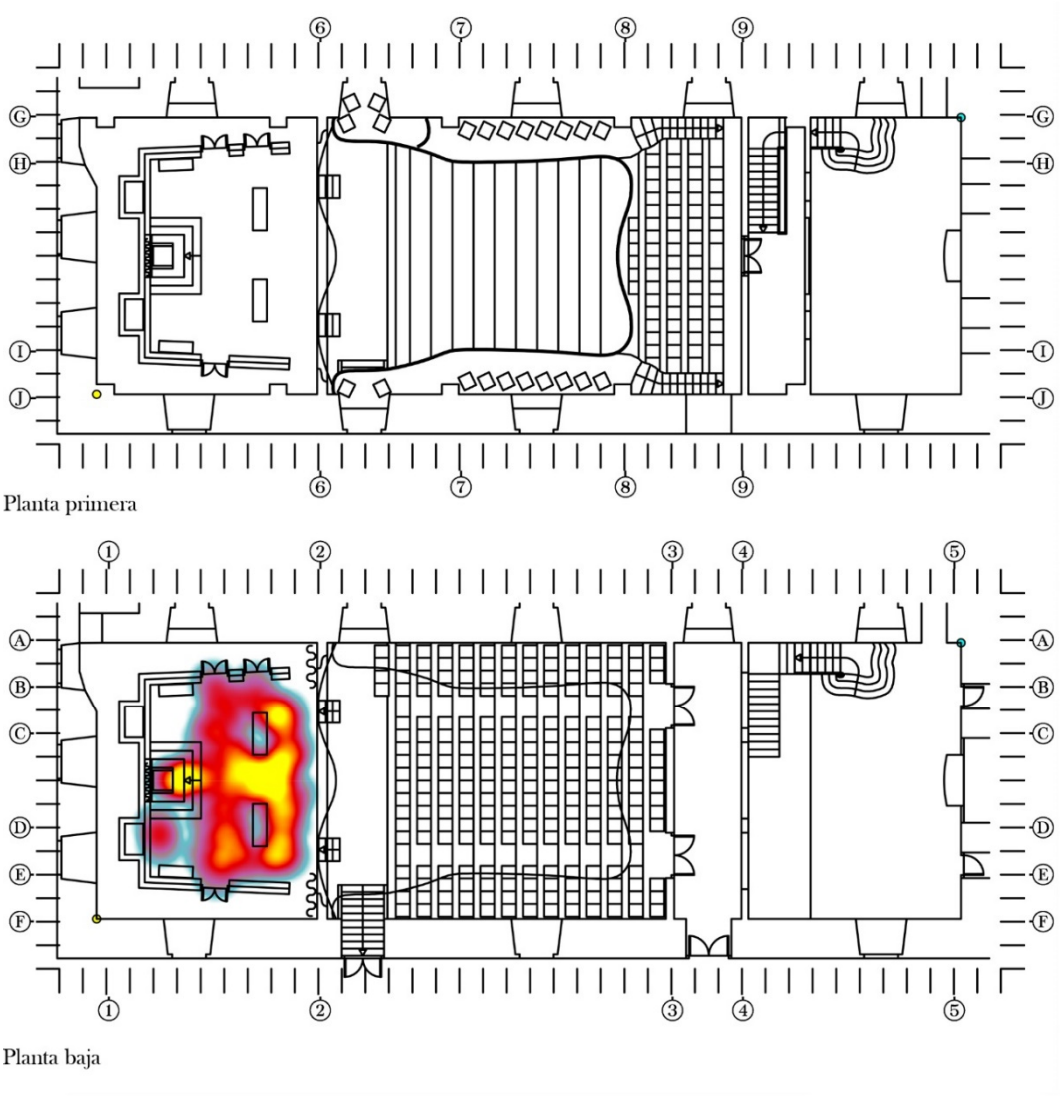
Fuente: Elaboración propia

A continuación se muestran los resultados obtenidos sobre el uso de los espacios escénicos teatrales sobre la geometría del teatro Odescalchi.

Espacios espectaculares teatrales.

1. Acto 1.

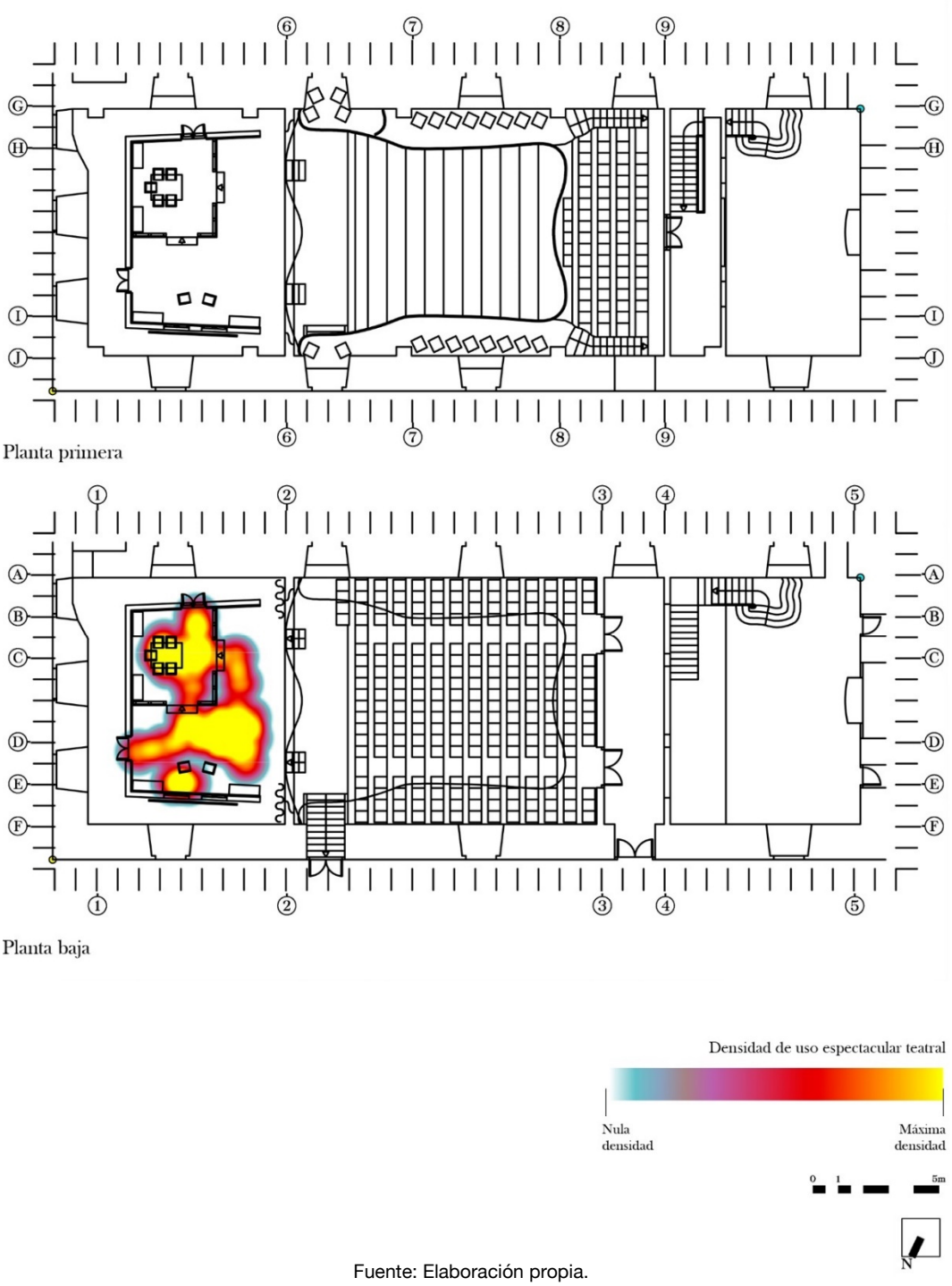
Imagen 124: *Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el primer acto de Enrique IV sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia.

2. Acto 2.

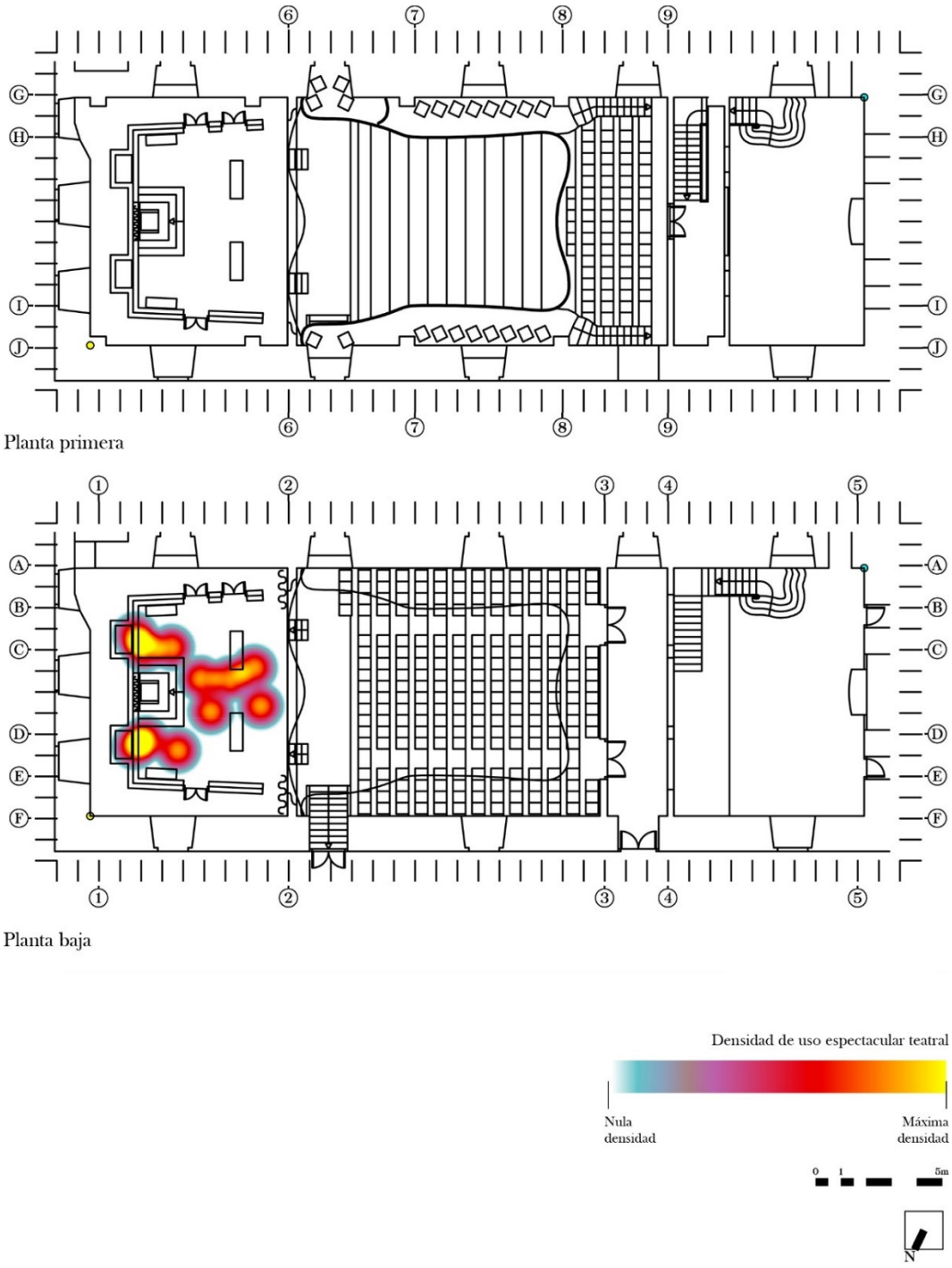
Imagen 125: *Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el segundo acto de Enrique IV sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia.

3. Acto 3.

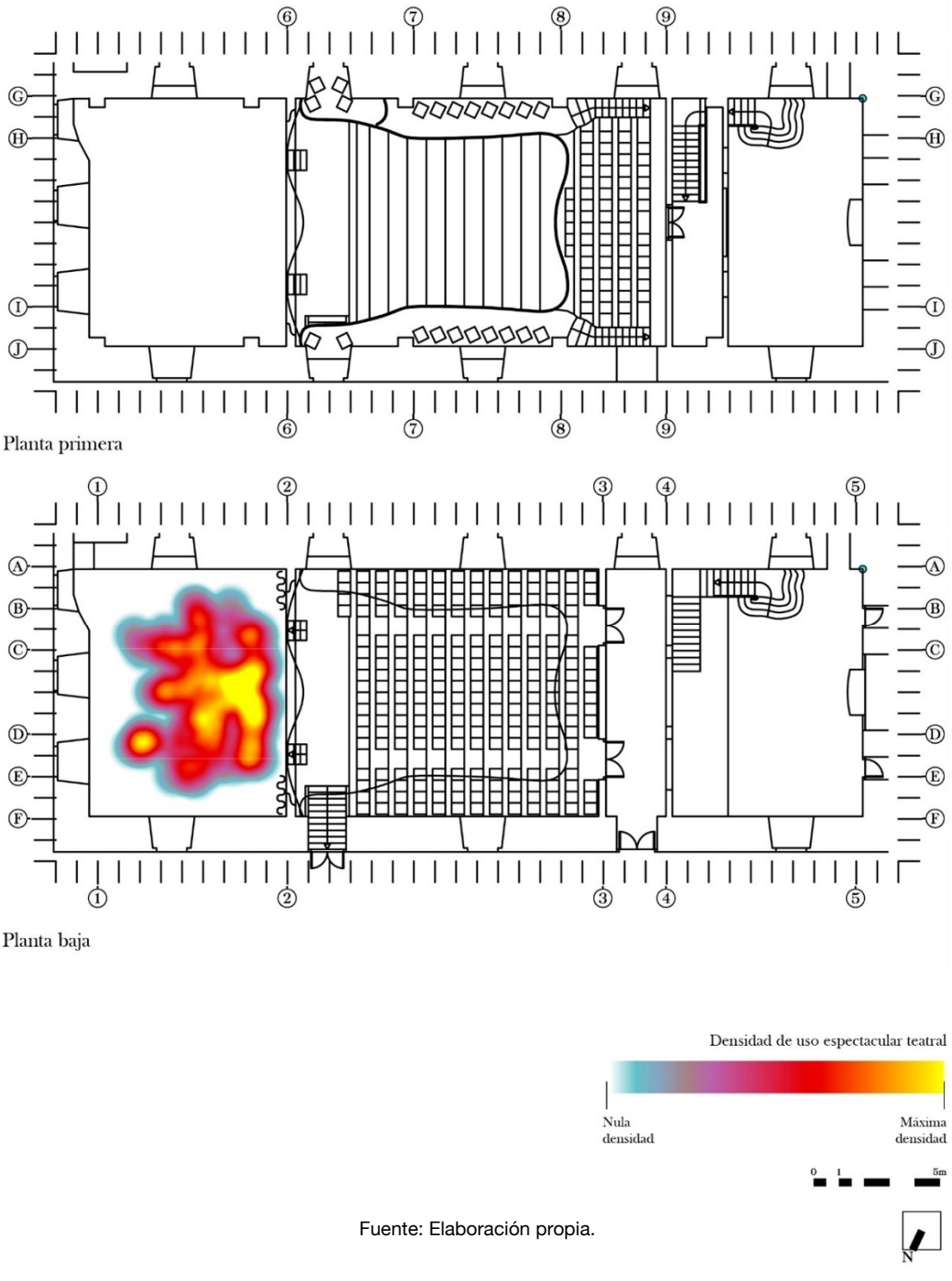
Imagen 126: *Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el tercer acto de Enrique IV sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia.

Una vez expuestos los planos de densidades por actos, de forma conjunta, en toda la obra *Enrique IV*, la utilización del espacio global del teatro a través de los diferentes espacios espectaculares teatrales se expresa en la siguiente imagen:

Imagen 127: *Planos de densidad global de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales de Enrique IV sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia.

3.2.5. *Sipario*: cuestiones para la discusión.

Una vez obtenidos los resultados gráficos de los espacios espectaculares escénicos y teatrales propuestos en los textos de la versión analizada de *Enrique IV*, se derivan las siguientes consecuencias sobre estos espacios planteados y su uso frente al espectador.

Tras el análisis de las acotaciones textuales se puede afirmar que Pirandello regresa al uso espacial del teatro convencional, casi clásico. El teatro debe percibirse simplemente como lugar en el que el espectador debe generar su pacto de verosimilitud con lo que sucede en el escenario. La elaboración de un drama clásico, shakesperiano, requería un uso espacial clásico, aunque de nuevo, como se analizará a continuación, revisado desde la lente pirandelliana. Esta visión del drama se evidencia por los siguientes motivos:

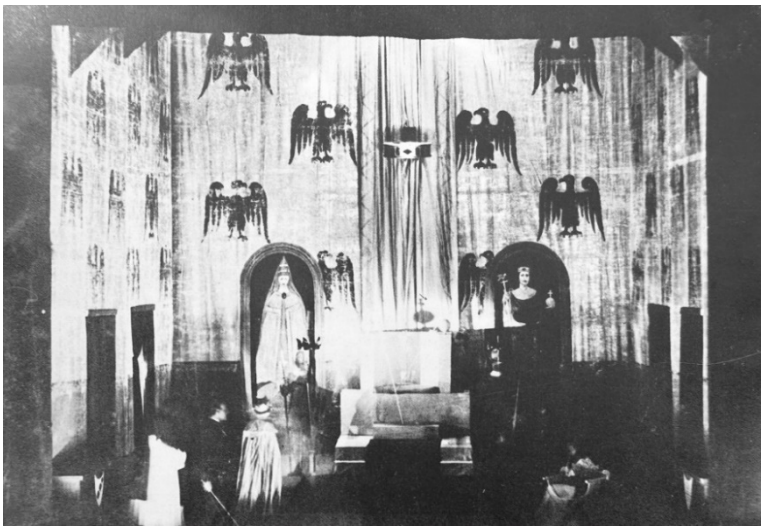
- Con la parametrización y análisis de los espacios escénicos espectaculares, se concluye que de todos, en esta obra se usa exclusivamente el espacio espectacular escénico. Ningún otro espacio espectacular teatral es empleado a favor de la obra.

- Al ser el escenario el único espacio empleado para el drama, Pirandello opta por recrear en sus textos espacios diegéticos reales, con la mayor verosimilitud posible. En este punto, los espacios espectaculares escénicos, tanto la Sala del Trono - para el acto 1 y 2 - y el del Salón - para el acto 3 - acompañan a la propuesta general de la obra. De esta manera, en la obra se pretende hacer creer a un personaje que es Enrique IV y es por ello por lo que ambos espacios se recrean según las acotaciones textuales con elementos propios de la Edad Media, tanto es su estructura formal como en los objetos de decoración añadidos. Sin embargo, la locura del protagonista, creyéndose alguien que verdaderamente no es, es decir, esta dualidad, también la aplica el autor italiano a los espacios escénicos que plantea. Es por ello por lo que se producen ciertos anacronismos entre las escenas generales y elementos particulares como son en el primer acto que las imágenes a ambos lados del trono sean contemporáneas así como las vestimentas de los personajes que acuden a la villa a tratar de curar al protagonista de su locura. Incluso Pirandello plantea que el propio protagonista esté excesivamente maquillado para ocultar su edad. En definitiva, los dos espacios planteados transitarán desde una base de realismo que recordará al Naturalismo de Zola, en el sentido de que toda la producción de la obra debe concurrir en la visión general[433] de la misma y ser creíble.

[433] Ver páginas 210-214.

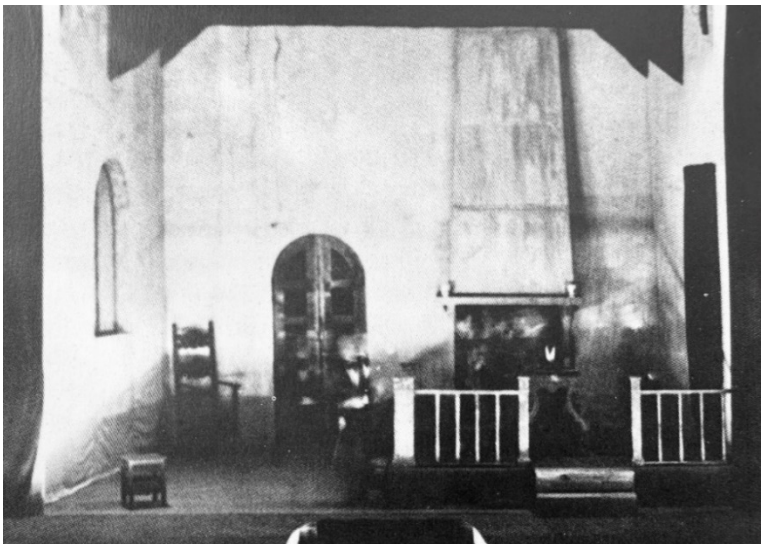
Incluso se podría asemejar al teatro Libre de Antoine al proponer quitar solo la cuarta pared y observar el escenario[434]. Sin embargo, ambos movimientos son invalidados en cierta medida por los elementos fuera de tiempo en la escena. En las siguientes imágenes se muestran los dos espacios espectaculares escénicos que el propio Marchi elaboró en 1925[435] y que con cierta fidelidad al texto conforma los espacios:

Imagen 128: *Representación del primer acto de Enrique IV (1925).*



Fuente: adaptada B/N de (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 159).

Imagen 129: *Representación del segundo acto de Enrique IV (1925).*



Fuente: adaptada B/N de (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 163).

[434] Ver páginas 215-221.

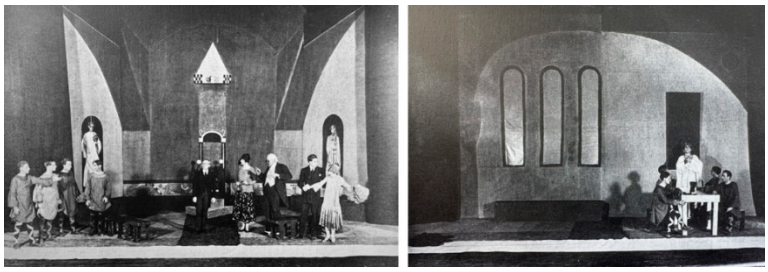
[435] A pesar de que en el segundo acto la descripción de la barandilla, como se ha mencionado, fue introducida por Pirandello en 1933, Marchi ya adelantó está solución en sus espacios espectaculares escénicos en 1925 (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 160).

- Prosiguiendo con el clasicismo de la obra, de planteamiento y de espacio, *Enrique IV* cumple las tres Unidades Clásicas propuestas por Aristóteles: unidad de acción: toda la obra tiene un único hilo argumental principal; unidad de tiempo: el tiempo que transcurre en el texto es lineal a lo largo del mismo día, con referencias en el texto pirandelliano; y especialmente en la unidad de lugar: la villa en la que se simula el palacio de Enrique IV. Profundizando en este aspecto, los dos espacios espectaculares escénicos planteados por el autor italiano son contiguos, por lo que el espectador es consciente de que los personajes transitan de uno a otro inmediatamente a través de la puerta que los comunica.

Sin embargo, partiendo del anacronismo propuesto por Pirandello en el texto, algunas de las representaciones realizadas a lo largo de los años han tomado licencias estéticas y funcionales en las distribuciones propuestas, sobre todo en el segundo acto. A continuación se presentan algunas imágenes de varias representaciones:

Imagen 130:
Representación del primer (izquierda) y segundo (derecha) acto de Enrique IV (1925).

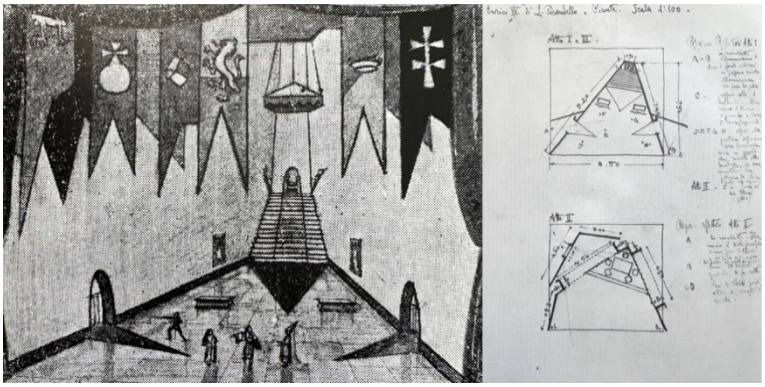
Fuente: adaptada B/N de (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 167).



En las imágenes anteriores la propuesta espacial de las escenas deriva a una propuesta más cercana al simbolismo que tanto la crítica en general como el público de la época no aceptaron ya que no ayudaba a la comprensión de la historia ni a situarla en el tiempo de la acción. Sin embargo, algunos críticos sí la valoraron positivamente al profundizar en la historia central de la obra. En concreto, el muro del Salón del Trono, en el acto tercero, al bajar el personaje de su hornacina, se caía encima de los personajes. Este hecho fue visto como una simbología de la locura frente a la cordura a través de un gesto arquitectónico (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 161).

Imagen 131*:*
Representación del primer acto (izquierda) y planimetría propuesta (derecha) de Enrique IV (1927).

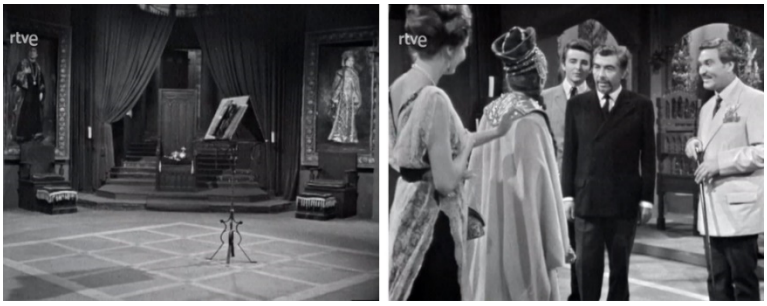
Fuente: adaptada B/N de (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 162).



En la propuesta anterior, de autoría de Marchi, propone una innovación en la espacialidad de Pirandello al proponer una perspectiva muy forzada para los dos espacios espectaculares escénicos de la obra, en la línea de algunas propuestas de Appia.

Imagen 132:
Representación del primer (izquierda) y segundo (derecha) acto de Enrique IV en una representación para televisión (1967).

Fuente: (Gonzáles Vergel, 1967) 01:08 (izquierda); 50:28 (derecha)).



En las imágenes anteriores se mantiene casi taquigráficamente la propuesta textual de Pirandello para el primer acto. Sin embargo, para el segundo se produce una reinterpretación, agrandando las ventanas hacia el jardín y cambiándolas de posición.

Por último, a continuación se reproducen dos imágenes de una representación contemporánea bastante contrapuesta a las tesis planteadas por Pirandello:

Imagen 133:
Representación del primer acto de Enrique IV bajo la dirección escénica de Yannis Kokkos en el Teatro Sociale de Como (2021).



Fuente: (Teatro Sociale Como, 2021).

Imagen 134:
Representación del segundo acto de Enrique IV bajo la dirección escénica de Yannis Kokkos en el Teatro Sociale de Como (2021).



Fuente: (Teatro Sociale Como, 2021).

En estas últimas imágenes, a pesar de mantener ciertos elementos que sí hacen relativamente referencia al texto original de Pirandello, la propuesta se considera en este trabajo de un carácter tan disruptivo que altera la espacialidad inicial de los paratextos del autor italiano.

Como finalización de este capítulo dedicado a la espacialidad de *Enrique IV*, se considera necesario realizar una última reflexión de forma análoga a la realizada en *Seis personajes en busca de autor*. Al igual que en la obra anterior se manifiestan a la particular manera pirandelliana las tres puertas de los teatros clásicos de Grecia y Roma, de forma análoga se puede extraer la misma consideración sobre la presente obra. En este caso, durante el primer y tercer acto, el espacio del trono sobre el escenario genera tres puertas, una a cada lado del trono y el mismo trono con cada imagen a sus lados. De la misma manera, durante el espacio propuesto para el segundo acto, al lado de la tarima propuesta se

encuentra una puerta en un lateral y al otro una ventana por la que se observa el jardín. Por lo tanto, de nuevo, tres puertas (espacios) en el segundo acto. Asimismo, si se considera la obra como un conjunto, de nuevo, se puede observar la propuesta de Pirandello de la espacialidad de un espacio por puerta clásica siendo el lugar del trono una de ellas, el Salón del palacio (anexo al anterior) otra y, de nuevo, el espacio del espectador la tercera puerta clásica.

Por lo tanto, a partir de todos los resultados obtenidos se concluye un uso clásico del espacio teatral por parte de Pirandello en *Enrique IV*. La obra, como se ha mencionado anteriormente, tiene un marcado carácter shakesperiano, a modo *Hamlet*, por lo que se asocia a un teatro puramente de corte isabelino. Se debe recordar que el teatro isabelino estaba profundamente desligado a un espacio teatral concreto y era más adaptado a poder representarse en cualquier lugar. Es por ello por lo que se puede concluir que por ello las variaciones en los espacios espectaculares teatrales de *Enrique IV* son más propensas a realizarse y a mantener mínimamente las pretensiones del autor además de incluir una menor carga de acotaciones espaciales en el texto del drama.

3.3. *Cada cual a su manera*.

3.3.1. *Premessa*.

Cada cual a su manera (Ciascuno a suo modo), escrita en 1923 y principios de 1924, tuvo su primera representación el 22/23 de mayo de 1924 en Milán (Ferroni, 2017, pág. 140).

Con esta nueva obra, Pirandello continúa con el camino avanzado con *Seis personajes en busca de autor* sobre sus reflexiones sobre el teatro y con el *metateatro* como la herramienta principal. Sin embargo, no se limita a proseguir ese camino sino que avanza aún más en su revolución: el teatro es la vida e incluso más real o verdadero que la vida (Mobarak, 2015, pág. 176). Por ello, en *Cada cual a su manera* Pirandello ficciona un argumento adquirido de "la vida real". Es decir, ficciona la realidad. Pese a ello, no se debe considerar a la ficción como una aceptación de lo falso, o de incluso su reivindicación (Saer, 1997, pág. 16). Se debe estimar más bien que la ficción enriquece la realidad y no se enfrente a ella (Guerrero Almagro, 2014, pág. 192). Se trata no de oponer ficción y realidad sino de asumirlos como conceptos complejos y complementarios. Cuando se elige la ficción no se hace para exaltar su característica de falsedad sino como la herramienta más idónea para indagar en la complejidad de la realidad (Saer, 1997, pág. 19). Y, en definitiva es lo que el autor italiano realiza en esta obra teatral que no es otra cosa que confrontar un hecho real y un hecho ficcionado ante un público que no sabrá qué creer. De nuevo, Pirandello continúa con su concepto de qué más verdadero que el teatro hay en la vida y en *Cada cual a su manera*, ya desde el principio, el teatro está dentro del teatro (Mobarak, 2015, pág. 175). O, como se verá, el teatro está incluso fuera del escenario en el propio exterior del edificio (Pirandello, 2020, pág. 48), hecho con el que el propio autor ironiza en el propio libreto[436].

Respecto a los personajes, al comienzo del texto, Pirandello los relaciona en el siguiente orden y clasificación, en el que ya con ese simple hecho, comienza a caracterizar ficción y realidad:

- Los determinados en la comedia que se representa en el escenario:
  - Delia Morello.
  - Michelle Rocca.

[436] «¡Ahora el espectáculo pasa del escenario a los pasillos!» o «¡Esto es un teatro, no una plaza pública!» (Pirandello, 2020, pág. 244).

  - La anciana señora Doña Livia Palegari y sus invitados, viejos amigos y amigas de la casa.
  - Doro Palegari, su hijo.
  - Diego Conci, un joven amigo suyo.
  - Filippo, viejo mayordomo de la casa.
  - Francesco Savio, el impugnador, y su amigo Prestino.
  - Otros amigos.
  - El Maestro de Esgrima.
  - Un criado.

- Los que intervienen en los entreactos, en el vestíbulo del teatro:
  - Amelia Moreno (a la que todos conocen).
  - El Barón Nuti.
  - El Director.
  - Actores y Actrices.
  - El Empresario.
  - El administrador de la compañía.
  - Porteros del teatro.
  - Policías.
  - Cinco críticos teatrales.
  - Un viejo escritor fracasado.
  - Un joven escritor.
  - Un literato que no se digna a escribir.
  - El espectador pacífico.
  - El espectador airado.
  - Algunos partidiarios.
  - Muchos contrarios.
  - El espectador mundano.
  - Otros espectadores.
  - Señoras y señores.

En la obra, por lo tanto, se parte de un hecho verosímil y de uno ficcionado. El primero es un trágico suceso que acontece en el mundo del espectáculo teatral con el suicidio de un famoso escultor, prometido de una célebre actriz de teatro, que al descubrir por parte de ésta una relación paralela con otro hombre, el prometido de la hermana del escultor, decide poner punto final a su vida. El segundo es la puesta en escena de una obra de teatro que recrea sobre las tablas el suicidio de un joven pintor que decide quitarse la vida al descubrir la víspera de su boda que su prometida le ha sido infiel con el prometido de su hermana. Es decir, se produce una clara referencia entre un hecho verosímil y lo que sucede en el escenario: la vida en el teatro. Para que el primer hecho parezca lo más

verosímil posible (real), Pirandello, realiza una extensa premisa previa a la representación, en la que comienza escribiendo:

> La representación de esta comedia debería comenzar en la calle o, mejor dicho, en la plaza del teatro, con una noticia que anuncian dos o tres vendedores de un llamado Periódico de la Tarde impreso al efecto en una hoja suelta, de suerte que pueda semejar una edición extraordinaria; en tila, con bien evidentes y grandes caracteres, en el centro, se ha de incluir, en ejemplar estilo periodístico, la siguiente noticia reservada:
>
> EL SUICIDIO DEL ESCULTOR LA VELA
> Y EL ESPECTÁCULO DE E.STA NOCHE
> EN EL TEATRO ... (El nombre del Teatro)
>
> (Pirandello, 2020, pág. 173)

Posteriormente, el italiano redacta exactamente como debe ser el cuerpo de la noticia frente a los espectadores que están accediendo al teatro. En la misma premisa de la obra, Pirandello prosigue dando detalles de cómo se debe prever el acceso de los espectadores al edificio:

> No sólo esto. Los espectadores que acudan al teatro, al comprar las entradas podrán ver, cerca de la taquilla, a la actriz cuyas iniciales, A.M., ha publicado el periódico; se trata de la propia Amelia Moreno (…) se hace notar, pero, al darse cuenta, quisiera esconderse o emprenderla con la gente; repite continuamente a sus amigos que quiere un palco alto; (…) Esta escena ha de improvisarse de modo tan natural que parezca verdadera, debe empezar unos minutos antes de la hora fijada para el inicio del espectáculo, y durar, entre la sorpresa, la curiosidad y quizá incluso un cierto desasosiego de los espectadores reales que se dispongan a entrar, hasta que se oiga el timbre en el interior del teatro. Entretanto, y contemporáneamente, los espectadores que ya hayan entrado y los que poco a poco vayan entrando, se encontrarán, en el vestíbulo del teatro, o en el corredor inmediato a la platea, otra sorpresa, otro motivo de curiosidad y quizá de desasosiego, en otra escena que ha de representar allí el barón Nuti con sus amigos. (…) (Pirandello, 2020, pág. 174).

Por último, finaliza la premisa advirtiendo:

> Todo ello habrá servido para que el público entienda por qué, en los carteles anunciadores de la función, la dirección del teatro ha estimado conveniente hacer que aparezca la siguiente nota: *No es posible precisar el número de actos de esta comedia, que podrán ser dos o tres, a causa de los probables incidentes que quizá impidan su completa representación* (Pirandello, 2020, pág. 175).

Así, Pirandello genera el desasosiego buscado en los asistentes y separa la ficción del texto dramático mezclándose con la vida real de los espectadores y adoptando «un cariz de autenticidad absoluta» (Guerrero Almagro, 2014, pág. 192).

Estructura escénica.

La estructura de la obra, con una premisa general, se compone de un primer acto tras el cual se realiza un primer intermedio ficcionado frente a los espectadores. A continuación comienza un segundo acto tras el que, de nuevo, se produce otro intermedio ficcionado en el que se fusiona verosimilitud y ficción. Esto genera tal fricción que el supuesto director de la obra anuncia la imposibilidad de interpretar el supuesto tercer acto y pone fin a la representación.

3.3.2. *Programma*: el texto escénico.

Tras la lectura y análisis de la obra, se han referenciado 329 acotaciones de signos tanto verbales como no verbales.

El listado y la situación de las acotaciones dentro del texto dramático, en la edición justificada en la metodología y desarrollo del presente trabajo[437], se resume en la siguiente tabla. Sobre ella se produce la discriminación descrita en el diseño de la investigación de esta tesis, al igual que en la obra anterior.

Tabla 15: *Organización general de acotaciones en Cada cual a su manera.*

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
1	0	173 174 175	173: 2_28 174: 1_38 175: 1_14	NO VERBAL	SI
2	1	178	2_16	NO VERBAL	SI
3	1	178	17_18	NO VERBAL	NO
4	1	178	19_20	NO VERBAL	NO
5	1	178	20	NO VERBAL	NO
6	1	178	21	NO VERBAL	NO
7	1	179	13-14	NO VERBAL	NO
8	1	179	21_24	NO VERBAL	SI
9	1	179	25	NO VERBAL	NO
10	1	180	37_38	NO VERBAL	SI
11	1	181	11	NO VERBAL	NO
12	1	181	17	NO VERBAL	NO
13	1	181	23	NO VERBAL	NO
14	1	181	38	NO VERBAL	NO
15	1	182	34	VERBAL	SI
16	1	182	34_35	NO VERBAL	NO
17	1	182	36	VERBAL	SI
18	1	182 183	182: 37_38 183: 1_4	NO VERBAL	SI
19	1	183	5	NO VERBAL	NO
20	1	183	12	NO VERBAL	NO
21	1	183	14_15	NO VERBAL	NO
22	1	183	26	NO VERBAL	NO
23	1	184	4	NO VERBAL	NO
24	1	184	30_31	NO VERBAL	NO
25	1	185	38	NO VERBAL	NO
26	1	186	2	NO VERBAL	NO
27	1	186	5	NO VERBAL	NO
28	1	186	10	NO VERBAL	NO
29	1	186	10_11	NO VERBAL	NO
30	1	186	15	NO VERBAL	NO
31	1	186	17	NO VERBAL	NO
32	1	186	34_35	NO VERBAL	NO
33	1	187	5_13	NO VERBAL	SI
34	1	187	14	NO VERBAL	NO
35	1	187	16	NO VERBAL	NO
36	1	187	18	NO VERBAL	NO
37	1	188	33	NO VERBAL	NO
38	1	189	5	NO VERBAL	NO
39	1	189	12	NO VERBAL	NO
40	1	189	12	NO VERBAL	NO
41	1	189	32	NO VERBAL	NO
42	1	190	1	NO VERBAL	NO
43	1	190	3_4	NO VERBAL	NO
44	1	190	6_7	NO VERBAL	SI
45	1	190	8	NO VERBAL	NO
46	1	190	17	NO VERBAL	SI
47	1	190	21_23	NO VERBAL	NO
48	1	190	25_27	NO VERBAL	SI
49	1	190	29_31	NO VERBAL	SI
50	1	190	32_34	NO VERBAL	NO
51	1	191	3	NO VERBAL	NO
52	1	191	5	NO VERBAL	NO
53	1	191	14	NO VERBAL	NO
54	1	191	15	NO VERBAL	NO
55	1	191	16	NO VERBAL	NO
56	1	192	21	NO VERBAL	NO
57	1	193	24	NO VERBAL	SI
58	1	193	27	NO VERBAL	NO
59	1	193	30	NO VERBAL	SI
60	1	193	34	NO VERBAL	NO
61	1	194	1	NO VERBAL	NO
62	1	194	5	NO VERBAL	NO
63	1	194	11	NO VERBAL	NO
64	1	194	17	NO VERBAL	NO
65	1	194	20	NO VERBAL	NO
66	1	194	26	NO VERBAL	NO
67	1	194	29	NO VERBAL	NO
68	1	195	8	NO VERBAL	NO
69	1	195	11	NO VERBAL	NO
70	1	195	19	NO VERBAL	NO
71	1	195	28	NO VERBAL	SI
72	1	195	29	NO VERBAL	SI
73	1	195	31	NO VERBAL	NO
74	1	195	35	NO VERBAL	NO
75	1	195	35_36	NO VERBAL	SI
76	1	195	37	NO VERBAL	SI
77	1	195	38_39	NO VERBAL	SI
78	1	196	3_4	NO VERBAL	SI
79	1	196	6	NO VERBAL	NO
80	1	196	9	NO VERBAL	NO
81	1	196	10_11	NO VERBAL	NO
82	1	196	13_14	NO VERBAL	NO
83	1	196	16_20	NO VERBAL	SI
84	1	196	24_26	NO VERBAL	NO
85	1	197	4	NO VERBAL	NO
86	1	197	10	NO VERBAL	NO
87	1	198	21	NO VERBAL	NO

[437] Ver páginas 13-14.

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
88	1	198	33_34	NO VERBAL	NO
89	1	198	35	NO VERBAL	NO
90	1	199	3	NO VERBAL	NO
91	1	199	5	NO VERBAL	NO
92	1	199	8_10	NO VERBAL	NO
93	1	199	10_11	NO VERBAL	NO
94	1	199	14_15	NO VERBAL	NO
95	1	199	17	NO VERBAL	NO
96	1	200	38	NO VERBAL	NO
97	1	201	30	NO VERBAL	NO
98	1	202	2	NO VERBAL	NO
99	1	202	7	NO VERBAL	NO
100	1	202	11	NO VERBAL	NO
101	1	202	16	NO VERBAL	NO
102	1	202	27	NO VERBAL	NO
103	1	202	27_28	NO VERBAL	NO
104	1	203	1_4	NO VERBAL	NO
105	1	203	5_7	NO VERBAL	NO
106	1	203	9	NO VERBAL	NO
107	1	203	10_11	NO VERBAL	SI
108	1	203	13_14	NO VERBAL	NO
109	1	203	15	NO VERBAL	NO
110	1	203	19	NO VERBAL	NO
111	1	203	21	NO VERBAL	NO
112	1	203	25	NO VERBAL	NO
113	1	203	26	NO VERBAL	NO
114	1	203	27	NO VERBAL	SI
115	1	203	28	NO VERBAL	NO
116	1	203	30	NO VERBAL	NO
117	1	203	35	NO VERBAL	SI
118	I1	204 205 206	204: 2_29 205: 1_39 206: 1_15	NO VERBAL	SI
119	I1	206	16	NO VERBAL	SI
120	I1	206	16_17	VERBAL	SI
121	I1	206	18	VERBAL	SI
122	I1	206	19	NO VERBAL	SI
123	I1	206	20	NO VERBAL	SI
124	I1	206	22_23	NO VERBAL	SI
125	I1	206	24_26	NO VERBAL	SI
126	I1	206 207	206: 31_35 207: 1_4	NO VERBAL	SI
127	I1	207	13	NO VERBAL	NO
128	I1	207	20	NO VERBAL	NO
129	I1	207	23	NO VERBAL	SI
130	I1	207	25	NO VERBAL	NO
131	I1	207	26	NO VERBAL	SI
132	I1	208	1_2	NO VERBAL	SI
133	I1	208	20_21	NO VERBAL	SI
134	I1	208	24_25	NO VERBAL	NO
135	I1	209	8_9	NO VERBAL	NO
136	I1	209	10	NO VERBAL	NO
137	I1	209	13	NO VERBAL	NO
138	I1	209	16	NO VERBAL	NO
139	I1	209	18	NO VERBAL	NO
140	I1	209	20_21	NO VERBAL	SI
141	I1	209	23	NO VERBAL	NO
142	I1	210	17	NO VERBAL	NO
143	I1	210	34_38	NO VERBAL	SI
144	I1	211	25	NO VERBAL	NO
145	I1	212	10_12	NO VERBAL	SI
146	I1	212	14_15	NO VERBAL	NO
147	I1	212	16_17	NO VERBAL	NO
148	I1	212	18_19	NO VERBAL	SI
149	I1	212	21	NO VERBAL	NO

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
150	I1	213	25_26	NO VERBAL	SI
151	I1	213	27_28	VERBAL	SI
152	I1	214	1_2	NO VERBAL	NO
153	I1	214	6_16	NO VERBAL	SI
154	I1	214	20	VERBAL	SI
155	I1	214	29	VERBAL	SI
156	I1	214	32_33	VERBAL	SI
157	I1	214	34	VERBAL	SI
158	I1	214	36	NO VERBAL	NO
159	I1	215	1_2	NO VERBAL	SI
160	I1	215	6	NO VERBAL	NO
161	I1	215	6_7	VERBAL	SI
162	I1	215	9	NO VERBAL	SI
163	I1	215	11	NO VERBAL	NO
164	I1	215	13	NO VERBAL	NO
165	I1	215	19	NO VERBAL	SI
166	2	216	2_23	NO VERBAL	SI
167	2	216	27	NO VERBAL	NO
168	2	217	1_2	NO VERBAL	NO
169	2	217	4	NO VERBAL	NO
170	2	217	10_11	NO VERBAL	NO
171	2	217	25	NO VERBAL	SI
172	2	217	26_27	NO VERBAL	NO
173	2	217	32	NO VERBAL	SI
174	2	218	1_3	NO VERBAL	NO
175	2	219	14	NO VERBAL	NO
176	2	219	15	NO VERBAL	NO
177	2	219	16	NO VERBAL	NO
178	2	219	18_19	NO VERBAL	SI
179	2	219	21	NO VERBAL	NO
180	2	219	25_26	NO VERBAL	NO
181	2	219	29	NO VERBAL	NO
182	2	219	30_31	NO VERBAL	NO
183	2	219	33	NO VERBAL	SI
184	2	219	33_34	VERBAL	SI
185	2	219	35	NO VERBAL	NO
186	2	219	36	NO VERBAL	NO
187	2	220	1	NO VERBAL	NO
188	2	220	7_8	NO VERBAL	NO
189	2	220	13_14	NO VERBAL	NO
190	2	220	18	NO VERBAL	NO
191	2	220	19	NO VERBAL	NO
192	2	220	30	NO VERBAL	NO
193	2	221	15_16	NO VERBAL	NO
194	2	221	17	NO VERBAL	NO
195	2	221	22	NO VERBAL	NO
196	2	221	26	NO VERBAL	NO
197	2	223	1	NO VERBAL	NO
198	2	223	8	NO VERBAL	NO
199	2	223	17	NO VERBAL	NO
200	2	223	19	NO VERBAL	NO
201	2	223	25	NO VERBAL	NO
202	2	223	35	NO VERBAL	NO
203	2	224	1	NO VERBAL	NO
204	2	224	2	NO VERBAL	NO
205	2	224	13	NO VERBAL	NO
206	2	224	17_18	NO VERBAL	NO
207	2	224	28	NO VERBAL	NO
208	2	224	29	NO VERBAL	NO
209	2	224	37	NO VERBAL	NO
210	2	225	24_25	NO VERBAL	NO
211	2	225	26_27	NO VERBAL	NO
212	2	226	7_8	NO VERBAL	NO
213	2	226	10	NO VERBAL	NO
214	2	226	30	NO VERBAL	NO

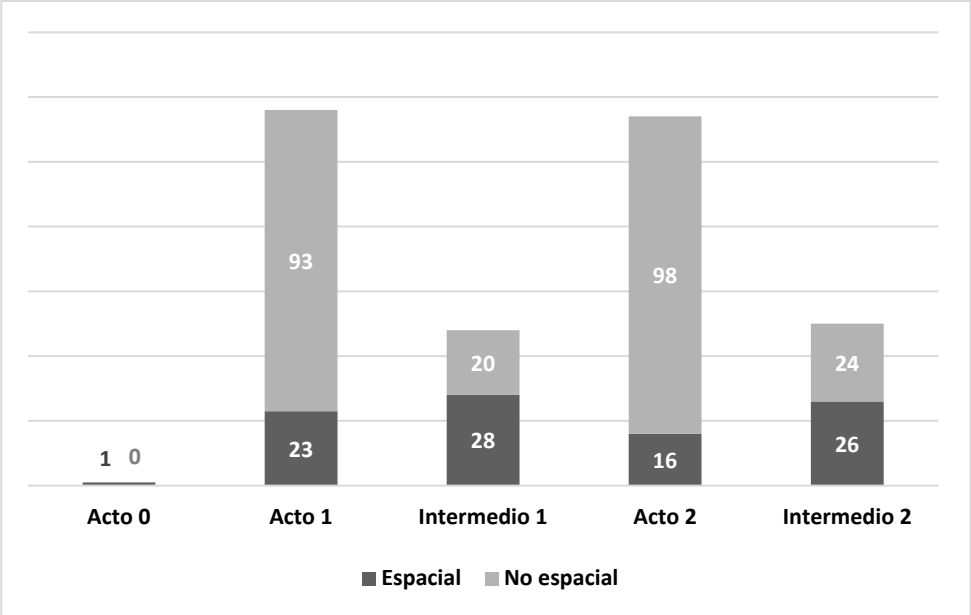
Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
215	2	226	36_38	NO VERBAL	NO
216	2	227	3	NO VERBAL	NO
217	2	227	6_7	NO VERBAL	NO
218	2	227	9_10	NO VERBAL	NO
219	2	227	15_17	NO VERBAL	NO
220	2	227	18	NO VERBAL	NO
221	2	227	18_20	NO VERBAL	SI
222	2	227	24_25	NO VERBAL	SI
223	2	227	26	NO VERBAL	NO
224	2	227	27	NO VERBAL	NO
225	2	228	2	NO VERBAL	NO
226	2	228	8_9	NO VERBAL	NO
227	2	228	12_18	NO VERBAL	SI
228	2	228	19_20	NO VERBAL	NO
229	2	228	21	NO VERBAL	NO
230	2	228	25	NO VERBAL	NO
231	2	228	26_27	NO VERBAL	SI
232	2	229	9	NO VERBAL	NO
233	2	229	33	NO VERBAL	NO
234	2	229	37	NO VERBAL	NO
235	2	229	38	NO VERBAL	NO
236	2	230	1	NO VERBAL	NO
237	2	230	3	NO VERBAL	NO
238	2	231	13_14	NO VERBAL	NO
239	2	231	15_16	NO VERBAL	NO
240	2	231	17_18	NO VERBAL	NO
241	2	231	24_25	NO VERBAL	NO
242	2	232	17	NO VERBAL	NO
243	2	233	7	NO VERBAL	NO
244	2	233	12_17	NO VERBAL	SI
245	2	233	34	NO VERBAL	NO
246	2	233	36	NO VERBAL	NO
247	2	234	3_4	NO VERBAL	NO
248	2	234	5	NO VERBAL	NO
249	2	234	6_7	NO VERBAL	NO
250	2	234	38	NO VERBAL	NO
251	2	235	6	NO VERBAL	NO
252	2	235	10	NO VERBAL	NO
253	2	235	10_11	NO VERBAL	SI
254	2	235	12_13	NO VERBAL	NO
255	2	235	14	NO VERBAL	NO
256	2	235	16_17	NO VERBAL	NO
257	2	235	19_32	NO VERBAL	SI
258	2	235	33	NO VERBAL	NO
259	2	235	33_34	NO VERBAL	NO
260	2	235	35	NO VERBAL	NO
261	2	235	36_37	NO VERBAL	NO
262	2	236	6_7	NO VERBAL	NO
263	2	236	9	NO VERBAL	NO
264	2	236	11	NO VERBAL	NO
265	2	236	13	NO VERBAL	NO
266	2	236	16	NO VERBAL	NO
267	2	236	16_18	NO VERBAL	NO
268	2	236	20	NO VERBAL	NO
269	2	236	23	NO VERBAL	NO
270	2	236	25	NO VERBAL	NO
271	2	236	35	NO VERBAL	NO
272	2	237	1	NO VERBAL	NO
273	2	237	2	NO VERBAL	SI
274	2	237	3	NO VERBAL	NO
275	2	237	5	NO VERBAL	NO
276	2	237	23_24	NO VERBAL	NO
277	2	237	26	NO VERBAL	NO
278	2	237	30_31	NO VERBAL	SI
279	2	237	35	NO VERBAL	SI

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
280	I2	238	2_14	NO VERBAL	SI
281	I2	238	19_20	VERBAL	SI
282	I2	238	21	VERBAL	SI
283	I2	238	26_27	VERBAL	SI
284	I2	239	5_7	NO VERBAL	SI
285	I2	239	8_9	NO VERBAL	SI
286	I2	239	9_10	VERBAL	SI
287	I2	239	14_21	NO VERBAL	SI
288	I2	239	22	VERBAL	SI
289	I2	240	13_20	NO VERBAL	SI
290	I2	240	21	NO VERBAL	NO
291	I2	240	29	NO VERBAL	NO
292	I2	240	31	NO VERBAL	NO
293	I2	240	32	NO VERBAL	NO
294	I2	240	34	NO VERBAL	NO
295	I2	240	35	NO VERBAL	NO
296	I2	240	36	NO VERBAL	NO
297	I2	241	2	NO VERBAL	NO
298	I2	241	4	NO VERBAL	NO
299	I2	241	7	NO VERBAL	NO
300	I2	241	8_9	NO VERBAL	NO
301	I2	242	9_15	NO VERBAL	SI
302	I2	242	18	NO VERBAL	NO
303	I2	243	4	NO VERBAL	NO
304	I2	243	18	VERBAL	SI
305	I2	243	19_20	VERBAL	SI
306	I2	243	23_24	NO VERBAL	NO
307	I2	243	37	VERBAL	SI
308	I2	243	38_39	VERBAL	SI
309	I2	244	14_16	NO VERBAL	NO
310	I2	244	24	NO VERBAL	NO
311	I2	244	24_25	VERBAL	SI
312	I2	244	36	VERBAL	SI
313	I2	244	37_39	NO VERBAL	NO
314	I2	245	2	VERBAL	SI
315	I2	245	6_13	NO VERBAL	SI
316	I2	245	21_23	NO VERBAL	NO
317	I2	245	26_30	NO VERBAL	NO
318	I2	246	4	NO VERBAL	NO
319	I2	246	7	NO VERBAL	NO
320	I2	246	9	NO VERBAL	NO
321	I2	246	20_26	NO VERBAL	SI
322	I2	246	30_31	VERBAL	SI
323	I2	247	7_8	NO VERBAL	NO
324	I2	247	9_10	NO VERBAL	SI
325	I2	247	21	NO VERBAL	NO
326	I2	247	30_31	VERBAL	SI
327	I2	247	32_33	VERBAL	SI
328	I2	247	34_35	NO VERBAL	SI
329	I2	248	1_2	NO VERBAL	SI

Fuente: Elaboración *propia*.

Por lo tanto, de las 329 acotaciones generales de todo el texto, 94 de ellas poseen características espaciales bien de descripción, uso o referencia. Distribuidas según los actos en los que se divide el texto dramático, la proporción en la obra analizada resultaría la que se señala en la siguiente figura:

Figura 15: *Distribución de acotaciones en Cada cual a su manera.*



Fuente: Elaboración propia.

A continuación, sobre las acotaciones con características espaciales, se detallará su contenido y, siguiendo los criterios establecidos en el Diseño de la investigación de la presente tesis[438], se clasificarán atendiendo a sus referencias a los espacios textuales y espectaculares escénicos o teatrales. El resultado se muestra en la tabla que figura a continuación[439]:

[438] Ver páginas 14-15.

[439] Para el Espacio Espectacular Teatral se han empleado las siguientes codificaciones: E (escenario), PB (patio de butacas), PPB (puerta del patio de butacas), CPB (corredor del patio de butacas), V (vestíbulo), EXT (exterior del teatro), TQ (taquilla), PA (palco) y AN (anfiteatro).

Tabla 16: *Caracterización de las acotaciones espaciales en Cada cual a su manera.*

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
1	0	La representación de esta comedia debería comenzar en la calle o, mejor dicho, en la plaza del teatro, con una noticia que anuncian dos o tres vendedores de un llamado Periódico de la Tarde impreso al efecto en una hoja suelta, de suerte que pueda semejar una edición extraordinaria; en tila, con bien evidentes y grandes caracteres, en el centro, se ha de incluir, en ejemplar estilo periodístico, la siguiente noticia reservada: EL SUICIDIO DEL ESCULTOR LA VELA Y EL ESPECTÁCULO DE E.STA NOCHE EN EL TEATRO ... (El nombre del Teatro) En el mundo del teatro se ha difundido inesperadamente una noticia destinada a suscitar un enorme escándalo. Parece ser que Pirandello, en su nueva comedia Cada cual a su manera, que se representa esta noche en el Teatro ..., se ha inspirado en el trágico suicidio, acaecido hace algunos meses en Turín, del joven y llorado escultor Giacomo La Vela. Como se recordará, el artista, al descubrir en su estudio de la calle Montevideo las relaciones íntimas de su prometida, la famosa actriz A. M. con el barón N., en lugar de arremeter contra los culpables, dirigió el arma hacia sí mismo y se mató. Según parece, además, el barón N. debía casarse con una hermana del escultor. La impresión causada por el trágico suceso perdura todavía, vivísima, no sólo por la fama que había alcanzado, tan joven, Giacomo La Vela, sino además por la posición social y la notoriedad de los otros dos personajes de la tragedia. Es muy probable que todo ello acarree desagradables sorpresas durante la función de esta noche. No sólo esto. Los espectadores que acudan al teatro, al comprar las entradas, podrán ver cerca de la taquilla, a la actriz cuyas iniciales, A.M., ha publicado el periódico; se trata de la propia Amelia Moreno, entre tres señores de smoking que intentan en vano convencerla para que renuncie a su propósito de entrar en el teatro y acudir al espectáculo; quieren disuadirla; le ruegan que esté tranquila y que, por lo menos, no se haga notar entre tanta gente, que podría reconocerla,; su sitio no es ése; permita que la acompañemos, por favor; ¿quiere provocar un escándalo? Pero ella, pálida, alterada, dice que no, que no; quiere quedarse allí, quiere ver la comedia, hasta dónde llega la insolencia del escritor; se lleva el pañuelo a la boca y lo muerde; se hace notar, pero, al darse cuenta, quisiera esconderse o emprenderla con la gente; repite continuamente a sus amigos que quiere un palco alto; se pondrá detrás para que no la vean, que vayan, que vayan a comprar las entradas; promete que no formará ningún escándalo; que se irá si no puede resistirlo; un palco alto; bueno, ¿quieren que vaya ella misma por las entradas? Esta escena ha de improvisarse de modo tan natural que parezca verdadera,· debe empezar unos minutos antes de la hora fijada para el inicio del espectáculo, y durar, entre la sorpresa, la curiosidad y quizá incluso cierto desasosiego de los espectadores reales que se dispongan a entrar, hasta que se oiga el timbre en el interior del teatro. Entretanto, y contemporáneamente, los espectadores que ya hayan entrado y los que poco a poco vayan entrando, se encontrarán, en el Escenario simulando el vestíbulo del teatro, o en el corredor inmediato a la platea, otra sorpresa, otro motivo de curiosidad y quizá desasosiego, en otra escena que ha de representar allí el barón Nuti con sus amigos. «Tranquilizaos, tranquilizaos; ya me he calmado, ¿veis? Estoy perfectamente; y os aseguro que me calmaré más aún si os vais. ¡Permaneciendo a mi alrededor atraéis las miradas de todo el mundo! Dejadme solo, que así nadie se fijará m mí. Soy un espectador más. ¿Qué voy a estar haciendo aquí? Sé que ella vendrá, si no ha llegado ya; quiero volver a verla, sólo eso, que sí, que sí, no me acercaré; me conformo con eso, tenedlo por seguro. Pero bueno, ¿os queréis ir ya? ¡No me hagáis dar un espectáculo aquí, delante de esta gente que ha venido a divertirse a mi costa! ¿Cómo os lo tengo que decir ¡Quiero estar solo! Sí, tranquilo, tranquilo. ¿Más aún?» Y se moverá hacia un lado y hacia otro, los ojos alterados, hecho un manojo de nervios, hasta que todos los espectadores hayan entrado. Todo ello habrá servido para que el público entienda por qué, en los carteles anunciadores de la función, la dirección del teatro ha estimado conveniente hacer que aparezca la siguiente nota: No es posible precisar el número de actos de esta comedia, que podrán ser dos o tres, a causa de los probables incidentes que quizá impidan su completa representación.	Diegético	_	EXT TQ V
2	1	Nos encontramos en el antiguo palacio de la noble señora DOÑA LIVIA PALEGARI, a la hora de la recepción, que está a punto de terminar. Al fondo, más allá de tres arcos con sus respectivas columnas, se verá un riquísimo salón muy iluminado, lleno de invitados, señoras y señores. En la parte delantera, menos iluminada, veremos una sala entelada de damasco oscuro, cuyas paredes adornan muy preciados cuadros, la mayoría de tema sagrado; de suerte que nos parece hallarnos en la capilla de una iglesia, en la cual el salón del fondo, tras las columnas, fuera la nave central. En la sala habrá simplemente un banco y algunas butacas para mayor comodidad de quien desee admirar las telas que cuelgan de las paredes. Ninguna puerta. Llegarán desde el salón algunos invitados, en grupos de dos o tres personas, para comentar entre ellos, discretamente, asuntos confidenciales. Al levantarse el telón encontramos allí a un VIEJO AMIGO de la casa y a un JOVEN DELICADO que conversan entre sí.	Diegético	Sala de Palacio	E
8	1	(Lo cogerá del brazo y se dirigirá con él hacia el salón. Pausa. En el salón, algunas muchachas ofrecen té y pastas a los invitados. Entrarán en la sala, cautelosas, dos JÓVENES SEÑORAS.)	Diegético	Sala de Palacio	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
10	1	(Acuden en este momento otros cuatro invitados: dos JÓVENES ABURRIDOS, muy elegantes, y DIEGO CINCI.)	Diegético	Sala de Palacio	E
15	1	Sí, ya se van todos	Diegético	Sala de Palacio	E
17	1	Vámonos, vámonos también nosotros	Diegético	Sala de Palacio	E
18	1	(Volverán al salón para cumplimentar a la dueña de la casa. En el salón quedarán ya pocos invitados, que se despiden de DOÑA LIVIA, la cual al final se adelanta, turbada, y retiene a DIEGO CINCI. Ambos entrarán en la sala, seguidos por el VIEJO AMIGO de la casa que ya conocemos y por un SEGUNDO VIEJO AMIGO)	Diegético	Sala de Palacio	E
33	1	Pausa. DOÑA LIVIA y sus amigos, luego de este brusco desvío en la conversación, volverán a mirarse entre sí absolutamente confundidos, sin conseguir ver, por más buena voluntad que ponen, qué relación tienen aquella calesa o aquel insecto con el lema que estaban tratando. Por otra parte, DIEGO CINCI se ha conmovido profundamente al recordar la muerte de su madre; debido a lo cual, DORO PALEGARI, que llega en ese momento, lo encuentra con un ánimo completamente distinto al habitual en él.)	Diegético	Sala de Palacio	E
44	1	(Se apartan ambos, y DIEGO dice malicioso, en voz baja.)	Diegético	Sala de Palacio	E
46	1	(Lo aparta más todavía.)	Diegético	Sala de Palacio	E
48	1	(Lo coge por el brazo y, seguidos por el otro amigo, se dirigen hacia el salón, que abandonan por la derecha, conversando.)	Diegético	Sala de Palacio	E
49	1	Desaparecen DOÑA LIVIA y sus amigos. DORO.Y DIEGO permanecerán un buen rato en silencio. El salón vacío, iluminado, tras ellos, producirá una impresión extraña.)	Diegético	Sala de Palacio	E
57	1	(FILIPPO, el mayordomo, entrará en la sala.)	Diegético	Sala de Palacio	E
59	1	(Entra FRANCESCO SAVIO.)	Diegético	Sala de Palacio	E
71	1	(Se va)	Diegético	Sala de Palacio	E
72	1	(Corriendo tras él)	Diegético	Sala de Palacio	E
75	1	(Sale para tratar de alcanzar a FRANCESCO SAVIO.)	Diegético	Sala de Palacio	E
76	1	(Gritando, mientras DORO se va.)	Diegético	Sala de Palacio	E
77	1	(Al no verlo regresar, deja de gritar y se mueve de un lado a otro por la sala, mascullando.)	Diegético	Sala de Palacio	E
78	1	(En ese momento llegará FILIPPO, confuso, con una tarjeta de visita.)	Diegético	Sala de Palacio	E
83	1	(Se dirige hacia el salón para recibir a DELIA MORELLO. FILIPPO se retira y vuelve al cabo de un momento acompañando hasta las columnas a DELIA MORELLO, que aparece con un velo, sobriamente vestida, muy elegante. FILIPPO vuelve a retirarse, ceremonioso.)	Diegético	Sala de Palacio	E
107	1	(En ese momento llegará, alterada, nerviosísima, DOÑA LIVIA, gritando desde dentro.)	Diegético	Sala de Palacio	E
114	1	(DELIA desaparece)	Diegético	Sala de Palacio	E
117	1	TELÓN	Diegético	Sala de Palacio	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
118	I1	Apenas bajado el telón, volverá a levantarse para mostrar la parte del pasillo exterior de la sala que conduce a los palcos de platea, al patio de butacas y, al fondo, al interior del escenario. Se verá a los espectadores que poco a poco van saliendo de la sala después de haber asistido al primer acto de la comedia. (Se supone que otros, en gran número, han de ir saliendo de la sala por la otra parte del pasillo, que no se ve; y de hecho, no pocos irán apareciendo en escena de cuando en cuando, por la izquierda.) Con esta presentación del pasillo exterior y del público que se sobreentiende que ha asistido al primer acto de la comedia, lo que desde un principio ha aparecido en escena en primer plano como representación de un episodio de la vida, se mostrará ahora como ficción artística; y quedará por ello como alejado, arrumbado en un segundo plano. Más tarde, cuando esté para terminar este primer intermedio coral, sucederá que también el pasillo y los espectadores quedaran a su vez arrumbados en un tercer plano; ello sucederá cuando se haya sabido que la comedia que se representa en el escenario es una obra de clave: compuesta por el autor a partir de un hecho que se supone realmente sucedido y del que se han ocupado recientemente las páginas de sucesos de los periódicos: el caso de AMELIA MORENO (a la que todos conocen) y del BARÓN NUTI, y el del escultor GIACOMO LA VELA, que se suicidó por culpa de ambos. La presencia en el teatro, entre los espectadores de la comedia, de AMELIA MORENO y de NUTI, establecerá necesariamente en ese momento un primer plano de realidad más cercano a la vida, y entre el plano inicial y el recientemente constituido quedarán espectadores que, ajenos a todo ello, discutan apasionadamente a propósito sólo de la ficción artística. Después, en el segundo intermedio coral, se ha de asistir al conflicto entre estos tres planos de realidad, cuando de un plano a otro los personajes verdaderos del drama interpelen a los fingidos de la comedia y los espectadores intenten terciar en la discusión. Y la representación de la comedia no podrá continuar a partir de ese momento. Por ahora, para este primer intermedio, se encare por encima de todo la más dúctil naturalidad y la más fluida vivacidad. Ya es de todos sabido cómo en los entreactos de las irritantes comedias de Pirandello hayan de tener lugar discusiones y enfrentamientos. Quien haya de defenderlo debe aparecer ante los irreductibles adversarios con esa sonriente humildad que por lo común causa el admirable efecto de irritar aún más. Al principio deben formarse varios grupos; y que de uno a otro vaya pasando de vez en cuando alguien, en busca de un mayor entendimiento. Agrada y divierte ver cambiar de opinión de modo manifiesto dos o tres veces, haciendo propios sin más éste o aquel parecer opuestos entre sí. Algún espectador pacífico ha de aparecer fumando, fumándose su propio aburrimiento si está aburrido; o sus dudas, si es éste su caso; porque el vicio del tabaco, como cualquier otro vicio que se convierte en hábito, tiene esto de triste, que raramente ofrece por sí mismo placer alguno, sino que se tiñe de las características del momento en que se satisface y del ánimo con que se satisface. De suerte que, si lo desean, podrán igualmente fumar los que se muestren irritados, y reducirán así a humo su propia irritación. Entre la gente, un par de policías. Algún que otro acomodador, porteros del teatro; dos o tres encargadas de palco, vestidas de negro con sus delantales blancos. Algún vendedor de periódicos anunciará a gritos los titulares. En los grupos, aquí y allá, también alguna señora. Yo no quisiera que fumara. Pero quizá más de una lo haga. Se verá a otras que se saludan y conversan en los palcos. Los cinco críticos dramáticos han de mostrarse inicialmente, sobre todo si se trata de responder a alguna pregunta, muy reservados en sus juicios. Se han ido buscando entre sí para comentar sus primeras impresiones. Algunos amigos indiscretos que se acercan a oír atraen enseguida a muchos curiosos, y los críticos, entonces, o guardan silencio, o se alejan. No se excluye que alguno de ellos, que haya dicho pestes de la comedia y puesto como un trapo a su autor, hable bien de ambos al día siguiente en su periódico. No deja de ser cierto que una cosa es la profesión y otra el hombre que la profesa por razones de conveniencia que lo obligan a sacrificar su sinceridad (en el caso, se sobreentiende, de que el sacrificio sea posible: es decir, me explico, cuando exista sinceridad que sacrificar). Asimismo podría denigrar acerbadamente la comedia algunos espectadores que, en la sala, hayan aplaudido su primer acto. Se podría improvisar fácilmente este primer intermedio coral, puesto que tan conocidos son ya, por lo repetidos, los juicios que indistintamente se hacen de todas las comedias de este autor: cerebrales, paradójicas, oscuras, absurdas, inverosímiles. En todo caso, yo indico aquí las intervenciones más significativas de cada uno de los efímeros personajes de este intermedio, sin excluir las que puedan improvisarse para hacer más vivaz la confusa agitación de los pasillos. En un principio, breves exclamaciones, preguntas y respuestas entre espectadores indiferentes, los primeros en salir, mientras dentro puede escucharse el rumor sordo de la platea.	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
119	I1	ENTRE DOS QUE SALEN PRESUROSOS	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
120	I1	Subo yo, subo yo a ver si lo encuentro.	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
121	I1	Segunda fila, número ocho.	Mimético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
122	I1	(Se dirige a la izquierda.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
123	I1	UNO QUE LLEGA DESDE LA IZQUIERDA	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
124	I1	(Desaparece.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
125	I1	(Irán llegando otros desde la izquierda, donde el rumor va en aumento; otros llegarán desde el corredor central; otros desde las puertas de los palcos.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
126	I1	(Intercambio de saludos aquí y allá: «Buenas noches. Buenas noches.» Comentarios varios. Presentaciones. Al mismo tiempo, espectadores favorables al autor, con el rostro encendido y los ojos brillantes, se buscan entre sí y permanecen un rato juntos, cambiando las primeras impresiones, para después desperdigarse aquí y allá, acercándose a éste o a aquel grupo para defender comedia y autor, con petulancia y con ironía, de las críticas de irreductibles adversarios que, entretanto, se han ido asimismo buscando entre sí.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
129	I1	(Acercándose)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
131	I1	(Dirigiéndose hacia allí.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
132	I1	(Mientras se dirige al siguiente.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
133	I1	(Mientras se dirige al siguiente.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
140	I1	(Alejándose para acercarse al segundo grupo.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
143	I1	(En este momento llegará desde la izquierda un clamor violento, como de un tumulto. Se oirán gritos. «¡Al manicomio, al manicomio!» «¡Es un vulgar simulacro, un embuste!» «¡Al manicomio!» Muchos se dirigirán hacia allí, gritando: «¿Qué ocurre?»)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
145	I1	(Que ha llegado por la izquierda, pálido, demudado, convulso, en compañía de otros dos espectadores que intentan calmarlo.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
148	I1	(Mientras sus acompañantes lo llevan consigo hacia la izquierda, se vuelve y repite, agitadísimo.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
150	I1	(Aludiendo al BARÓN NUTI, y señalando por ello a la izquierda.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
151	I1	Y ella está arriba, en un palco, para que no la vean.	Mimético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
153	I1	(Movimiento general hacia el patio de butacas, entre confusos y quedos comentarios acerca de la noticia que va difundiéndose. Tres de los partidarios se quedarán un poco atrás: a tiempo para asistir, en el pasillo ya libre de público, a la irrupción desde la izquierda de AMELIA MORENO, que ha abandonado su palco y está siendo retenida por tres amigos que querrían sacarla del teatro para impedir que armara un escándalo. Los porteros del teatro, impresionados al principio, les indicarán que se callen para no perturbar la representación. Los tres partidarios se quedarán apartados, estupefactos y consternados, escuchando.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
154	I1	¡Voy al escenario!	Mimético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
155	I1	¡Sí, en el propio escenario!	Mimético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
156	I1	¡Quiero ir al escenario!	Mimético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
157	I1	¡Pero si los actores ya están en escena!	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
159	I1	(Se dirige de nuevo hacia la izquierda.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
161	I1	¡No, subamos! ¡Vamos al palco, rápido!	Mimético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
162	I1	(Mientras desaparecen por la izquierda.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
165	I1	TELÓN	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
166	2	Estamos en casa de FRANCESCO SAVIO, a la mañana siguiente, en una sala de estar desde la que se accede a una espaciosa terraza de la que se sirve SAVIO para practicar la esgrima. A través de un gran ventanal que ocupa la práctica totalidad de la pared del fondo de la sala, se verá, en la terraza, una tarima, un banco alargado para los amigos, espadachines o simples espectadores, y caretas, manoplas, petos, floretes, sables. Una cortina de tela verde, que se puede correr o descorrer mediante unas anillas desde el interior, a ambos lados de la puerta que se halla en el centro del ventanal, podrá ocultar a la vista de la terraza y aislar la sala. Un toldo del mismo color, sostenido por unos soportes de hierro encajados en la balaustrada del fondo de la terraza, impide la vista de un jardín que se supone más allá y que se entrevé cuando algún personaje, para bajar a él, aparta por el centro el toldo que cae a todo la largo de la escalinata. El mobiliario de la sala consistirá sencillamente en unas cuantas tumbonas de junco lacado en verde, dos pequeños sofás y dos veladores asimismo de junco. Sólo dos aberturas aparte de la que da a la terraza: una ventana a la izquierda y una puerta a la derecha. Al levantarse el telón se verá a FRANCESCO SAVIO y al MAESTRO DE ESGRIMA, en la terraza, con careta, peto y guantes, que practican la espada, y a PRESTINO, junto a dos AMIGOS, que los observan.	Diegético	Sala de Estar	E
171	2	(Se dirigirán todas hacia la sala.)	Diegético	Sala de Estar	E
173	2	(El CRIADO se presentará en la puerta de la derecha.)	Diegético	Sala de Estar	E
178	2	(En ese punto se presentará, en el umbral de la puerta de la derecha, DIEGO CINCI.)	Diegético	Sala de Estar	E
183	2	(Señala la salida de la terraza.)	Diegético	Sala de Estar	E
184	2	Aparte usted el toldo; baje la escalera y ya está en el jardín.	Diegético	Sala de Estar	E
221	2	(El CRIADO, que se presenta en el umbral de la puerta de la derecha lo interrumpe.)	Diegético	Sala de Estar	E
222	2	(Se le acerca y escucha lo que el CRIADO le dice en voz baja; a continuación, contrariado.)	Diegético	Sala de Estar	E
227	2	En este punto, apartando furioso el toldo que separa la terraza del jardín, irrumpirá MICHELE ROCCA, presa de una hosca agitación apenas contenida. Tiene alrededor de treinta años, moreno, atormentado por los remordimientos y por la pasión. Por su rostro alterado, por sus maneras en general, resultará evidente que está dispuesto a cualquier exceso.)	Diegético	Sala de Estar	E
231	2	(Señala la puerta de la derecha.)	Diegético	Sala de Estar	E
244	2	(En este punto se abrirá la puerta de la derecha y aparecerá, turbado, vehemente, FRANCESCO SAVIO, que viene de estar con DELIA MORELLO, la cual a fin de conseguir que no se bata en duelo con DORO PALEGARI, lo ha embriagado de sí misma. SAVIO se enfrenta desde el primer momento, resuelto, a MICHELE ROCCA.)	Diegético	Sala de Estar	E
253	2	(Se van los tres por la salida del jardín.)	Diegético	Sala de Estar	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
257	2	En ese momento aparecerá, en el umbral de la puerta de la derecha, DELIA MORELLO. En cuanto percibe la presencia de MICHELE ROCCA, tan cambiado, convertido en otra persona, siente de repente que se le cae de los ojos, que se le escapaba de las manos, la mentira de que hasta ese momento se había servido para defenderse contra la secreta y violenta pasión que, desde que se vieron por vez primera, los atrapó y los atrajo .frenéticamente el uno al otro, una pasión que ante sí mismos quisieron enmascarar de piedad, de interés hacia GIORGIO SALVI, pregonando que querrían salvarlo, cada cual a su manera y uno contra otro. Desposeídos ahora de esta mentira, frente a frente, ante la repentina piedad que recíprocamente se inspiran, se miran un momento, pálidos y temblorosos.)	Diegético	Sala de Estar	E
273	2	(La persigue por la habitación.)	Diegético	Sala de Estar	E
278	2	(Conduciéndola hacia la escalera del jardín y dejando a los dos amigos estupefactos, sobrecogidos.)	Diegético	Sala de Estar	E
279	2	TELÓN	Diegético	Sala de Estar	E
280	I2	De nuevo, apenas bajado el telón al final del segundo acto, volverá a levantarse para mostrar la misma parte del pasillo exterior de la sala que conduce al escenario. Esta vez sin embargo, el público tarda en salir de la sala. En el pasillo, los porteros, algún que otro acomodador, las encargadas de los palcos, dejarán ver su inquietud: hacia el final del acto se ha visto a AMELIA MORENO, a la que no consiguieron retener sus amigos, atravesar corriendo el pasillo e introducirse en el escenario. Se oye ahora en la sala un clamor de gritos y de aplausos cada vez más acentuado, bien porque los actores, cuya presencia se reclama en el proscenio, no aparecen para saludar al público, o, bien porque extraños gritos y voces descompuestas se escuchan en el escenario aún a través del telón; el griterío es asimismo cada vez más intenso en la platea.	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
281	I2	Pero en el escenario están gritando, ¿no lo oís?	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
282	I2	¡Y también en el patio!	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
283	I2	¡Y ha entrado en el escenario que se la llevaba el diablo!	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
284	I2	(Se abrirán a un tiempo dos o tres puertas de palcos y saldrán de ellos algunos espectadores consternados; en la sala sigue aumentando el tumulto.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
285	I2	(Apareciendo en escena y asomándose de vez en cuando a las puertas de los palcos.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
286	I2	¡Sí, sí; es en el escenario!	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
287	I2	(Otras personas, mientras la consternación va en aumento, abandonarán sus palcos y mirarán al fondo del pasillo, hacia la pequeña puerta del escenario. Inmediatamente después se verá llegar desde la izquierda a un gran número de espectadores entre llamativas muestras de inquietud. Se oye gritar: «Pero ¿qué es esto? ¿Qué ocurre?» Nuevos grupos de espectadores aparecerán por la puerta del patio de butacas, ansiosos, agitados.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
288	I2	¡En el escenario se están dando leña!	Mimético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
289	I2	(Se abrirá con un golpe, al fondo, la puerta del escenario; por momentos la escena se llena de los gritos descompuestos de actores y actrices, del DIRECTOR, de AMELIA MORENO y de sus tres amigos, que llegan a través de esa puerta; les hace eco el tumulto de los espectadores que poco a poco se han ido amontonando ante la puerta del escenario, entre las airadas protestas de algunos que, indignados ante la insoportable situación, pretenden abrirse paso para irse.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
301	I2	(Algunos actores y actrices conseguirán abrirse paso entre los espectadores, seguidos por el ADMINISTRADOR DE LA COMPAÑÍA y por el EMPRESARIO DEL TEATRO que intentan convencerlos de que se queden. En este confuso y agitado ir y venir, los espectadores allí amontonados, que en principio se callan para poder oir, romperán de vez en cuando en sonoros comentarios.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
304	I2	Y la novia está aquí, en el teatro.	Mimético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
305	I2	¡Se ha metido en el escenario como una exhalación!	Mimético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
307	I2	¿Por la puerta del escenario?	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
308	I2	¡En el propio escenario!	Mimético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
311	I2	¡Ahora el espectáculo pasa del escenario a los pasillos!	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
312	I2	¡Esto es un teatro, no una plaza pública!	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
314	I2	mostrarme sobre un escenario,	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
315	I2	(Como una respuesta, en medio del silencio que se ha creado, se escucharan al fondo, delante de la puerta del escenario, las palabras que en ese preciso momento el DIRECTOR dice a AMELIA MORENO, mientras sus tres acompañantes la sacan de allí, llorosa, muy alterada, desvanecida casi. Al oírlas inmediatamente todos se volverán hacia el fondo, dejando paso; el BARÓN NUTI deja de zarandear al espectador, se vuelve y pregunta. «¿Qué ocurre?».)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
321	I2	(La arrastra consigo, desapareciendo por la izquierda, seguidos por buena parte de los espectadores, entre crecientes comentarios: - ¡Dios mío! - ¡Parece mentira! - ¡Es increíble! - ¡Tremendo! - ¡Son ellos! - ¡Delia Morello y Michele Rocca!' Los espectadores que permanecen en el pasillo, en gran número, los seguirán con la vista haciendo comentarios similares.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
322	I2	¡Y tiene el valor de entrarme en el escenario arremetiendo contra la primera actriz!	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
324	I2	(Que aparece por la puerta del escenario)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
326	I2	¡Pero seguro que habrá quedado público en la sala!	Mimético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
327	I2	A los que están en la sala ya les doy yo alguna explicación y los despido …	Mimético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
328	I2	(El DIRECTOR se dirige hacia la puerta del escenario.)	Diegético	Escenario simulando el vestíbulo del teatro	E
329	I2	(Baja el telón. Inmediatamente después, el DIRECTOR apartará uno de sus lados y aparecerá en el proscenio.)	Diegético	Proscenio	E

Fuente: Elaboración propia.

Como en las obras anteriores, de los espacios textuales diegéticos se extraerán los espacios espectaculares escénicos y a partir de la información de la columna de espacios espectaculares teatrales se extraerá la información para el análisis del uso espacial del resto de la arquitectura teatral de la obra.

3.3.3. *Scena*: análisis.

Para la traducción de medios, del textual al arquitectónico de forma gráfica, el análisis textual del punto anterior permite extraer los siguientes datos:

- A partir de los espacios textuales diegéticos se extraen los siguientes espacios espectaculares escénicos:

    1. Sala de Palacio.
    2. Escenario simulando el vestíbulo del teatro.
    3. Sala de Estar.
    4. Proscenio.

- A partir de los espacios espectaculares teatrales, se deriva el uso de las zonas del edificio teatral:

    1. Exterior del teatro.
    2. Taquilla.
    3. Vestíbulo del teatro.
    4. Escenario.

Espacios espectaculares escénicos.

Con la información anterior, y con la misma reflexión aplicada en la obra *Seis personajes en busca de autor*, se prescindirá de la representación geométrica del proscenio ya que no existirá sobre él ninguna intervención en su espacialidad.

1. Sala de Palacio.

De la tabla anterior (tabla 16), se especifican las siguientes características de este espacio:

Tabla 17: *Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad del Espacio de Sala de Palacio en Cada cual a su manera.*

Espacio Espectacular Escénico	Sala de Palacio
Acotación	Descripción
2	Nos encontramos en el antiguo palacio de la noble señora DOÑA LIVIA PALEGARI, a la hora de la recepción, que está a punto de terminar. Al fondo, más allá de tres arcos con sus respectivas columnas, se verá un riquísimo salón muy iluminado, lleno de invitados, señoras y señores. En la parte delantera, menos iluminada, veremos una sala entelada de damasco oscuro, cuyas paredes adornan muy preciados cuadros, la mayoría de tema sagrado; de suerte que nos parece hallarnos en la capilla de una iglesia, en la cual el salón del fondo, tras las columnas, fuera la nave central. En la sala habrá simplemente un banco y algunas butacas para mayor comodidad de quien desee admirar las telas que cuelgan de las paredes. Ninguna puerta. Llegarán desde el salón algunos invitados, en grupos de dos o tres personas, para comentar entre ellos, discretamente, asuntos confidenciales. Al levantarse el telón encontramos allí a un VIEJO AMIGO de la casa y a un JOVEN DELICADO que conversan entre sí.

Fuente: Elaboración propia.

De forma general, a partir de la acotación textual anterior, se desprende un escenario que debe representar un espacio real: la sala de un palacio, con las siguientes características:

- Se trata de una obra que representa un tiempo contemporáneo al de los espectadores de la función. Por lo tanto, el ambiente general será actual a ojos del espectador. En este caso, de su estreno en 1924.
- El escenario se encontrará dividido en dos planos de profundidad delimitados entre sí por un paramento vertical con forma de arcada y tres huecos. Al fondo, un salón muy iluminado, al frente una sala menos iluminada y entelada con tejido de damasco.
- La sala frontal estará adornada en sus paredes con cuadros de carácter religioso y amueblada con un banco y varias butacas.
- No existen comunicaciones de paso con más estancias salvo las arcadas mencionadas con el salón del fondo.

2. Escenario simulando el vestíbulo del teatro.

De la tabla 16 se especifican las siguientes características de este espacio:

Tabla 18: *Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad del Escenario simulando el vestíbulo del teatro en Cada cual a su manera.*

Espacio Espectacular Escénico		Escenario simulando el vestíbulo del teatro
Acotación	Descripción	
118	Apenas bajado el telón, volverá a levantarse para mostrar la parte del pasillo exterior de la sala que conduce a los palcos de platea, al patio de butacas y, al fondo, al interior del escenario. Se verá a los espectadores que poco a poco van saliendo de la sala después de haber asistido al primer acto de la comedia. (Se supone que otros, en gran número, han de ir saliendo de la sala por la otra parte del pasillo, que no se ve; y de hecho, no pocos irán apareciendo en escena de cuando en cuando, por la izquierda.) Con esta presentación del pasillo exterior y del público que se sobreentiende que ha asistido al primer acto de la comedia, lo que desde un principio ha aparecido en escena en primer plano como representación de un episodio de la vida, se mostrará ahora como ficción artística; y quedará por ello como alejado, arrumbado en un segundo plano. Más tarde, cuando esté para terminar este primer intermedio coral, sucederá que también el pasillo y los espectadores quedaran a su vez arrumbados en un tercer plano; ello sucederá cuando se haya sabido que la comedia que se representa en el escenario es una obra de clave: compuesta por el autor a partir de un hecho que se supone realmente sucedido y del que se han ocupado recientemente las páginas de sucesos de los periódicos: el caso de AMELIA MORENO (a la que todos conocen) y del BARÓN NUTI, y el del escultor GIACOMO LA VELA, que se suicidó por culpa de ambos. La presencia en el teatro, entre los espectadores de la comedia, de AMELIA MORENO y de NUTI, establecerá necesariamente en ese momento un primer plano de realidad más cercano a la vida, y entre el plano inicial y el recientemente constituido quedarán espectadores que, ajenos a todo ello, discutan apasionadamente a propósito sólo de la ficción artística. Después, en el segundo intermedio coral, se ha de asistir al conflicto entre estos tres planos de realidad, cuando de un plano a otro los personajes verdaderos del drama interpelen a los fingidos de la comedia y los espectadores intenten terciar en la discusión. Y la representación de la comedia no podrá continuar a partir de ese momento. Por ahora, para este primer intermedio, se encare por encima de todo la más dúctil naturalidad y la más fluida vivacidad. Ya es de todos sabido cómo en los entretactos de las irritantes comedias de Pirandello hayan de tener lugar discusiones y enfrentamientos. Quien haya de defenderlo debe aparecer ante los irreductibles adversarios con esa sonriente humildad que por lo común causa el admirable efecto de irritar aún más. Al principio deben formarse varios grupos; y que de uno a otro vaya pasando de vez en cuando alguien, en busca de un mayor entendimiento. Agrada y divierte ver cambiar de opinión de modo manifiesto dos o tres veces, haciendo propios sin más éste o aquel parecer opuestos entre sí. Algún espectador pacífico ha de aparecer fumando, fumándose su propio aburrimiento si está aburrido; o sus dudas, si es éste su caso; porque el vicio del tabaco, como cualquier otro vicio que se convierte en hábito, tiene esto de triste, que raramente ofrece por sí mismo placer alguno, sino que se tiñe de las características del momento en que se satisface y del ánimo con que se satisface. De suerte que, si lo desean, podrán igualmente fumar los que se muestren irritados, y reducirán así a humo su propia irritación. Entre la gente, un par de policías. Algún que otro acomodador, porteros del teatro; dos o tres encargadas de palco, vestidas de negro con sus delantales blancos. Algún vendedor de periódicos anunciará a gritos los titulares. En los grupos, aquí y allá, también alguna señora. Yo no quisiera que fumara. Pero quizá más de una lo haga. Se verá a otras que se saludan y conversan en los palcos. Los cinco críticos dramáticos han de mostrarse inicialmente, sobre todo si se trata de responder a alguna pregunta, muy reservados en sus juicios. Se han ido buscando entre sí para comentar sus primeras impresiones. Algunos amigos indiscretos que se acercan a oír atraen enseguida a muchos curiosos, y los críticos, entonces, o guardan silencio, o se alejan. No se excluye que alguno de ellos, que haya dicho pestes de la comedia y puesto como un trapo a su autor, hable bien de ambos al día siguiente en su periódico. No deja de ser cierto que una cosa es la profesión y otra el hombre que la profesa por razones de conveniencia que lo obligan a sacrificar su sinceridad (en el caso, se sobreentiende, de que el sacrificio sea posible: es decir, me explico, cuando exista sinceridad que sacrificar). Asimismo podría denigrar acerbadamente la comedia algunos espectadores que, en la sala, hayan aplaudido su primer acto. Se podría improvisar fácilmente este primer intermedio coral, puesto que tan conocidos son ya, por lo repetidos, los juicios que indistintamente se hacen de todas las comedias de este autor: cerebrales, paradójicas, oscuras, absurdas, inverosímiles. En todo caso, yo indico aquí las intervenciones más	

significativas de cada uno de los efímeros personajes de este intermedio, sin excluir las que puedan improvisarse para hacer más vivaz la confusa agitación de los pasillos.
En un principio, breves exclamaciones, preguntas y respuestas entre espectadores indiferentes, los primeros en salir, mientras dentro puede escucharse el rumor sordo de la platea.

Fuente: Elaboración propia.

Como premisa esencial a la hora de describir el espacio propuesto en este punto se debe comenzar con un análisis del primer párrafo de la didascalia número 118 que realiza la descripción principal de esta escena:

> Apenas bajado el telón, volverá a levantarse para mostrar la parte del pasillo exterior de la sala que conduce a los palcos de platea, al patio de butacas y, al fondo, al interior del escenario. Se verá a los espectadores que poco a poco van saliendo de la sala después de haber asistido al primer acto de la comedia (Pirandello, 2020, pág. 204).

Para poder averiguar exactamente a qué espacio se refiere Pirandello en dicha acotación, se opta por recurrir a su texto original en italiano ante ciertas dudas sobre todas las comunicaciones que debe tener ese espacio (debe comunicar al mismo tiempo con el pasillo de palcos de platea, con el patio de butacas y con el interior del escenario según la traducción en castellano). El texto original menciona:

> Il sipario, appena abbassato, si rialzerà per mostrare quella parte del corridojo del teatro che conduce ai palchi di platea, alle poltrone, alle sedie e, in fondo, al palcoscenico. E si vedranno gli spettatori che a mano a mano vengono fuori dalla sala, dopo avere assistito al primo atto della commedia (Pirandello, 2016, pág. 77).

Así mismo, en la presentación de los personajes, al comienzo del texto, señala los personajes «*momentanei nel ridotto del teatro*» (Pirandello, 2016, pág. 63). Por lo tanto, Pirandello vincula textualmente el término *corridojo* y *ridotto* como sinónimos. Se puede traducir el vocablo *ridotto* de un teatro como la parte común y de esparcimiento para el público durante los entreactos, comúnmente conocido como *foyer* o como vestíbulo (Treccani-a, s.f.). Por otro lado, lo que en la versión en castellano se denomina sala de acceso, al fondo, al escenario, en italiano se emplea la palabra *palcoscenico*, término que

se refiere a toda la sala escénica (Treccani-b, s.f.) y no solo al escenario. Aclarado este punto y asimilando estas definiciones a la zona correspondiente del teatro Odescalchi, ésta se correspondería con el espacio reflejado en la imagen 91 en la página 255 de esta Tesis Doctoral.

Dicho espacio de este teatro en concreto cumple con todos los requisitos impuestos por Pirandello en sus acotaciones espaciales excepto en uno. El teatro Odescalchi no posee palcos en la platea sino que éstos se encuentran en la planta superior. Realizar este espacio escénico espectacular para este intermedio dramatizado con dos alturas para así adecuarlo a la arquitectura real del Odescalchi supondría unos movimientos escenográficos de gran profundidad. Se debe advertir además que las indicaciones de Pirandello para esta recreación detallan que este decorado deberá estar en escena "apenas" en un bajar y subir del telón. Esta circunstancia implica varias cuestiones. En primer lugar imposibilitaría una rápida instalación de un piso superior en este caso, por lo que se optará por simular que los personajes que vienen o se dirigen a los palcos lo harán desde la derecha del espacio de este intermedio y no desde una de las puertas del fondo propuesto. De esta forma se simulará que los personajes de los palcos vienen desde las escaleras que realmente se encuentran en el vestíbulo y que desembarcan desde la derecha del *foyer* real. Por otro lado, para una rápida instalación de este fondo, se optará por cubrir la escena de la arcada del acto anterior con un bastidor frontal y dos laterales que conformen el nuevo espacio. Y asimismo, se colocará otro telón de fondo para ocultar el salón iluminado del primer acto. Con estas dos premisas se adecuará la puesta en escena del intermedio coral rápidamente y se dará respuesta a las diferentes entradas del patio de butacas (escenario) y palcos de platea.

Este espacio será la escena para los dos intermedios corales.

3. Sala de Estar.

De la tabla 16 se especifican las siguientes características de este espacio:

Tabla 19: *Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad de la Sala de Estar de Palacio en Cada cual a su manera.*

Espacio Espectacular Escénico	Sala de Estar de Palacio
Acotación	Descripción
166	Estamos en casa de FRANCESCO SAVIO, a la mañana siguiente, en una sala de estar desde la que se accede a una espaciosa terraza de la que se sirve SAVIO para practicar la esgrima. A través de un gran ventanal que ocupa la práctica totalidad de la pared del fondo de la sala, se verá, en la terraza, una tarima, un banco alargado para los amigos, espadachines o simples espectadores, y caretas, manoplas, petos, floretes, sables. Una cortina de tela verde, que se puede correr o descorrer mediante unas anillas desde el interior, a ambos lados de la puerta que se halla en el centro del ventanal, podrá ocultar a la vista de la terraza y aislar la sala. Un toldo del mismo color, sostenido por unos soportes de hierro encajados en la balaustrada del fondo de la terraza, impide la vista de un jardín que se supone más allá y que se entrevé cuando algún personaje, para bajar a él, aparta por el centro el toldo que cae a todo la largo de la escalinata. El mobiliario de la sala consistirá sencillamente en unas cuantas tumbonas de junco lacado en verde, dos pequeños sofás y dos veladores asimismo de junco. Sólo dos aberturas aparte de la que da a la terraza: una ventana a la izquierda y una puerta a la derecha. Al levantarse el telón se verá a FRANCESCO SAVIO y al MAESTRO DE ESGRIMA, en la terraza, con careta, peto y guantes, que practican la espada, y a PRESTINO, junto a dos AMIGOS, que los observan.

Fuente: Elaboración propia.

De nuevo, en este segundo acto de la obra, se retoma un espacio interior, pero en esta ocasión se trata de una sala de estar. Concretamente, sobre este nuevo espacio, el autor italiano remarca las siguientes indicaciones espaciales:

- Sobre el escenario existirán, en esta ocasión, tres planos de profundidad diferentes: dos de ellos visibles y uno mimético, es decir, no visible (solo ocasionalmente). Respecto a los dos espacios visibles, en primer lugar se propone una sala de estar con una ventana en el paramento vertical de la izquierda de la escena y una puerta en el de la derecha. Este primer ámbito estará amueblado con unas tumbonas de junco lacado en verde (no se especifica la cantidad), dos sofás pequeños y dos veladores también de junco. Como en la primera obra analizada, se entenderá velador como una mesita pequeña. Respecto al mobiliario de asiento de esta sala se entenderá al menos con cinco plazas en su totalidad, una por cada personaje que comienza la escena dirigiéndose a este espacio.

  En segundo plano, se encontrará una terraza. El término exacto en el texto en italiano para este espacio es *veranda*, cuya traducción es literal al castellano, tratándose de una galería o zona balconada cubierta. Entre sala y galería se encontrará un gran

> ventanal, casi de tamaño similar a la totalidad del escenario, y que tendrá una puerta en el centro a cuyos lados se colocará una cortina verde con anillas. Asimismo, esta terraza estará techada por un toldo también verde sostenido por pilares de hierro integrados en la barandilla de la terraza y en su interior se colocará una tarima en el suelo y un banco largado. El toldo caerá sobre el fondo de la terraza impidiendo ver el tercer plano de la escena: el jardín, al que se accede bajando a través de una escalinata. Este último, el jardín, solamente será visible (pasará de ser mimético a diegético) en tres momentos de este segundo acto: en la acotación 184, 227 y 278. En dichos momentos, varios personajes cruzarán el toldo hacia las escalinatas que dirigen al jardín, a través de una abertura por su zona central.

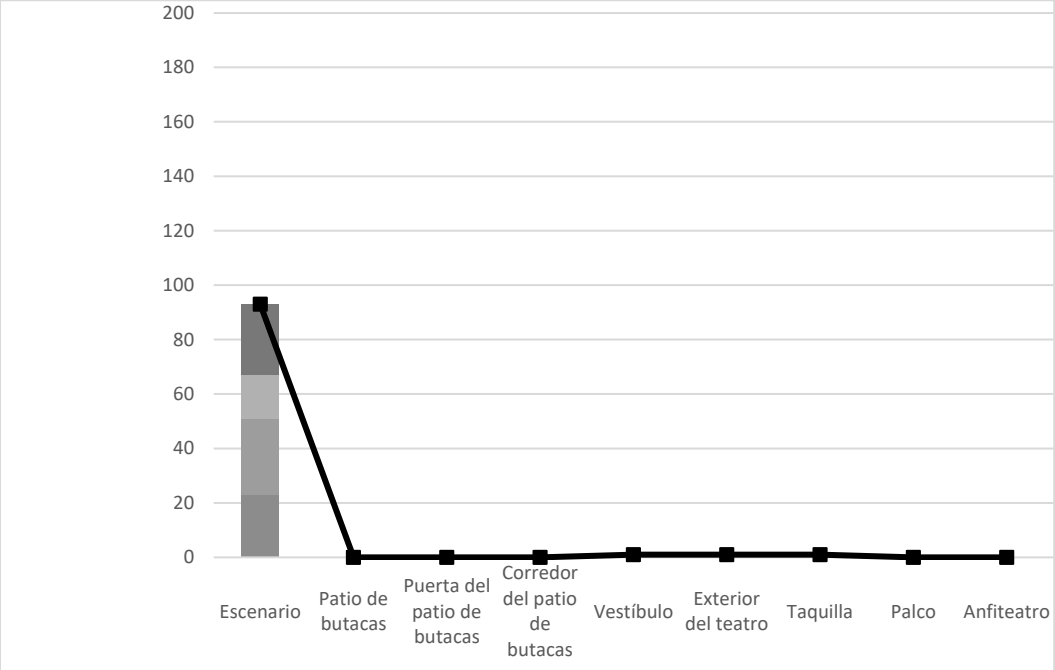
El conjunto de esta propuesta escénica espacial deberá atender de nuevo a la rápida implantación de la escenografía que simula de nuevo el *foyer* del teatro.

Se considera necesario remarcar especialmente el uso en este espacio espectacular escénico del color verde por parte de Pirandello. Dicho recurso, tan concreto y empleado en esta escena, no será casual tal y como se analizará en el apartado de resultados de este capítulo en el punto 4.3.4.

Espacios espectaculares teatrales.

De los espacios espectaculares teatrales empleados en esta producción dramática, los usos expuestos sobre las acotaciones espaciales se distribuyen de la siguiente forma:

Figura 16*: Usos y distribución de los espacios espectaculares teatrales por actos en Cada cual a su manera.*



	Escenario	Patio de butacas	Puerta del patio de butacas	Corredor del patio de butacas	Vestíbulo	Exterior del teatro	Taquilla	Palco	Anfiteatro
Intermedio 2	26	0	0	0	0	0	0	0	0
acto 2	16	0	0	0	0	0	0	0	0
Intermedio 1	28	0	0	0	0	0	0	0	0
acto 1	23	0	0	0	0	0	0	0	0
acto 0	0	0	0	0	1	1	1	0	0
total	93	0	0	0	1	1	1	0	0

Fuente: Elaboración propia.

Con estos datos aportados para la adaptación del medio textual al medio espacial arquitectónico, a continuación se expondrán los resultados obtenidos tanto para los espacios espectaculares escénicos como para los espectaculares teatrales.

3.3.4. *Traduttori*: del texto al espacio.

En este apartado se muestran los resultados obtenidos tras el análisis y el proceso de traducción de medios de *Cada cual a su manera*. En primer lugar se exponen las derivaciones de los datos obtenidos sobre la geometrización de los tres espacios espectaculares escénicos sobre el teatro Odescalchi.

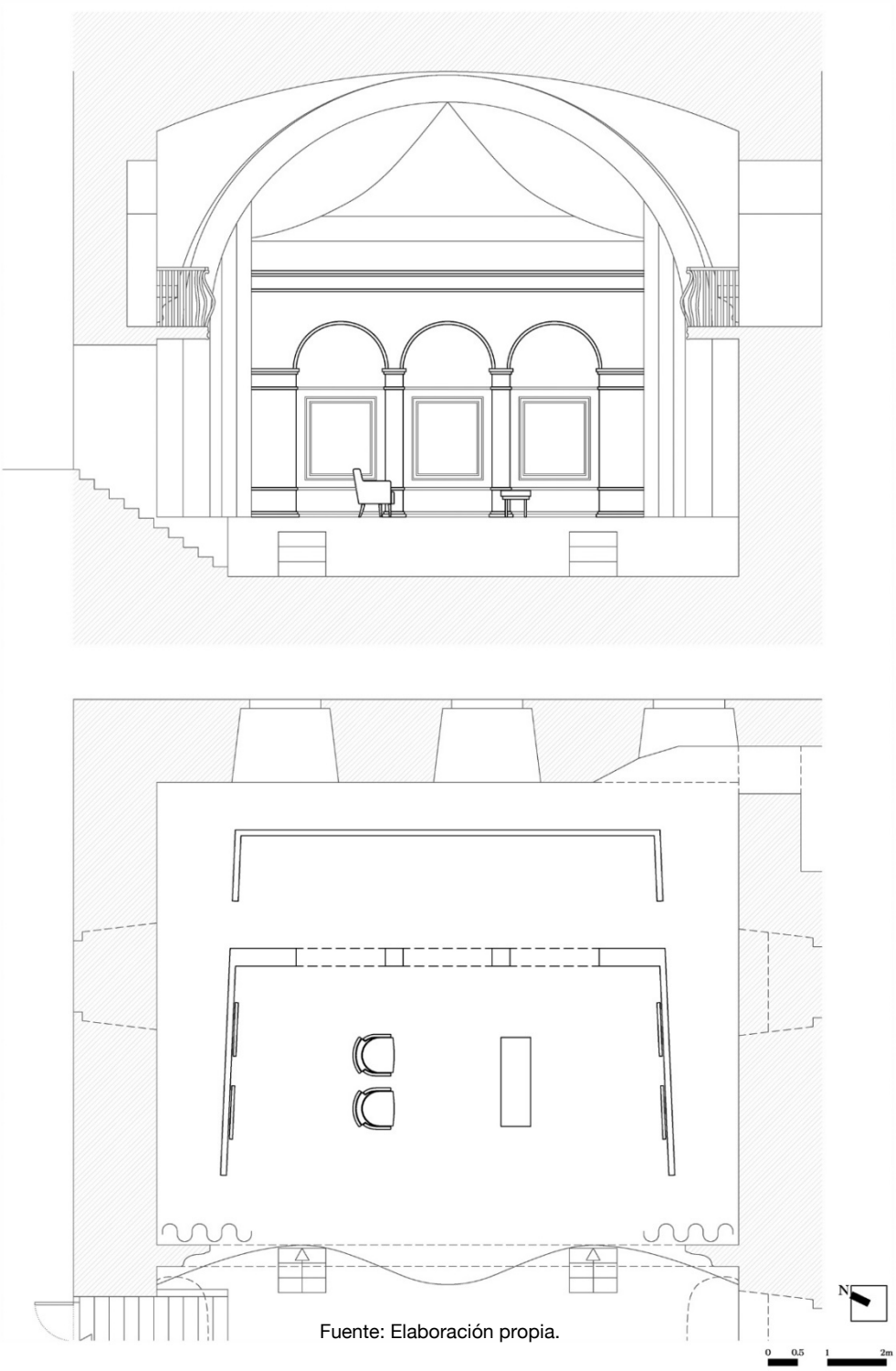
En segundo lugar se mostrará gráficamente empleando un sistema de mapa de densidades como herramienta de traducción de medios para el uso de los diferentes espacios espectaculares teatrales en cada uno de los actos de la obra de Pirandello, así como su impacto en la obra global y los espacios teatrales afectados.

Tras cada uno de los resultados obtenidos se desglosarán y analizarán para posteriores comparaciones.

Espacios espectaculares escénicos.

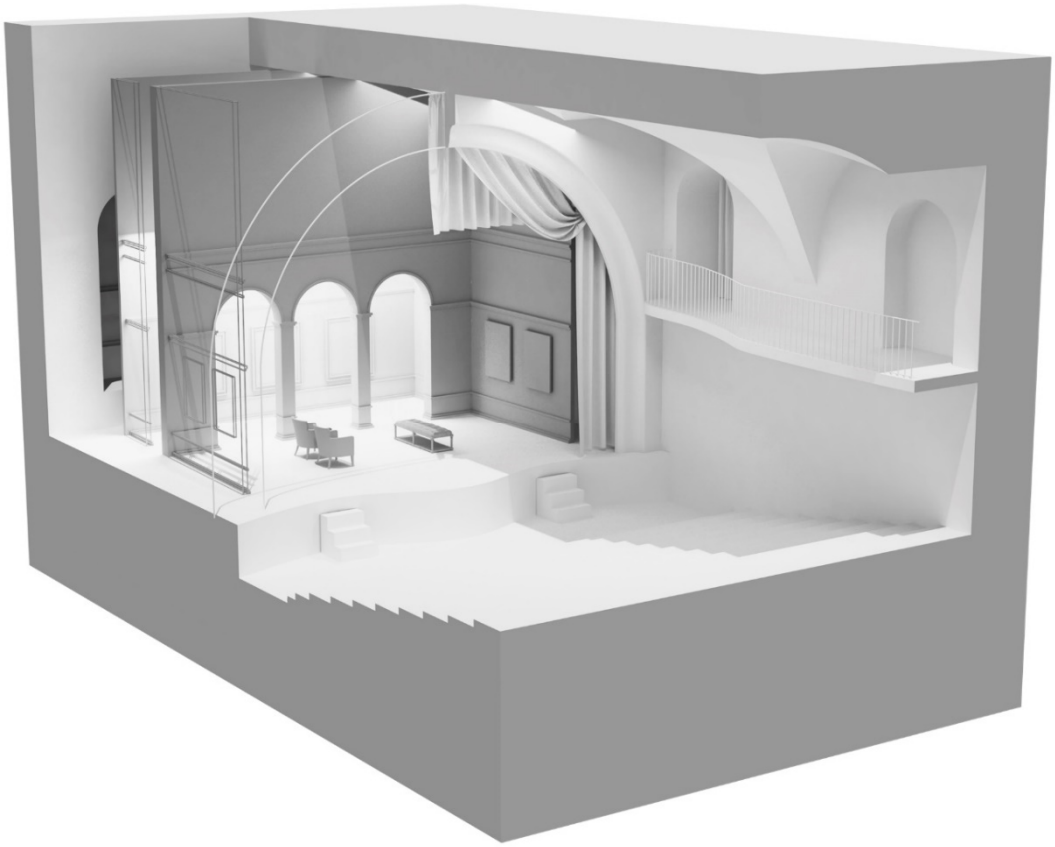
1. Sala de Palacio.

Imagen 135: *Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico de la Sala de Palacio en Cada cual a su manera.*



Fuente: Elaboración propia.

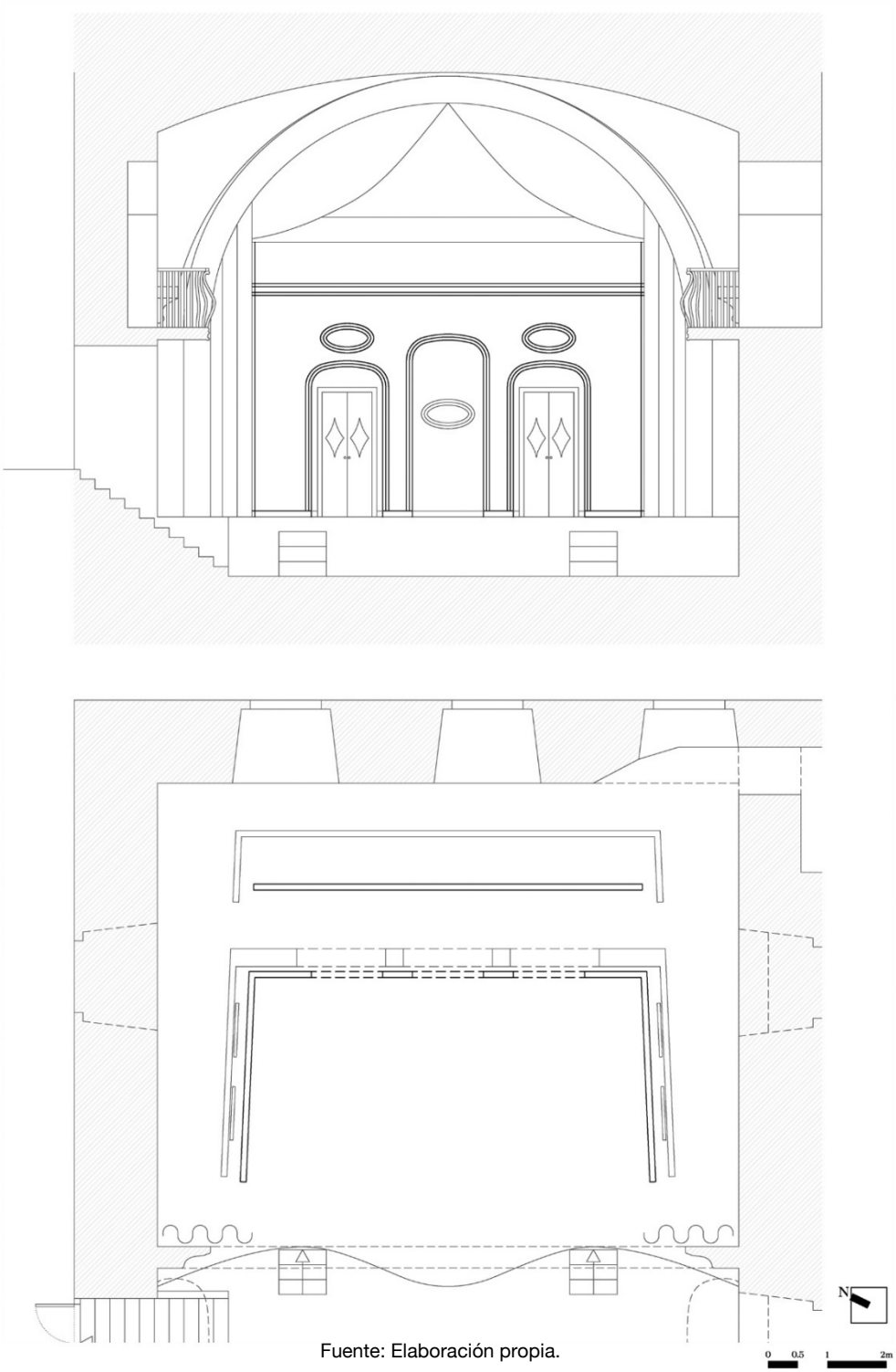
Imagen 136: *Esquema virtual del espacio espectacular escénico de la Sala de Palacio en Cada cual a su manera.*



Fuente: Elaboración propia.

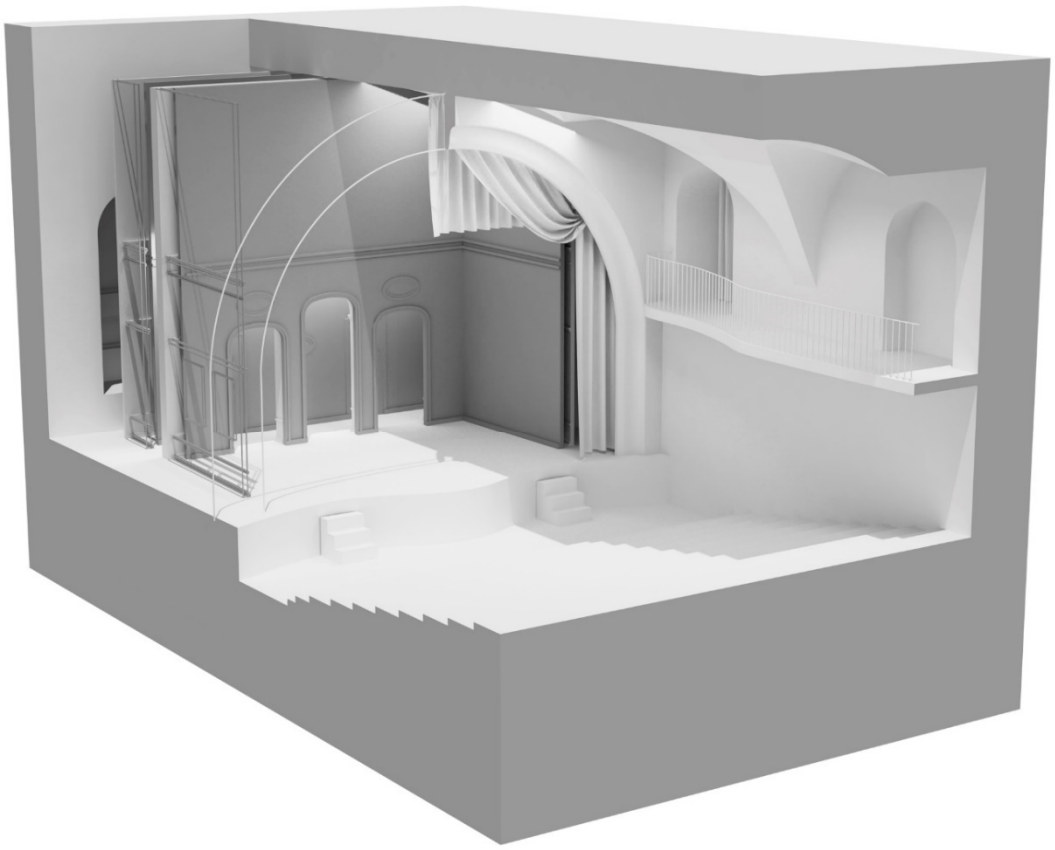
2. Escenario simulando el vestíbulo del teatro.

Imagen 137*: Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico del Escenario simulando el vestíbulo del teatro en Cada cual a su manera.*



Fuente: Elaboración propia.

Imagen 138: *Esquema virtual del espacio espectacular escénico del Escenario simulando el vestíbulo del teatro en Cada cual a su manera*



Fuente: Elaboración propia.

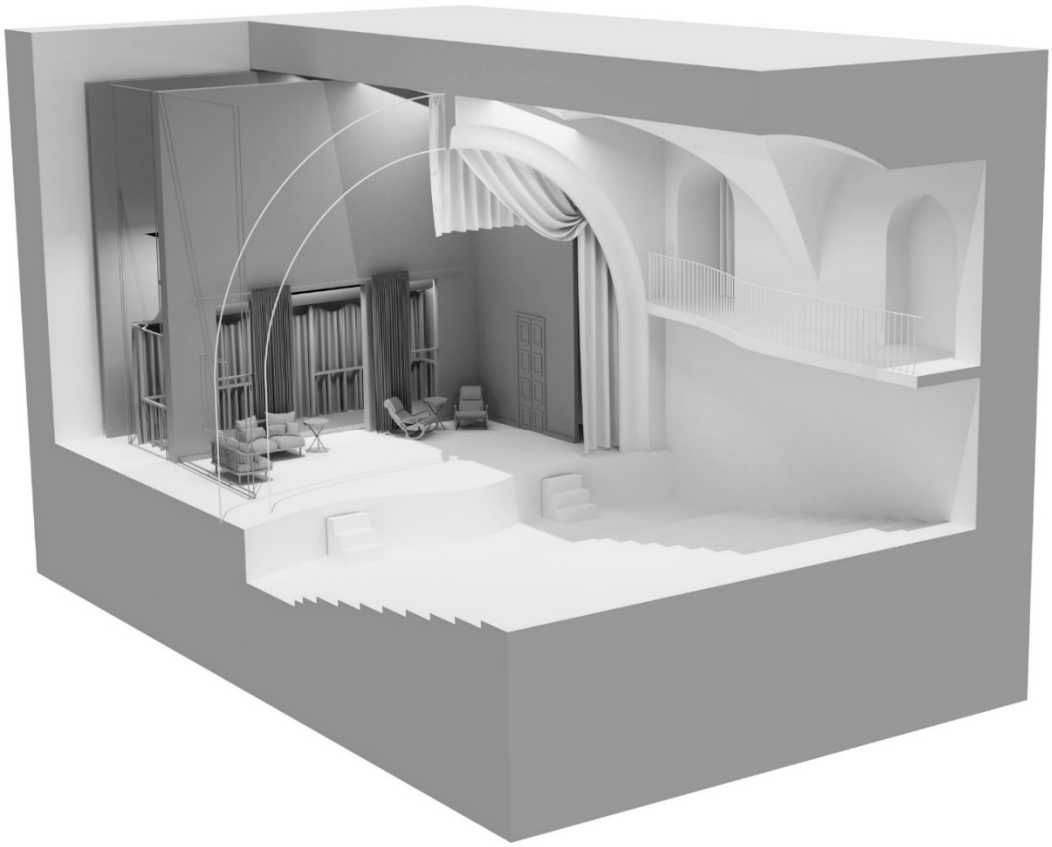
3. Sala de Estar.

Imagen 139: *Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico de la Sala de Estar en Cada cual a su manera.*



Fuente: Elaboración propia.

Imagen 140*: Esquema virtual del espacio espectacular escénico de la Sala de Estar en Cada cual a su manera*



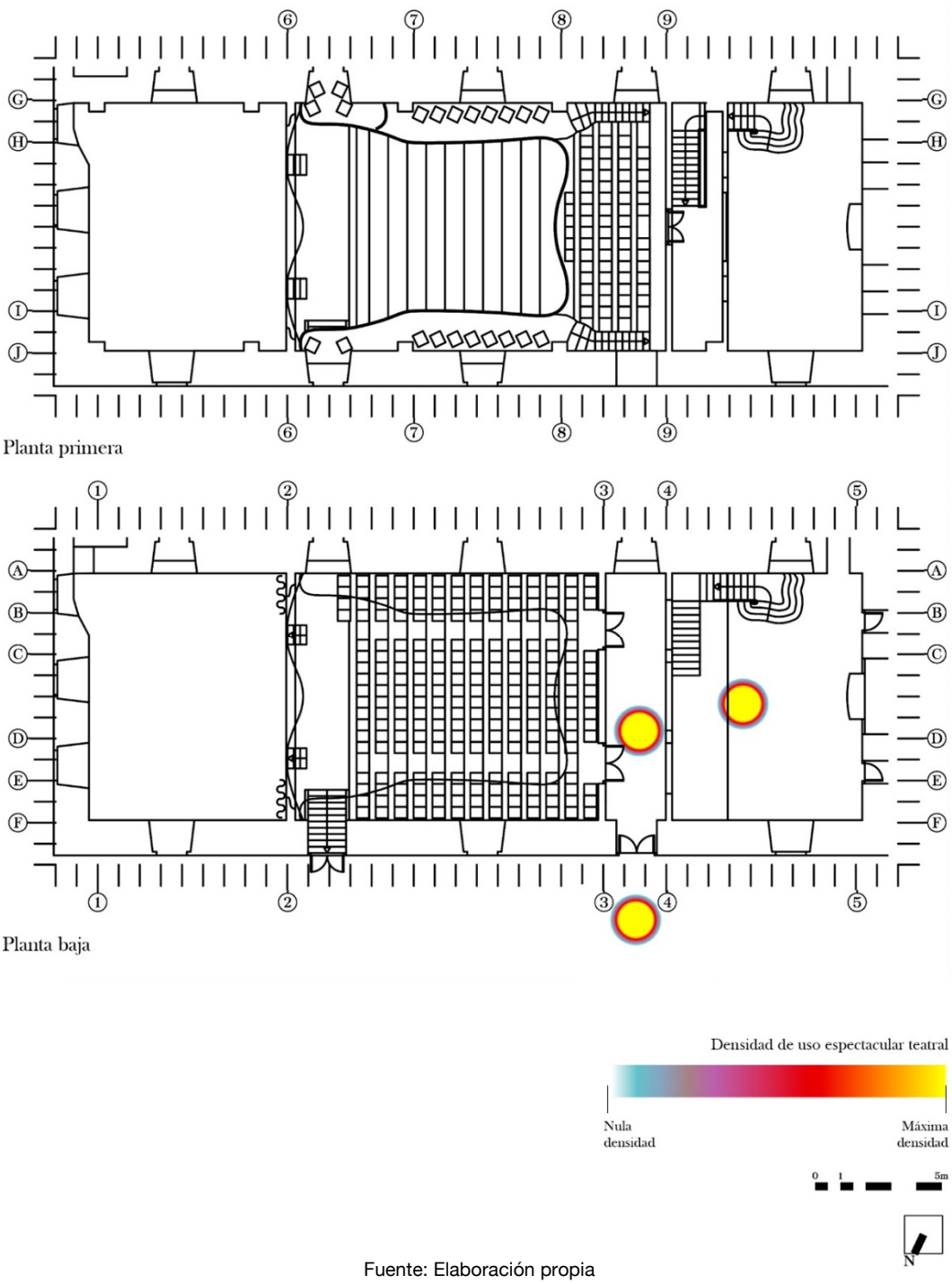
Fuente: Elaboración propia.

A continuación se muestran los resultados obtenidos sobre el uso de los espacios escénicos teatrales sobre la geometría del teatro Odescalchi.

Espacios espectaculares teatrales.

1. Acto 0.

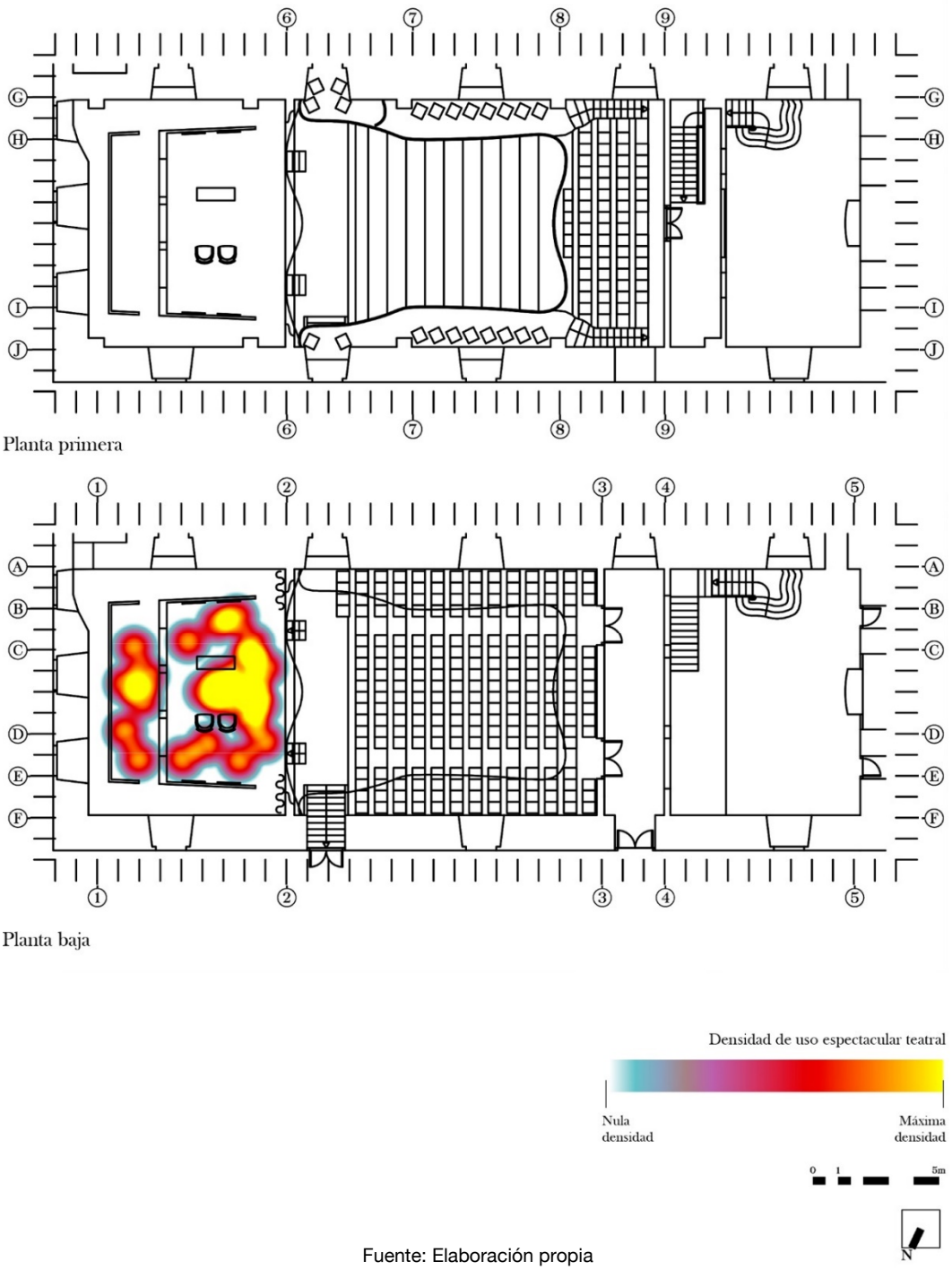
Imagen 141: *Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el acto cero de Cada cual a su manera sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia

2. Acto 1.

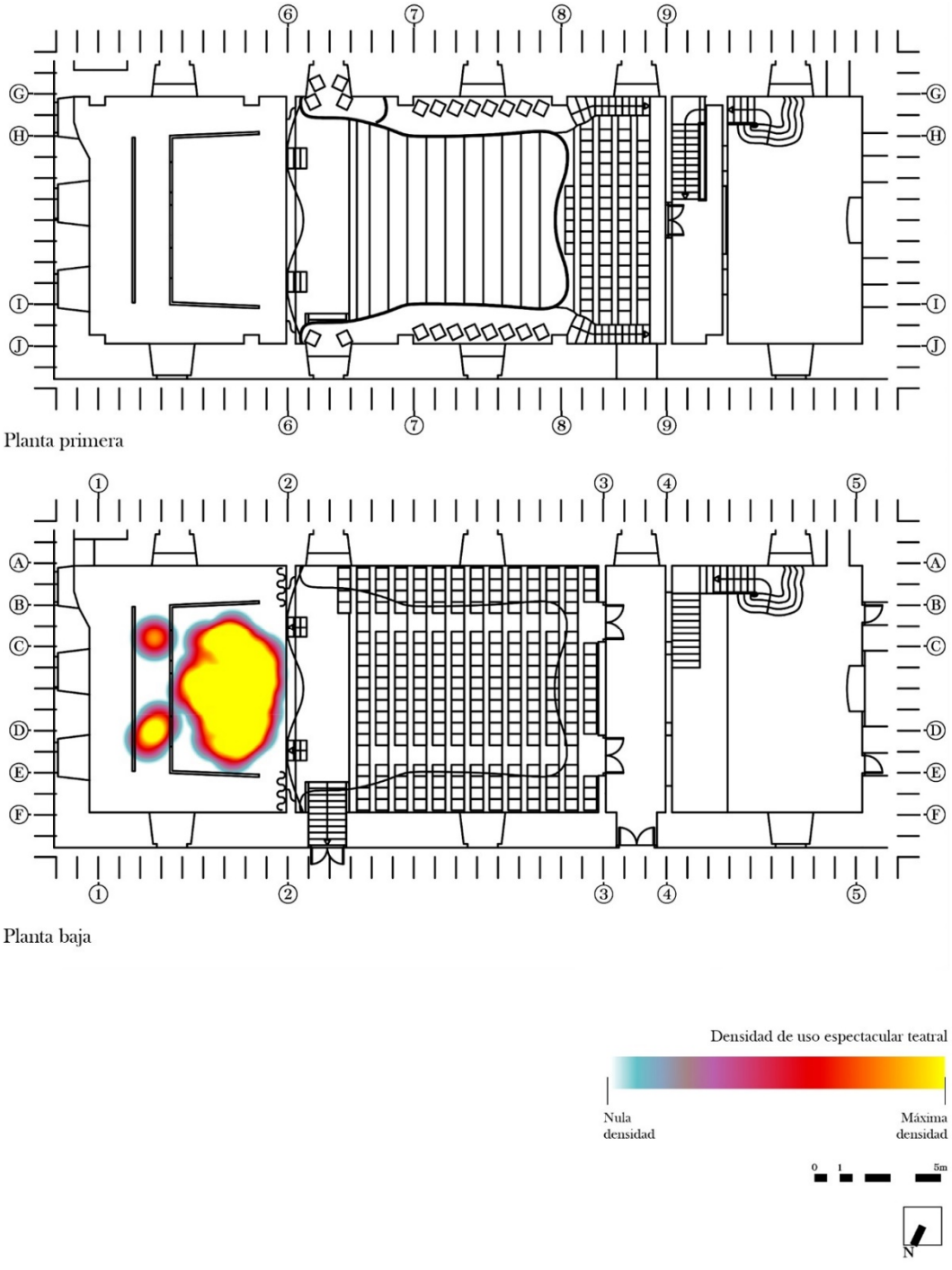
Imagen 142: *Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el primer acto de Cada cual a su manera sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia

3. Intermedio 1.

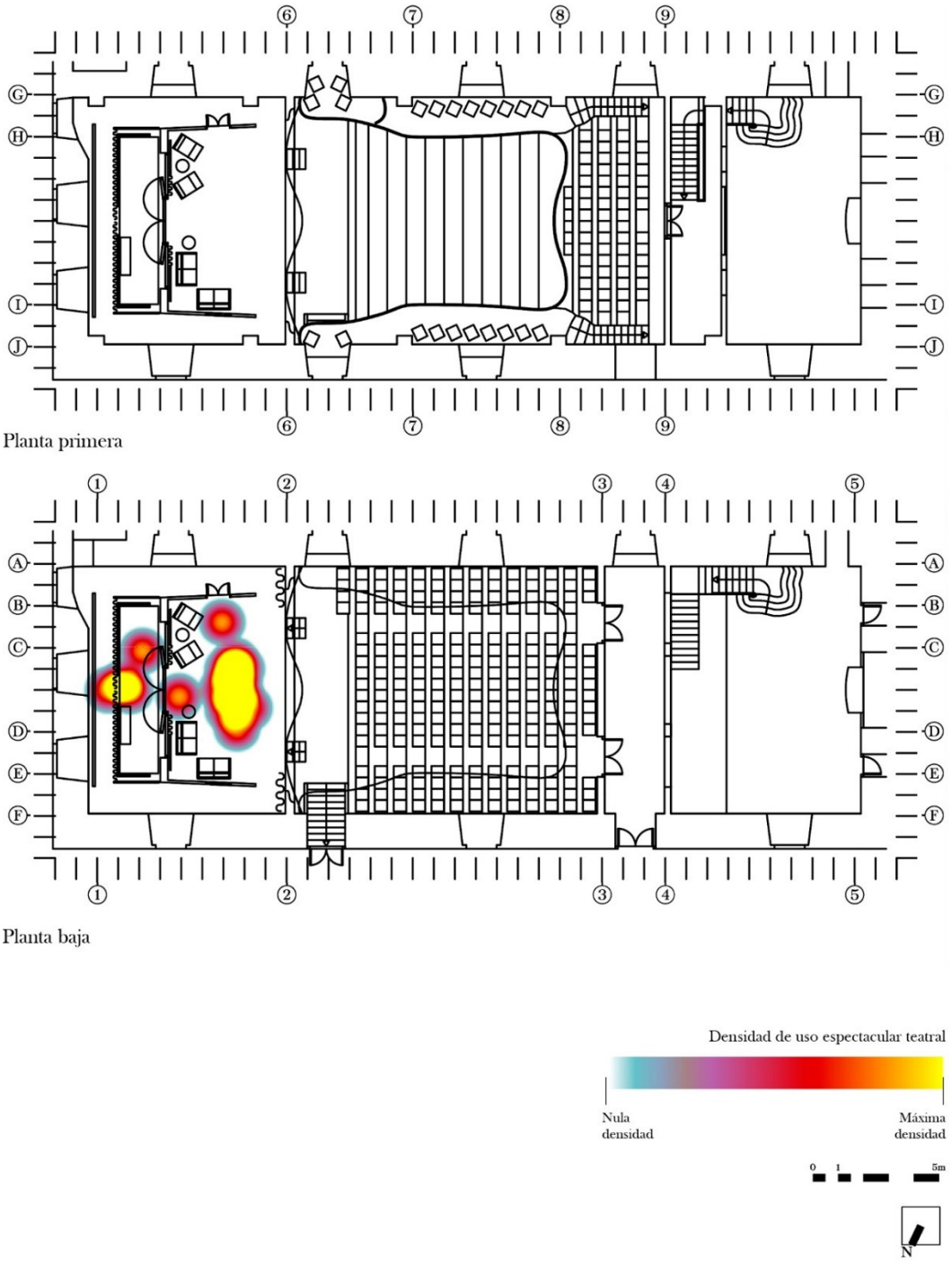
Imagen 143: *Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el primer intermedio de Cada cual a su manera sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia

4. Acto 2.

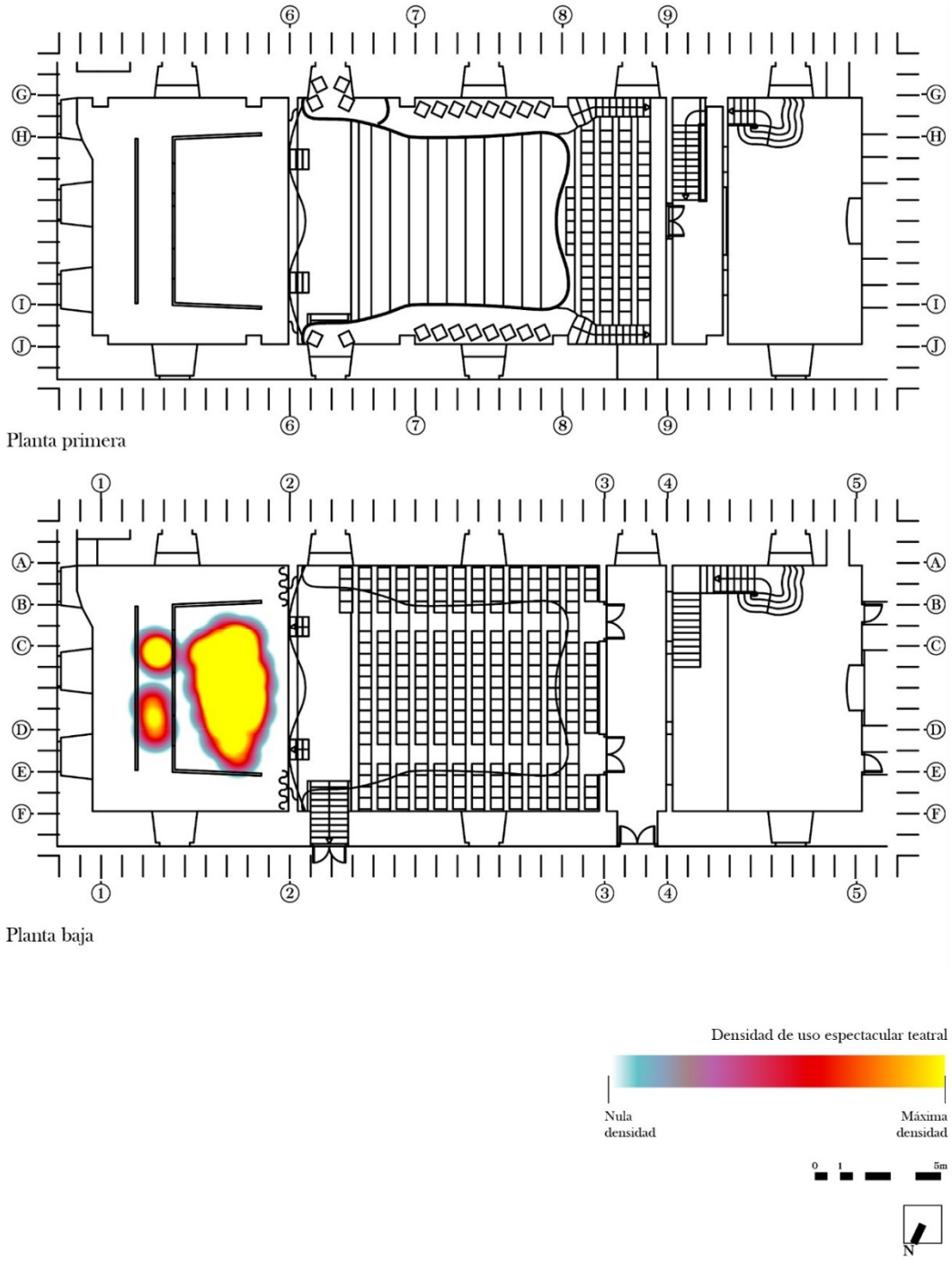
Imagen 144: *Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el segundo acto de Cada cual a su manera sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia

5. Intermedio 2.

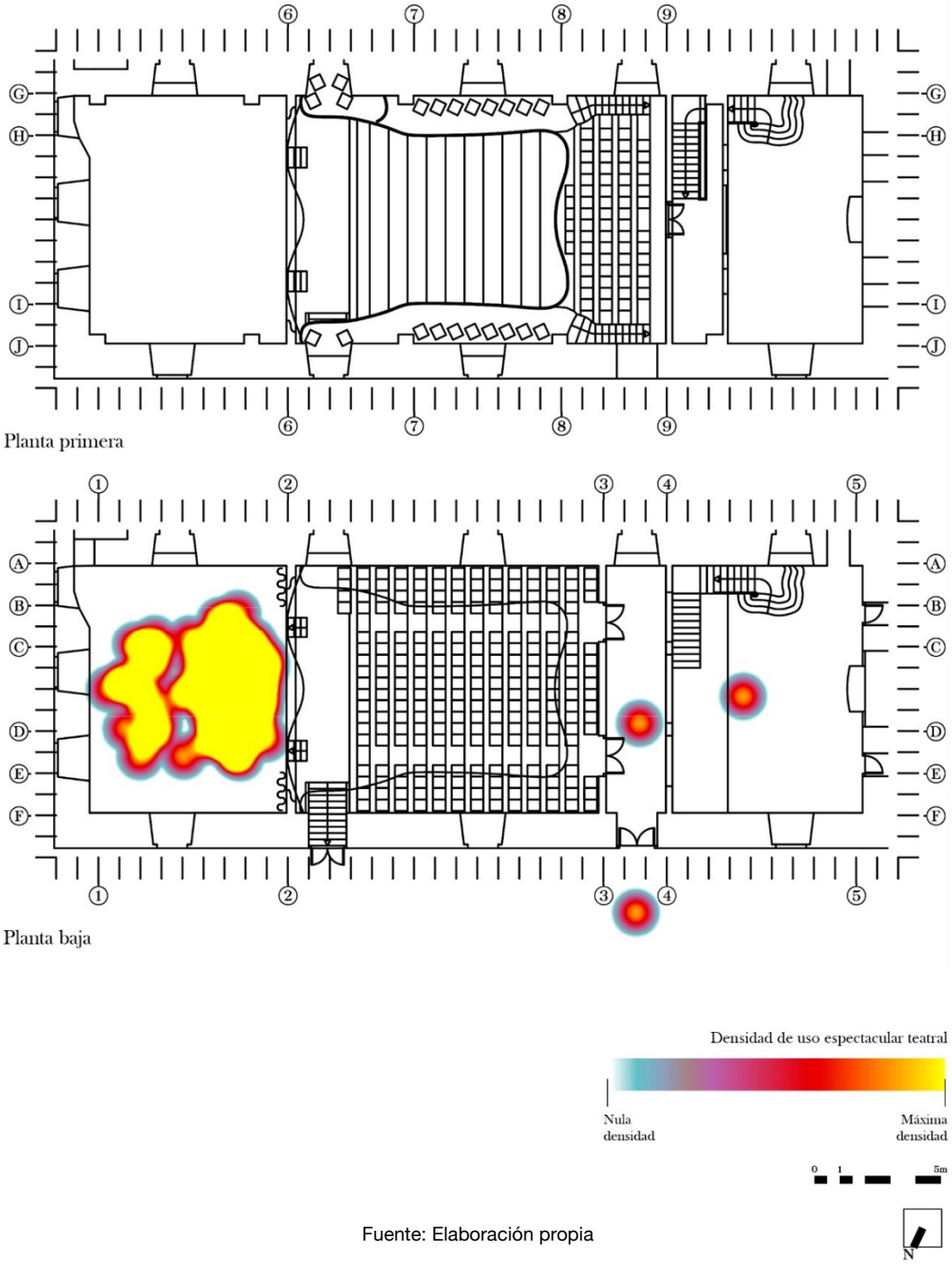
Imagen 145: *Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el segundo intermedio de Cada cual a su manera sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia

Una vez expuestos los planos de densidades por actos e intermedios, de forma conjunta, en toda la obra *Cada cual a su manera*, la utilización del espacio global del teatro a través de los diferentes espacios espectaculares teatrales se expresa en la siguiente imagen:

Imagen 146: *Planos de densidad global de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales de Cada cual a su manera sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia

3.3.5. *Sipario*: cuestiones para la discusión.

Una vez obtenidos los resultados gráficos de los espacios espectaculares escénicos y teatrales propuestos en los textos de la versión analizada de *Cada cual a su manera*, se derivan las siguientes consecuencias espaciales y su uso frente al espectador.

- En esta obra, el autor italiano regresa a la experimentación iniciada en *Seis personajes en busca de autor* respecto al uso del espacio espectacular teatral, tras un uso más clásico en *Enrique IV*. Con el análisis de las acotaciones de carácter espacial, aunque es cierto que predomina el uso del espacio espectacular escénico, la obra comienza desde la plaza o calle del teatro y tímidamente también invade la zona de taquilla y del vestíbulo de este. El límite entre la realidad y la ficción lo propone antes incluso, por tanto, de comenzar la obra comúnmente entendida; y es este límite textual el que traslada espacialmente en este caso a la fachada del edificio y a la puerta de acceso a la sala de representación. Fuera de estos límites, fuera de la sala, la espacialidad de actores y espectadores estará compartida por completo.

- Los espacios espectaculares teatrales una vez que los espectadores ocupan sus butacas se reducen físicamente al escenario. Sin embargo, a pesar de proponer dos espacios espectaculares escénicos ficticios en cada acto de la obra, en los intermedios corales, simulando la realidad, propone un espacio espectacular teatral escénico y no real, al llevar al escenario la simulación del vestíbulo del teatro y no emplear el propio espacio espectacular teatral real. Por lo tanto, con estos dos significados espaciales, unos ficticios y otros simulando la realidad, Pirandello genera a su vez dos planos de realidad acompañando a la espacialidad: el espacio ficticio correspondiente a la ficción representada y el espacio simulado de los espectadores. Sin embargo, iniciado el segundo intermedio, aparecerá un tercer plano que corresponderá con la simulación de los personajes a los que se supone que la obra representada hace alusión, como obra clave. Por lo tanto, espacialmente se propone un plano ficticio, para los personajes de la obra y un plano simulado para los espectadores y los personajes reales que se reconocen en la ficción.

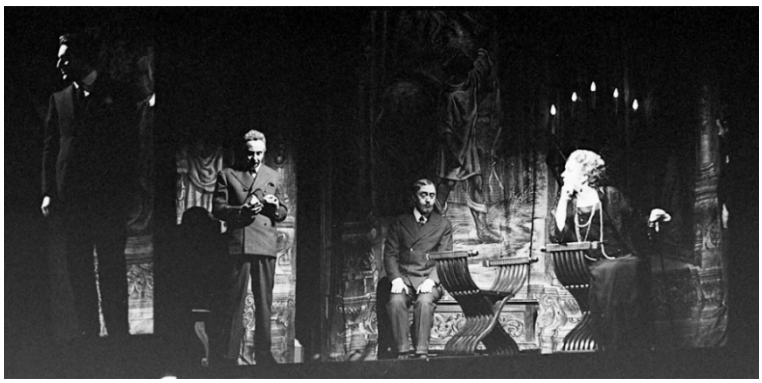
- Además de estos planos espaciales para segmentar realidad y ficción, Pirandello sobre los propios espacios espectaculares escénicos que propone plantea otros diferentes utilizando las profundidades de los marcos escénicos. En el primer acto genera un plano físico entre el salón y el espacio frontal utilizando la arquitectura de

una arcada que refuerza aún más con una excesiva iluminación del espacio trasero. Así, en el plano posterior se genera una acción y en el frontal otra diferente, menos iluminada y privada. En el segundo acto sucede algo similar con el plano trasero de la terraza o galería y el frontal de la sala de estar. En esta ocasión genera otro tercer plano, posterior a la galería en el que textualmente introduce un jardín no visible, mimético por tanto, aunque se deja intuir a los espectadores con varias entradas y salidas de personajes. En el espacio propuesto para los intermedios corales también se propone esta dualidad de planos traseros y frontales, añadiendo también los laterales dependiendo de la simulación de las entradas de los espectadores ficticios.

- Por último, Pirandello en el segundo acto hace una declaración de intenciones destacando el uso del color verde. En efecto, su insistencia por este color no debe ser trivial. Sin embargo, y teniendo en cuenta lo comentado sobre este color en *Seis personajes en busca de autor*, podrá tener varias reflexiones[440]: distinguir que se trata de una escena ficticia delante del espectador, reflejar el conflicto entre madre e hijo del acto anterior o quizá, simplemente, ambientar el aspecto campestre y natural de la terraza o evocar el espacio mimético que nombra el personaje de Francesco y en dónde verdaderamente debería estar si no se fuese a batir en duelo.

Tras estas reflexiones, se concluye que por la cantidad de personajes implicados y por los cambios espaciales en cantidad y tiempo de ejecución sobre el escenario, es una obra compleja de representar. A ello se debe la falta de conocimiento sobre sus representaciones (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 268). Sin embargo, a continuación se reproducen imágenes de los espacios realizados en una representación de 1962 en París:

Imagen 147:
Representación del primer acto de Cada cual a su manera en el Théâtre Sarah-Bernhardt París (1962).

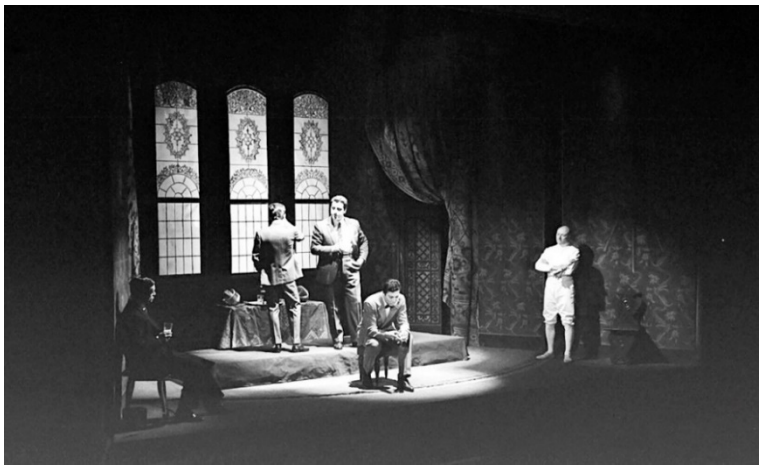


Fuente: (Pic, 1962)

[440] Ver página 362.

En la imagen anterior se observa el primer acto: la Sala de Palacio. En esta ocasión, se ha obviado la zona que Pirandello propone al fondo del salón muy iluminado tras los tres arcos y se limita a la recreación de la zona más próxima de entelado de damasco.

Imagen 148:
Representación del segundo acto de Cada cual a su manera en el Théâtre Sarah-Bernhardt París (1962).



Fuente: (Pic, 1962)

En esta representación, en el segundo acto se vuelve a prescindir de los planos superpuestos de fondo y se elimina la galería trasera y en mimético jardín. Respecto a la representación del espacio de los intermedios corales que simulan el vestíbulo del teatro, se obtienen las siguientes imágenes en la que se observan los grupos que Pirandello forma con los diferentes espectadores ficticios. Asimismo, también se pueden advertir las diferentes entradas que dan servicio a las zonas del teatro:

Imagen 149:
Representación del intermedio coral de Cada cual a su manera en el Théâtre Sarah-Bernhardt París (1962).



Fuente: (Pic, 1962)

Imagen 150: *Detalle de la representación del intermedio coral de Cada cual a su manera en el Théâtre Sarah-Bernhardt París (1962).*



Fuente: (Pic, 1962)

Por último, en esta galería de fotos obtenida, se encuentra un espacio espectacular escénico más, como se pueden comprobar a continuación. Por su parecido decorativo con el escenario que simula el vestíbulo del teatro, se puede concluir que el acto cero de la obra, el texto que relata en la entrada dentro del teatro y la taquilla, en esta ocasión se optó por realizarlo también sobre el escenario y no siguiendo, de nuevo, las acotaciones de Pirandello:

Imagen 151: *Posible representación del acto cero de Cada cual a su manera en el Théâtre Sarah-Bernhardt París* (1962).



Fuente: (Pic, 1962)

Previamente a finalizar este análisis, de nuevo, se considera necesaria la revisión de la espacialidad clásica de las tres puertas de los teatros griegos y romanos sobre esta obra en concreto. De nuevo, se puede afirmar que las tres puertas se encuentran presentes en este drama. En concreto, y analizando la obra a través de los espacios diegéticos propuestos en los actos, se debe afirmar que en el espacio de la Sala del Palacio, el propio Pirandello propone como separación entre la zona trasera y la frontal una arcada con tres arcos. En este caso, la referencia a las puertas clásicas es más evidente. En el segundo espacio propuesto, el escenario simulando el vestíbulo del teatro, en la concreción del vestíbulo del teatro Odescalchi, (casualmente o no) también se encuentra una arcada de tres arcos como separación entre el vestíbulo y la zona de acceso a la sala de butacas. En el tercer espacio, la Sala de estar, tal y como se muestra en la documentación anterior, la casi totalidad del fondo escénico la ocupa un gran ventanal con una puerta en el centro y dos franjas de cortinas a cada lado de la puerta. Esta composición genera a la puerta de paso como la primera puerta de referencia clásica, y a cada lado de cada cortina, el resto de ventanal a la izquierda y a la derecha provocan las otras dos referencias a las puertas clásicas.

Al igual que en *Enrique IV*, este estudio de la espacialidad desde el clasicismo espacial también se encuentra si se analiza la obra de forma conjunta y no solo por actos. Aunque en *Enrique IV* los espacios eran contiguos y favorecía la comprensión, en este caso, en *Cada cual a su manera*, la referencia se produce en la contigüidad paralela al marco escénico y no la perpendicular. Así, todos los espacios propuestos generan tres espacios, uno tras otros desde la óptica del espectador. La Sala de Palacio conlleva un espacio tras la arcada, otro delante de ella y el espacio real de los espectadores conscientes. El ámbito que simula el vestíbulo conlleva el espacio consciente de la sala ficticia tras el vestíbulo simulado, el espacio tras la arcada y el propio espacio real simulado del vestíbulo. Y por último, la Sala de Estar contiene el espacio de la terraza tras el ventanal, la propia sala y el área consciente de los espectadores. En definitiva, de nuevo en esta obra se contiene la aplicación revisada de Pirandello de la espacialidad de las tres puertas de los teatros clásicos griegos y romanos.

En conclusión, *Cada cual a su manera*, continua con el camino iniciado en *Seis personajes en busca de autor* respecto al uso de su espacialidad. En esta ocasión los planos espaciales que acompañan a los textos del librero se multiplican tanto en escena como en el edificio teatral. De esta manera el espectador que acude a la representación es más

participe de la realidad-ficción propuesta por Pirandello, aumentando su capacidad de aceptar su realidad ficcionada por el desconcierto generado. El paso más allá genera los convencionales espacios espectaculares escénicos diegéticos ficcionados con los escénicos diegéticos simulados de la realidad añadiéndoles la novedad, aunque tímidamente, de algunos espacios espectaculares teatrales ejerciendo su papel como tales.

3.4. *Esta noche se improvisa (la comedia).*

3.4.1. *Premessa*.

Esta noche se improvisa (la comedia) (Questa sera si recita a soggetto), escrita entre finales de 1928 y principio de 1929, tuvo su primera representación el 25 de enero de 1930 en Königsberg, Alemania (Ferroni, 2017, pág. 140).

Previo a su análisis, se deben resaltar dos hechos principales. En primer lugar aparece la traducción del título de la obra del italiano al español, traducida también como *Esta noche se recita improvisando*. Su "*si recita a soggeto*" no se corresponde fielmente al "improvisando" o al "improvisar", sino que debería seguir el término italiano de *commedia da fare* (literalmente, "la comedia por hacer", como el subtítulo que Pirandello atribuyó a *Seis personajes*), término de igual dificultad de traducción por no existir en la literatura española ningún género similar, ni antiguo ni moderno, por lo que se puede optar por asemejarlo a la *commedia dell'arte* (González Martín, 1995). De este modo, gran parte de los elementos de esta última comedia *metateatral* pirandelliana podrán relacionarse con los preceptos de la comedia italiana por excelencia, es decir, se puede considerar a esta cuarta obra como una modernización de la *commedia dell'arte* (Bisicchia, s.f.). En segundo lugar, que la obra fuese estrenada en Alemania también tuvo sus consecuencias. Se produce en la época en la que Pirandello se traslada a este país de forma voluntaria tras fracasar su acuerdo con Mussolini y el italiano no es ajeno a la revolución de esa época y, por tanto, en el texto se produce una mezcla de culturas entre elementos alemanes y los típicos sicilianos de la producción del autor (Artioli, 1989, pág. 188).

Así mismo, el desarrollo de las comedias *metateatrales* anteriores, gracias a una mayor experiencia como responsable del Teatro del Arte, es llevado al extremo y el velo *metateatral* entre realidad y ficción de las producciones anteriores, ahora cae por completo siendo totalmente explícito e incluso abrumador. Tal es así que la crítica define a esta comedia como un gran ensayo de teatro contemporáneo (Pirandello, 2020, págs. 51-52). Esta ruptura total del teatro clásico se produce con unos actores que se convierten e identifican con los personajes, pero otras ejercen de sí mismos (D'Amico, 1964, pág. 94) y que a su vez se revelan con el propio director de la obra, que llega incluso a sustituir al autor, siempre en la búsqueda de la libertad de la improvisación *dell'arte*. Se alcanza incluso el extremo de que esa improvisación de la que se hace gala en la obra de cara al espectador alcanza una libertad tal que rozará la anarquía en el teatro, incrementando la

percepción de sorpresa e incredulidad en el público sobre la obra a la que está asistiendo. El director o el autor, frente a los actores, parecen ya innecesarios en un teatro contemporáneo "improvisado", contraponiéndose a la estructura interna de *Seis personajes en busca de autor* (Pirandello, 2020, págs. 53-54).

Continuando con la estela de *Cada cual a su manera*, la obra comienza antes de la función con su anuncio en los periódicos, en los que figurará el nombre del (supuesto) Director y el nombre verdadero de los actores y actrices. Se obviará deliberadamente el nombre del autor.

> ADVERTENCIA
>
> El anuncio de esta comedia, tanto en los periódicos como en los carteles, debe realizarse, sin el nombre del autor, del siguiente modo:
>
> TEATRO (Nombre del teatro)
> ESTA NOCHE SE IMPROVISA
> Dirección
> DOCTOR HINKFUSS
>
> Con la colaboración del público
> que amablemente se preste y de
> .....
>
> En los puntos suspensivos, los nombres de las actrices y actores principales. Algo es algo; será suficiente
> (Pirandello, 2020, pág. 251).

Y de nuevo, el juego espacial del uso de las diferentes estancias en el teatro explota. En una crónica de la época, sobre el estreno de la obra en Turín, se señalaba:

> (…) excepcional espectáculo. Se actuaba en el escenario y en la sala; los actores pasaban y volvían a pasar el proscenio para acercarse a mezclarse con el público o reingresar al marco de la ficción proyectada; hablaban desde el pasillo que discurre entre los sillones, desde los palcos o entre los escenarios pintados, con el mismo desenfado; Me refiero a una delicadeza de ejercicios que nos mantuvo

> suspendidos y asombrados. Los rasgos más bellos de la ficción teatral podían captarse cuando ya no se podía entender de qué se trataba, ni siquiera las disputas entre el director de escena y los actores, a menudo llamados por su nombre, el señor Ninchi. La señora Starace, etcétera; también las interrupciones de una supuesta audiencia, etcétera. Y recíprocamente, los pasajes más bellos de la verdad teatral surgieron espontáneamente cuando esta verdad surgió de la mayor ostentación del ilusionismo, cuando los actores apreciaron mejor sus efectos y giros[441] (Bernardelli, 1930).

Ante estos actores-personajes-actores y este uso ya excesivo del espacio teatral, se considera relevante la posición de Patroni Griffi[442], que en una publicación reflexionaba:

> ¿Y los actores entre el público, tanto en la sala del teatro como en su vestíbulo, son una rareza o un truco? No, son una necesidad. Porque los actores son ahora personajes vestidos y maquillados como tales, y como tales, reconocibles por el público, y necesitan de esta comparación para ser similares y diferentes, para reafirmar una duplicidad que es la esencia del teatro. ¿No es la comedia el continuo montaje y desmontaje de la máquina teatral desde la escena hasta los personajes? Así pues, en este caso los actores deben estar visiblemente maquillados (también puse azul en los párpados de los oficiales de la fuerza aérea, cuyos ojos estaban fuertemente marcados con lápiz), porque cuando se vuelven irritados hacia los espectadores: "¿Qué tienen que mirar?" , ¿no somos parecidos a ellos?", los espectadores quedan turbados y sin respuesta (como quedan), dado que es una respuesta más difícil de lo que parece, que sólo puede resolverse con algunas bromas más o menos ingeniosas (como sucede) pero sólo detrás del personaje cuando se aleja. Sin embargo, vi a mis actores regresar y enfrentar al desafortunado espectador con el lenguaje y la expresión del personaje que representan[443] (Patroni Griffi, s.f.).

Con todo lo anteriormente expuesto, en esta obra Pirandello evita mencionarse a sí mismo y también a los personajes que forman parte de esta, ya que serán en cierta medida los

[441] Traducción propia.

[442] Giuseppe (Peppino) Patroni Griffi (Nápoles, Italia, 1921-2005) fue un escritor, dramaturgo y director de teatro y cine y está considerado como uno de los más destacados representantes del cine y del teatro italiano después de la guerra civil.

[443] Traducción propia.

actores reales los protagonistas. Por lo tanto, el libreto carece de un listado previo de personajes como en las anteriores obras. Sin embargo, y por orden de aparición, a continuación se describen los personajes que aparecen en escena[444]:

- Un señor, desde el patio de butacas.
- Otro, desde el gallinero
- Un tercero, desde las primeras filas.
- Un señor anciano, desde un palco.
- Una vieja señora.
- Su marido.
- Un joven espectador cercano.
- Varias voces en la sala.
- Doctor Hinkfuss.
- Primer actor (interpreta a Rico Verri).
- Gracioso.
- Actriz característica (interpreta a la Señora Ignazia, cuyo apodo es La Generala).
- Totina.
- Dorina.
- Oficiales (Pometti, Mangini y el tercer oficial llamado Nardi).
- Sarelli.
- Nené.
- Mommina (interpretado por la Primera actriz).
- El Gaita (apodo de el Señor Palmiro).
- Pomarici.
- Chanteuse.
- Clientes.
- Un poeta, desde las primeras filas.
- El secretario.

[444] Algunos críticos también consideran como uno de los protagonistas de esta obra al Telón del teatro: «Pirandello lo mueve continuamente en sus pies de foto, lo hace subir y bajar en cada escena, en cada interrupción; lo utiliza como divisor de fuego entre el público y el escenario» (Traducción propia) (Patroni Griffi, s.f.).

Por último, respecto al argumento de la obra, los actores "improvisarán" sobre la base de una historia[445] de celos entre un oficial de reserva, Rico, que conoce a Mommina en un pueblo siciliano, de costumbres arraigadas, y se casa con ella. La esposa, al ser separada de su familia y sentirse "presa", añora sus anteriores momentos de libertad. Es sobre esta sinopsis sobre la que un director de escena, el Doctor Hinkfuss, propone improvisar a los actores, hecho que genera todo tipo de conversaciones, riñas e idas y venidas por todo el teatro entre ellos buscando liberarse por completo de las ataduras del director y del texto base.

Estructura escénica.

Esta noche se improvisa la comedia parte de una estructura clásica de tres actos, aunque con un prólogo improvisado de cara al espectador. Entre el primer y segundo acto solo transcurren 5 minutos entre que baja el telón y vuelve a subirse. Sin embargo, uno de los elementos más significativos de esta obra sucede entre los actos segundo y tercero. En este lapso, no previsto con una duración exacta por Pirandello[446], se desarrollarán escenas tanto en el propio escenario como en diferentes zonas del vestíbulo del teatro. En concreto se producirá una representación sobre el escenario (para aquellos espectadores que decidan voluntariamente no levantarse de su asiento durante el descanso) y cuatro independientes en diferentes zonas del vestíbulo (una de forma general en el vestíbulo, otra con los personajes sentados en un sofá de la recepción, una tercera en uno de los lados del espacio y una cuarta en la zona de la barra de bebidas). Serán cinco representaciones en total y serán simultáneas, autónomas, conscientes de ser escenificadas por el público y en la que los actores se comportarán según sus papeles de la forma más natural posible ante los espectadores que tengan a su lado. Todas terminarán a la vez con sus personajes dirigiéndose de nuevo a la sala del teatro.

[445] Basada en uno de sus cuentos cortos, *Leonora, addio!* (1928) incluido en sus *Cuentos para un año*.

[446] Pirandello solo se limita a concretar que todas durarán el mismo tiempo que se necesite en la representación que tendrá lugar en el escenario durante el intermedio (Pirandello, 2020, pág. 291)

3.4.2. *Programma*: el texto escénico.

Tras la lectura y análisis de la obra, se han referenciado 448 acotaciones de signos tanto verbales como no verbales.

El listado, la situación y la clasificación de las acotaciones o didascalias dentro del texto dramático analizado de *Esta noche se improvisa la comedia*, en la edición justificada en la metodología y desarrollo del presente trabajo[447], se resume en la siguiente tabla. Sobre ella se produce la discriminación descrita en el diseño de la investigación de esta Tesis Doctoral, al igual que en los paratextos de las obras anteriores. De este modo, se obtienen las características de cada uno de los signos y si contenido o no de características espaciales.

Tabla 20: *Organización general de acotaciones en Esta noche se improvisa la comedia.*

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
1	0	251	1_13	NO VERBAL	SÍ
2	0	252	1_25	NO VERBAL	SÍ
3	0	252	26	NO VERBAL	SÍ
4	0	252	26_27	NO VERBAL	NO
5	0	252	28	NO VERBAL	SÍ
6	0	252	28_29	VERBAL	SÍ
7	0	253	1	NO VERBAL	SÍ
8	0	253	3	NO VERBAL	SÍ
9	0	253	3_4	NO VERBAL	NO
10	0	253	6_7	NO VERBAL	SÍ
11	0	253	9	NO VERBAL	NO
12	0	253	11	NO VERBAL	SÍ
13	0	253	11_12	NO VERBAL	NO
14	0	253	12_13	VERBAL	SÍ
15	0	253	14	NO VERBAL	SÍ
16	0	253	15	NO VERBAL	SÍ
17	0	253	17_21	NO VERBAL	SÍ
18	0	253	24_34	NO VERBAL	SÍ
19	0	253 254	253: 34_35 254: 1_3	VERBAL	SÍ
20	0	254	4	NO VERBAL	SÍ
21	0	254	4_5	NO VERBAL	NO
22	0	254	6	NO VERBAL	NO
23	0	254	8	NO VERBAL	SÍ
24	0	254	11	NO VERBAL	SÍ

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
25	0	254	20_21	NO VERBAL	NO
26	0	254	25	NO VERBAL	SÍ
27	0	254	26	NO VERBAL	SÍ
28	0	254	32	NO VERBAL	SÍ
29	0	254	39	NO VERBAL	SÍ
30	0	254	39	NO VERBAL	NO
31	0	255	6_8	NO VERBAL	SÍ
32	0	255	14	NO VERBAL	SÍ
33	0	255	15_16	NO VERBAL	SÍ
34	0	255	17	NO VERBAL	SÍ
35	0	255	17	NO VERBAL	NO
36	0	255	17_18	NO VERBAL	SÍ
37	0	255	19	NO VERBAL	NO
38	0	256	9	NO VERBAL	SÍ
39	0	256	12	NO VERBAL	SÍ
40	0	256	27_28	NO VERBAL	NO
41	0	259	31	NO VERBAL	SÍ
42	0	259	34	NO VERBAL	NO
43	0	260	11_20	VERBAL	SÍ
44	0	261	6_8	NO VERBAL	SÍ
45	0	261	8	NO VERBAL	NO
46	0	261	10	NO VERBAL	SÍ
47	1	262	2_3	NO VERBAL	SÍ
48	1	262	3_4	NO VERBAL	SÍ
49	1	262	4_7	NO VERBAL	SÍ

[447] Ver páginas 13-14.

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
50	1	262	8_9	NO VERBAL	NO
51	1	262	11_13	NO VERBAL	NO
52	1	262	24	NO VERBAL	SÍ
53	1	262	25	NO VERBAL	NO
54	1	262	27	NO VERBAL	SÍ
55	1	263	6	NO VERBAL	NO
56	1	263	9	NO VERBAL	NO
57	1	263	12	NO VERBAL	NO
58	1	263	16	NO VERBAL	NO
59	1	263	22_24	NO VERBAL	SÍ
60	1	263	26_27	NO VERBAL	SÍ
61	1	263	28	NO VERBAL	SÍ
62	1	263	30_31	NO VERBAL	SÍ
63	1	263	32_33	NO VERBAL	NO
64	1	263	35_36	NO VERBAL	NO
65	1	263 264	263: 37 264: 1	NO VERBAL	SÍ
66	1	264	17_18	NO VERBAL	NO
67	1	264	24	NO VERBAL	NO
68	1	264	28_29	NO VERBAL	NO
69	1	264	31_32	VERBAL	SÍ
70	1	265	4	NO VERBAL	SÍ
71	1	265	5	NO VERBAL	NO
72	1	265	6	NO VERBAL	NO
73	1	265	6	NO VERBAL	NO
74	1	265	6_7	NO VERBAL	NO
75	1	265	7_8	NO VERBAL	NO
76	1	265	10_11	NO VERBAL	NO
77	1	265	16_17	NO VERBAL	NO
78	1	265	18	NO VERBAL	NO
79	1	265	20_21	NO VERBAL	NO
80	1	265	22_24	NO VERBAL	NO
81	1	265	26_31	NO VERBAL	NO
82	1	265	32	NO VERBAL	NO
83	1	265	34	NO VERBAL	SÍ
84	1	265	35_36	NO VERBAL	NO
85	1	266	2	NO VERBAL	NO
86	1	266	5	NO VERBAL	NO
87	1	266	8_9	NO VERBAL	NO
88	1	266	18_19	NO VERBAL	NO
105	1	268	22	NO VERBAL	NO
106	1	268	24_25	NO VERBAL	NO
107	1	268	30	NO VERBAL	NO
108	1	268	31	NO VERBAL	NO
109	1	269	3	NO VERBAL	NO
110	1	269	4_5	NO VERBAL	NO
111	1	269	13	NO VERBAL	NO
112	1	269	26_28	NO VERBAL	NO
113	1	269	29_30	NO VERBAL	NO
114	1	270	12	NO VERBAL	NO
115	1	270	14_15	NO VERBAL	NO
116	1	270	17_19	NO VERBAL	NO
117	1	270	27_38	NO VERBAL	NO
118	1	271	6	NO VERBAL	NO
119	1	271	16_18	NO VERBAL	SÍ
120	1	271	21_22	NO VERBAL	SÍ
121	2	272 273 274	272: 2_28 273: 1_37 274: 1_34	NO VERBAL	SÍ
122	2	274	37_38	NO VERBAL	NO
123	2	275	8_9	NO VERBAL	NO
124	2	275	12	NO VERBAL	NO
125	2	275	18_19	NO VERBAL	NO
126	2	275	22_26	NO VERBAL	SÍ
127	2	275	27_28	NO VERBAL	SÍ

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
128	2	276	12_13	NO VERBAL	NO
129	2	276	26	NO VERBAL	NO
130	2	276 277	276: 36_38 277: 1_7	NO VERBAL	SÍ
131	2	277	9_10	NO VERBAL	SÍ
132	2	277	11	NO VERBAL	NO
133	2	277	17	NO VERBAL	NO
134	2	277	21	NO VERBAL	NO
135	2	277	26	NO VERBAL	NO
136	2	277	29_30	NO VERBAL	SÍ
137	2	277	31	NO VERBAL	NO
138	2	277	33	NO VERBAL	NO
139	2	278	6	NO VERBAL	NO
140	2	278	18	NO VERBAL	NO
141	2	278	21	NO VERBAL	NO
142	2	278	28_29	NO VERBAL	SÍ
143	2	278	38_39	NO VERBAL	NO
144	2	279	1_2	NO VERBAL	SÍ
145	2	279	15_16	NO VERBAL	NO
146	2	279	22_26	NO VERBAL	SÍ
147	2	279	29_30	VERBAL	SÍ
148	2	279 280	279: 31_34 280: 1_2	NO VERBAL	SÍ
149	2	280	3	NO VERBAL	NO
150	2	280	3_4	VERBAL	SÍ
151	2	280	5_6	VERBAL	SÍ
152	2	280	15_16	NO VERBAL	SÍ
153	2	280	18_31	NO VERBAL	SÍ
154	2	281	2_3	NO VERBAL	SÍ
155	2	281	5	NO VERBAL	NO
156	2	281	9	NO VERBAL	SÍ
157	2	281	12	NO VERBAL	NO
158	2	281	18	NO VERBAL	SÍ
159	2	281	23_30	NO VERBAL	SÍ
160	2	281	36_37	NO VERBAL	NO
161	2	282	2	NO VERBAL	SÍ
162	2	282	19_20	NO VERBAL	SÍ
163	2	282	31	NO VERBAL	SÍ
164	2	282	32	NO VERBAL	SÍ
165	2	282 283	282: 35 283: 1_3	NO VERBAL	SÍ
166	2	283	4_22	VERBAL	SÍ
167	2	283	22	NO VERBAL	NO
168	2	283	23	VERBAL	SÍ
169	2	283	23	NO VERBAL	SÍ
170	I	284	2_16	NO VERBAL	SÍ
171	I1	284	18	NO VERBAL	SÍ
172	I1	285	12	NO VERBAL	NO
173	I1	285	14	NO VERBAL	NO
174	I1	285	15	NO VERBAL	NO
175	I1	285	24	NO VERBAL	NO
176	I2	286	2	NO VERBAL	SÍ
177	I2	286	9	NO VERBAL	NO
178	I2	287	1_3	NO VERBAL	SÍ
179	I3	287	5_6	NO VERBAL	SÍ
180	I4	288	2	NO VERBAL	SÍ
181	I4	288	3_4	NO VERBAL	NO
182	I4	288	5	NO VERBAL	NO
183	I4	288	10	NO VERBAL	NO
184	I5	290	2_3	NO VERBAL	SÍ
185	I5	291 292 293	291: 24_33 292: 1_39 293: 1_9	NO VERBAL	SÍ
186	I5	293	23	NO VERBAL	SÍ
187	I5	293	26	NO VERBAL	NO

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
188	I5	294	5_6	NO VERBAL	NO
189	I5	294	6_21	NO VERBAL	SÍ
190	I5	294	25_26	NO VERBAL	SÍ
191	I5	294	30	NO VERBAL	SÍ
192	I5	294	32	NO VERBAL	SÍ
193	I5	294	39	NO VERBAL	SÍ
194	I5	295	3_4	NO VERBAL	NO
195	I5	295	6_7	NO VERBAL	NO
196	I5	295	9	NO VERBAL	NO
197	I5	295	11	NO VERBAL	NO
198	I5	295	13	NO VERBAL	NO
199	I5	295	15	NO VERBAL	NO
200	I5	295	22_24	NO VERBAL	SÍ
201	I5	295	25_26	NO VERBAL	SÍ
202	I5	295	26_27	NO VERBAL	SÍ
203	3	296	2_24	NO VERBAL	SÍ
204	3	296	25_26	NO VERBAL	NO
205	3	296	27_28	NO VERBAL	NO
206	3	297	12	NO VERBAL	NO
207	3	297	14	NO VERBAL	NO
208	3	297	22	NO VERBAL	NO
209	3	297	25_26	NO VERBAL	NO
210	3	297	29	NO VERBAL	NO
211	3	297	32	NO VERBAL	NO
212	3	297	38	NO VERBAL	SÍ
213	3	298	14	NO VERBAL	NO
214	3	298	18_21	NO VERBAL	SÍ
215	3	298	22	NO VERBAL	NO
216	3	298	25	NO VERBAL	NO
217	3	298	29	VERBAL	SÍ
218	3	298	29_30	NO VERBAL	SÍ
219	3	298	31_32	NO VERBAL	SÍ
220	3	298	32	VERBAL	SÍ
221	3	298	33	VERBAL	SÍ
222	3	298	34	NO VERBAL	SÍ
223	3	299	4	NO VERBAL	NO
224	3	299	5	VERBAL	SÍ
225	3	299	7_16	NO VERBAL	SÍ
226	3	299	18_24	NO VERBAL	SÍ
227	3	299	26	NO VERBAL	NO
228	3	299	29	NO VERBAL	NO
229	3	299	31	NO VERBAL	NO
230	3	300	6_7	NO VERBAL	NO
231	3	300	8	NO VERBAL	NO
232	3	300	9	NO VERBAL	NO
233	3	300	10_11	NO VERBAL	NO
234	3	300	12_13	NO VERBAL	NO
235	3	300	18_19	NO VERBAL	NO
236	3	300	21	NO VERBAL	NO
237	3	301	6_8	VERBAL	SÍ
238	3	301	8_9	NO VERBAL	SÍ
239	3	301	10	NO VERBAL	NO
240	3	301	13_14	NO VERBAL	NO
241	3	301	15	NO VERBAL	NO
242	3	301	17	NO VERBAL	NO
243	3	301	20_23	NO VERBAL	NO
244	3	301	25_27	NO VERBAL	NO
245	3	301	29	NO VERBAL	NO
246	3	301	31	NO VERBAL	NO
247	3	302	1_2	NO VERBAL	NO
248	3	302	8_9	VERBAL	SÍ
249	3	302	9	NO VERBAL	SÍ
250	3	302	10	NO VERBAL	NO
251	3	302	11	NO VERBAL	NO
252	3	302	13_14	NO VERBAL	NO

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
253	3	302	16	VERBAL	SÍ
254	3	302	16_17	NO VERBAL	SÍ
255	3	302	18	NO VERBAL	SÍ
256	3	302	19_21	NO VERBAL	NO
257	3	302	22	NO VERBAL	NO
258	3	302	27	NO VERBAL	NO
259	3	302	30	NO VERBAL	NO
260	3	302	32	NO VERBAL	NO
261	3	303	1	NO VERBAL	NO
262	3	303	6_10	NO VERBAL	SÍ
263	3	303	23_24	NO VERBAL	NO
264	3	303	28_32	NO VERBAL	SÍ
265	3	303	33	NO VERBAL	NO
266	3	304	1_2	NO VERBAL	NO
267	3	304	5_8	NO VERBAL	NO
268	3	304	11	NO VERBAL	NO
269	3	304	20	NO VERBAL	NO
270	3	304	29	NO VERBAL	NO
271	3	304	34	NO VERBAL	SÍ
272	3	304	35	NO VERBAL	NO
273	3	304	36	NO VERBAL	NO
274	3	305	1	NO VERBAL	SÍ
275	3	305	7	NO VERBAL	NO
276	3	305	24	NO VERBAL	SÍ
277	3	305	27	NO VERBAL	NO
278	3	305	34	NO VERBAL	SÍ
279	3	306	8	NO VERBAL	SÍ
280	3	306	9	NO VERBAL	NO
281	3	306	23	NO VERBAL	NO
282	3	306	32_34	NO VERBAL	NO
283	3	306	36	NO VERBAL	NO
284	3	306	38	NO VERBAL	NO
285	3	307	1	NO VERBAL	NO
286	3	307	6_7	NO VERBAL	NO
287	3	307	9	NO VERBAL	NO
288	3	307	11	NO VERBAL	NO
289	3	307	14	NO VERBAL	SÍ
290	3	307	16_17	NO VERBAL	SÍ
291	3	307	18	NO VERBAL	NO
292	3	307	22	NO VERBAL	NO
293	3	307	24_25	NO VERBAL	NO
294	3	307	33	NO VERBAL	NO
295	3	308	1	NO VERBAL	NO
296	3	308	4	NO VERBAL	NO
297	3	308	7_8	NO VERBAL	NO
298	3	308	12	NO VERBAL	NO
299	3	308	15_20	NO VERBAL	SÍ
300	3	309	4	NO VERBAL	SÍ
301	3	309	6_19	NO VERBAL	SÍ
302	3	309	33_34	NO VERBAL	SÍ
303	3	310	8_9	NO VERBAL	NO
304	3	310	10	NO VERBAL	NO
305	3	310	12	NO VERBAL	NO
306	3	310	20	NO VERBAL	NO
307	3	310	27	NO VERBAL	SÍ
308	3	310	33	NO VERBAL	NO
309	3	310	34	NO VERBAL	NO
310	3	310	38_39	NO VERBAL	NO
311	3	311	4_5	NO VERBAL	NO
312	3	311	6_7	NO VERBAL	NO
313	3	311	17	NO VERBAL	NO
314	3	311	21	NO VERBAL	NO
315	3	311	32	NO VERBAL	NO
316	3	311	35_36	NO VERBAL	NO
317	3	311	37	NO VERBAL	SÍ

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
318	3	312	4	NO VERBAL	SÍ
319	3	312	8	NO VERBAL	NO
320	3	312	20	NO VERBAL	SÍ
321	3	312	22	NO VERBAL	SÍ
322	3	312	28	NO VERBAL	NO
323	3	312	39	NO VERBAL	NO
324	3	313	8	NO VERBAL	NO
325	3	313	13_14	NO VERBAL	NO
326	3	313	14_15	NO VERBAL	NO
327	3	313	15	NO VERBAL	NO
328	3	313	17_18	NO VERBAL	NO
329	3	313	19	NO VERBAL	NO
330	3	313	19_20	NO VERBAL	NO
331	3	313	22_24	NO VERBAL	NO
332	3	313	25	NO VERBAL	NO
333	3	313	27	NO VERBAL	NO
334	3	313	27_28	NO VERBAL	NO
335	3	313	29_32	NO VERBAL	NO
336	3	313	33_34	VERBAL	SÍ
337	3	313	34	NO VERBAL	SÍ
338	3	313	35_36	VERBAL	SÍ
339	3	313	36_37	VERBAL	SÍ
340	3	314	1	NO VERBAL	NO
341	3	314	3_5	VERBAL	SÍ
342	3	314	6_7	NO VERBAL	SÍ
343	3	314	16	NO VERBAL	NO
344	3	315	21	NO VERBAL	NO
345	3	316	6_9	NO VERBAL	SÍ
346	3	316	11_12	NO VERBAL	SÍ
347	3	316	15_16	NO VERBAL	SÍ
348	3	316	19_20	NO VERBAL	SÍ
349	3	316	22_26	NO VERBAL	SÍ
350	3	316	33_34	NO VERBAL	NO
351	3	317	14	NO VERBAL	NO
352	3	317	15	NO VERBAL	NO
353	3	318	7	NO VERBAL	NO
354	3	318	29	NO VERBAL	NO
355	3	319	3_4	NO VERBAL	NO
356	3	319	7_8	NO VERBAL	NO
357	3	319	10	NO VERBAL	NO
358	3	319	12_13	NO VERBAL	NO
359	3	319	16	NO VERBAL	NO
360	3	319	24_25	NO VERBAL	NO
361	3	319	27	NO VERBAL	NO
362	3	319	34_35	NO VERBAL	SÍ
363	3	319	39	NO VERBAL	SÍ
364	3	320	22	NO VERBAL	SÍ
365	3	320	25_29	NO VERBAL	SÍ
366	3	320	30_31	NO VERBAL	SÍ
367	3	320	31	VERBAL	SÍ
368	3	321	15_16	NO VERBAL	NO
369	3	321	16	VERBAL	SÍ
370	3	321	18	NO VERBAL	NO
371	3	321	22	NO VERBAL	SÍ
372	3	321	24	NO VERBAL	SÍ
373	3	321	26	NO VERBAL	NO
374	3	321	36	NO VERBAL	SÍ
375	3	322	2	NO VERBAL	SÍ
376	3	322	28_29	NO VERBAL	SÍ
377	3	322	30_31	NO VERBAL	NO
378	3	323	14	NO VERBAL	NO
379	3	323	16	NO VERBAL	SÍ
380	3	323	17_18	NO VERBAL	SÍ
381	3	323	28	NO VERBAL	NO
382	3	323	30_31	NO VERBAL	NO

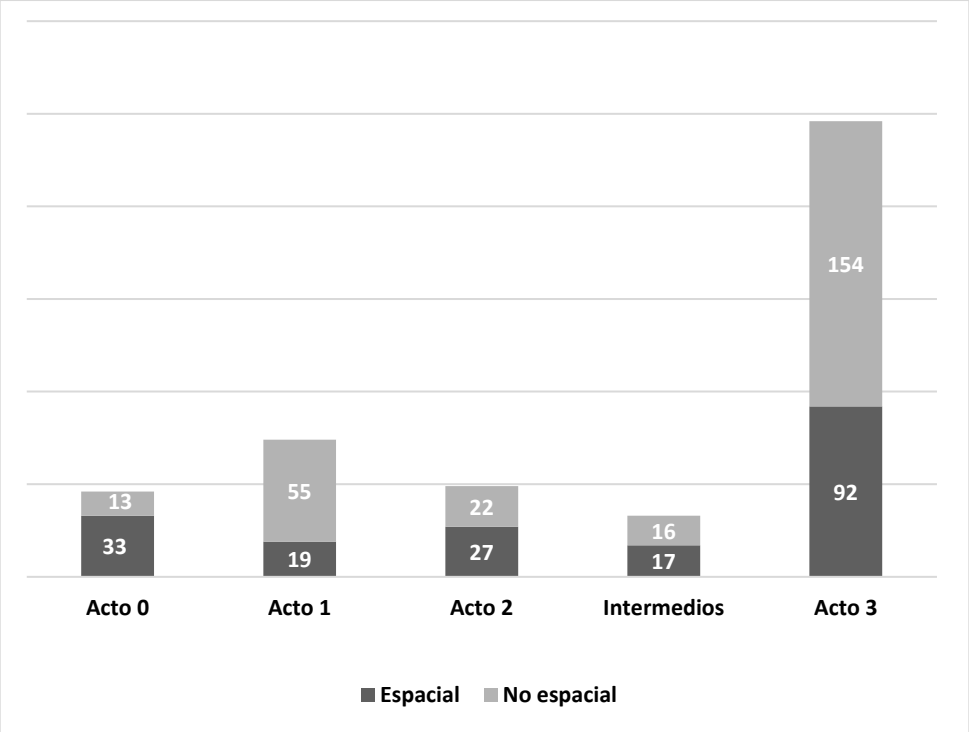
Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
383	3	324	3_12	NO VERBAL	SÍ
384	3	324	13_15	NO VERBAL	SÍ
385	3	324	15_16	VERBAL	SÍ
386	3	324	16_17	NO VERBAL	SÍ
387	3	324	18_20	NO VERBAL	SÍ
388	3	324	21_30	VERBAL	SÍ
389	3	324	31_33	NO VERBAL	SÍ
390	3	325	1_3	NO VERBAL	SÍ
391	3	325	5	NO VERBAL	NO
392	3	325	8_9	NO VERBAL	NO
393	3	325	21_26	NO VERBAL	SÍ
394	3	326	1_2	NO VERBAL	SÍ
395	3	326	10_12	NO VERBAL	NO
396	3	326	16	NO VERBAL	NO
397	3	326	17	NO VERBAL	NO
398	3	327	12	NO VERBAL	NO
399	3	329	8	NO VERBAL	NO
400	3	329	10	NO VERBAL	NO
401	3	329	12	NO VERBAL	SÍ
402	3	329	15_16	NO VERBAL	SÍ
403	3	329	16_17	VERBAL	SÍ
404	3	329	19_20	NO VERBAL	SÍ
405	3	330	3_4	NO VERBAL	NO
406	3	330	17	NO VERBAL	NO
407	3	331	9_10	NO VERBAL	NO
408	3	331	37_39	VERBAL	SÍ
409	3	332	9	NO VERBAL	NO
410	3	332	21	NO VERBAL	NO
411	3	332	24_26	NO VERBAL	NO
412	3	332	28_30	NO VERBAL	SÍ
413	3	332	33	NO VERBAL	NO
414	3	332 333	332: 35 333: 1	NO VERBAL	SÍ
415	3	333	22_27	NO VERBAL	SÍ
416	3	333	28	NO VERBAL	NO
417	3	334	4_5	VERBAL	SÍ
418	3	334	6	NO VERBAL	NO
419	3	334	8_9	NO VERBAL	NO
420	3	334	11_12	NO VERBAL	NO
421	3	334	13	NO VERBAL	NO
422	3	334	16	NO VERBAL	NO
423	3	334	21	NO VERBAL	SÍ
424	3	334	22	NO VERBAL	NO
425	3	334	22_23	NO VERBAL	NO
426	3	334	23	NO VERBAL	NO
427	3	334	28	NO VERBAL	NO
428	3	334	36	NO VERBAL	NO
429	3	335	12_15	NO VERBAL	SÍ
430	3	336	2_3	NO VERBAL	SÍ
431	3	336	23	NO VERBAL	NO
432	3	336	25_26	NO VERBAL	NO
433	3	336	26_29	NO VERBAL	NO
434	3	337	22_23	NO VERBAL	NO
435	3	337	30_31	NO VERBAL	SÍ
436	3	338	1_8	NO VERBAL	SÍ
437	3	338	15_17	NO VERBAL	NO
438	3	338	23_25	NO VERBAL	SÍ
439	3	338	30	NO VERBAL	SÍ
440	3	339	3_4	NO VERBAL	SÍ
441	3	339	5	NO VERBAL	NO
442	3	339	7_8	NO VERBAL	SÍ
443	3	339	11	NO VERBAL	SÍ
444	3	339	12	NO VERBAL	NO
445	3	339	17	NO VERBAL	NO
446	3	339	29	NO VERBAL	NO

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
447	3	339	31	NO VERBAL	NO
448	3	339	32	NO VERBAL	SÍ

Fuente: Elaboración *propia*.

Por lo tanto, de las 448 acotaciones generales de todo el texto, 188 de ellas poseen características espaciales bien de descripción, uso o referencia. Distribuidas según los actos en los que se divide el texto dramático, la proporción en la obra analizada resultaría la que se señala en la siguiente figura:

Figura 17*: Distribución de acotaciones en Esta noche se improvisa la comedia.*



Fuente: Elaboración *propia*.

A continuación, sobre las acotaciones con características espaciales, se detallará su contenido y, siguiendo los criterios establecidos en el Diseño de la investigación de la presente tesis[448], se clasificarán atendiendo a sus referencias a los espacios textuales y espectaculares escénicos o teatrales. El resultado se muestra en la tabla que figura a continuación[449]:

[448] Ver páginas 14-15.

[449] Para el Espacio Espectacular Teatral se han empleado las siguientes codificaciones: E (escenario), PB (patio de butacas), PPB (puerta del patio de butacas), CPB (corredor del patio de butacas), V (vestíbulo), EXT (exterior del teatro), TQ (taquilla), PA (palco) y AN (anfiteatro).

Tabla 21: *Caracterización de las acotaciones espaciales en Esta noche se improvisa la comedia.*

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
1	0	ADVERTENCIA El anuncio de esta comedia, tanto en los periódicos como en los carteles, debe realizarse, sin el nombre del autor, del siguiente modo: TEATRO (Nombre del teatro) ESTA NOCHE SE IMPROVISA Dirección DOCTOR HINKFUSS Con la colaboración del público que amablemente se preste y de …… En los puntos suspensivos, los nombres de las actrices y actores principales. Algo es algo; será suficiente.	Diegético	_	EXT
2	0	Esta noche el teatro está lleno de esos, especiales espectadores que suelen asistir al estreno de toda nueva comedia. El anuncio en periódicos y carteles, de un insólito espectáculo improvisado ha provocado gran curiosidad. Sólo los señores críticos teatrales de los periódicos de la ciudad no la demuestran, pues creen que al día siguiente podrán sencillamente escribir sobre una chapuza. (Algo así, Dios mío, como la vieja comedia del arte; pero ¿dónde hay hoy en día actores capaces de improvisar, como en su tiempo aquellos endiablados cómicos de la comedia del arte, a los cuales, por lo demás, tanto los antiguos guiones como las máscaras tradicionales o los repertorios, les facilitaban, y no poco, su cometido?) Se adivina en ellos, más bien, una cierta contrariedad porque en los carteles no figura, y además se ignora, el nombre del escritor que de un modo u otro haya proporcionado esta o aquella trama a los actores y a su director: privados de cualquier indicación que les pueda cómodamente permitir la repetición de juicios ya dados, temen caer en alguna contradicción. Puntualmente, a la hora indicada para la función, se apagan las luces de la sala y se encienden tenuemente las candilejas del escenario. El público, en la repentina penumbra, muestra inicialmente su atención; después, al no oír el aviso que anuncia que se abre el telón, comienza a inquietarse; más aún cuando desde el escenario, a través del telón todavía echado, le llegan voces confusas y vehementes, que parecen protestas de los actores y llamadas de atención por parte de alguien que quiere imponerse y acabar con ellas.	Diegético	_	E PB
3	0	UN SEÑOR, DESDE EL PATIO DE BUTACAS	Diegético	_	PB
5	0	OTRO, DESDE EL GALLINERO	Diegético	_	AN
6	0	Parece que están peleándose en el escenario.	Diegético	_	E
7	0	UN TERCERO, DESDE LAS PRIMERAS FILAS	Diegético	_	PB
8	0	UN SEÑOR ANCIANO, DESDE UN PALCO	Diegético	_	PA
10	0	(Dando un salto en su butaca de las últimas filas, con cara de gallina asustada.)	Diegético	_	PB
12	0	UN JOVEN ESPECTADOR CERCANO	Diegético	_	PB
14	0	Habrían bajado el telón de seguridad.	Diegético	_	PB
15	0	(Por fin suena el aviso en el escenario.)	Diegético	_	E
16	0	VOCES, EN LA SALA	Diegético	_	PB
17	0	(Pero no se abre el telón. Es más, se oye de nuevo el aviso; al que, desde el fondo de la sala, responde la voz contrariada del director, el DOCTOR HINKFUSS, que ha abierto con violencia la puerta de entrada y avanza furioso por el pasillo que divide en dos alas el patio de butacas.)	Diegético	_	PPB CPB PB
18	0	(El DOCTOR HINKFUSS grita estas palabras mientras cruza el pasillo y sube los tres peldaños que permiten acceder al escenario desde el patio de butacas; Se vuelve hacia el público, conteniendo su excitación nerviosa con admirable rapidez. En frac, con unos papeles enrollados bajo el brazo, el DOCTOR HINKFUSS sufre la terrible y muy injusta condena de ser un hombrecillo de poco más de medio metro. Pero él se siente vengado con su gran cabezón y con su pelambrera. En primer lugar observa sus diminutas manos, que hasta a él le dan escalofríos por lo gráciles y por sus dedillos pálidos y peludos como orugas, a continuación, sin dar demasiado peso a sus palabras, dice):	Diegético	Proscenio	E PPB CPB PB
19	0	Lamento el momentáneo desorden que el público habrá podido advertir tras el telón antes de que el espectáculo comience, y pido disculpas; aunque bien es cierto que, si lo quieren considerar ustedes como involuntario prólogo ...	Diegético	Proscenio	E
20	0	EL SEÑOR DE LAS PRIMERAS FILAS.	Diegético	_	PB
23	0	EL SEÑOR DE LAS PRIMERAS FILAS.	Diegético	_	PB
24	0	EL SEÑOR DE LAS PRIMERAS FILAS.	Diegético	_	PB
26	0	VOCES, EN LA SALA	Diegético	_	PB
27	0	UN ESPECTADOR, DESDE EL GALLINERO.	Diegético	_	AN
28	0	SEÑOR DE LAS PRIMER.AS FILAS	Diegético	_	PB

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
29	0	EL SEÑOR ANCIANO, DESDE EL PALCO	Diegético	_	PA
31	0	(EI SENOR ANCIANO, indignado ante tal reprobación, se levanta bruscamente y abandona acalorado el palco.)	Diegético	_	PA
32	0	VOCES, EN LA SALA	Diegético	_	PB
33	0	EXCLAMACIONES, EN LA SALA	Diegético	_	PB
34	0	EL DEL GALLINERO	Diegético	_	AN
36	0	(Risas en toda la sala.)	Diegético	_	PB
38	0	VOCES EN LA SALA	Diegético	_	PB
39	0	EL DEL GALLINERO.	Diegético	_	AN
41	0	EL SEÑOR DE LAS PRIMERAS PILAS	Diegético	_	PB
43	0	A menudo, un simple instante de oscuridad del que de repente surge un cuadro nuevo, en el escenario o incluso en medio de ustedes; sí, en la sala: he dejado, a propósito, un palco vacío que a su debido tiempo será ocupado por los actores; y en ese momento todos ustedes participarán en la acción. He previsto asimismo una pausa más larga para que puedan salir de la sala; pero no a descansar, desde ahora se lo advierto, puesto que les he preparado una nueva sorpresa, allí, en el vestíbulo.	Diegético	Proscenio	E V
44	0	(da unas palmadas para requerir la atención general; abriendo una de las alas del telón, ordena dentro del escenario)	Diegético	Proscenio	E
46	0	(Se abre el telón)	Diegético	Proscenio	E
47	1	(Aparece, inmediatamente detrás del telón, otro más ligero, verde, que se puede abrir por el centro.)	Diegético	Proscenio con telón verde	E
48	1	(Apartando un poco uno de los lados de este segundo telón.)	Diegético	Proscenio con telón verde	E
49	1	(Pronuncia el nombre del PRIMER ACTOR, que interpretará el papel de RICO VERRI. Pero el PRIMER ACTOR, a pesar de que está tras el telón, no quiere salir. Por lo tanto el DOCTOR HINKFUSS repite.)	Diegético	Proscenio con telón verde	E
52	1	(Se retira, apartando con rabia el telón.)	Diegético	Proscenio con telón verde	E
54	1	(Reaparece)	Diegético	Proscenio con telón verde	E
59	1	(En este momento se oye tras el telón el golpe de una sonora bofetada, e inmediatamente las protestas del GRACIOSO, un viejo actor que interpreta el papel del GAITA.)	Diegético	Proscenio con telón verde	E
60	1	(La protesta es acogida con carcajadas en el interior del escenario.)	Diegético	Proscenio con telón verde	E
61	1	(Mirando detrás del telón.)	Diegético	Proscenio con telón verde	E
62	1	(Que aparece en el proscenio con una mano en la mejilla, vestido y caracterizado como EL GAITA.)	Diegético	Proscenio con telón verde	E
65	1	(Aparece en el proscenio, vestida y caracterizada como la SEÑORA lGNAZIA.)	Diegético	Proscenio con telón verde	E
69	1	¿Pero les parece lógico hacerlo así, con el telón de por medio, sin orden ni concierto?	Diegético	Proscenio con telón verde	E
70	1	(Aparta el telón para llamarlas.)	Diegético	Proscenio con telón verde	E
83	1	(Desaparece, furioso, apartando el telón.)	Diegético	Proscenio con telón verde	E
89	1	(El señor de las primeras filas, los tres o cuatro diseminados por el patio de butacas, el del gallinero, empiezan a aplaudir; dejarán de hacerlo inmediatamente a no ser que el público verdadero no los imite.)	Diegético	Proscenio con telón verde	PB AN
90	1	(Apartando el telón.)	Diegético	Proscenio con telón verde	E
91	1	(Hacen su aparición, ruidosamente, cinco jóvenes oficiales de aviación vestidos de uniforme, que saludan con afectación a la SEÑORA IGNAZIA.)	Diegético	Proscenio con telón verde	E
102	1	(Asoma inmediatamente la cabeza por el telón.)	Diegético	Proscenio con telón verde	E
119	1	(Baja el telón. El DOCTOR HINKFUSS, que permanece en el proscenio, añade, dirigiéndose al público.)	Diegético	Proscenio	E
120	1	(Se retira, apartando el telón. Pausa de cinco minutos.)	Diegético	Proscenio	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
121	2	Vuelve a abrirse el telón. El DOCTOR HINKFUSS empieza a marear la perdiz. «Para empezar, no estaría mal -ha pensado- ofrecer una presentación sintética de Sicilia con una procesión. Una nota de color.» Y todo lo ha dispuesto para que la tal procesión avance desde la puerta de entrada de la sala hacia el escenario, cruzando el pasillo que divide en dos alas las filas del patio de butacas, en el orden siguiente: 1. Cuatro monaguillos con túnicas negras y albas blancas de orla bordada; dos delante y dos detrás; sostienen cuatro cirios encendidos. 2. Cuatro muchachas, llamadas las Virgencitas, vestidas de blanco, con velos blancos, guantes blancos de hilo demasiado grandes para sus manos, a propósito para que presenten, una apariencia desangelada; también ella, dos delante y dos detrás, sostienen las cuatro varas de un pequeño palio de seda celeste. 3. La Sagrada Familia bajo palio; es decir: un viejo caracterizado y ataviado como San José, tal cual puede verse en las pinturas sacras que representan la Natividad, con su aureola de purpurina alrededor de la cabeza y un largo báculo en la mano, florecido en lo alto; a su lado, una hermosísima joven rubia, con los ojos bajos y una modesta y dulce sonrisa en los labios, ni más ni menos que la Virgen María, también ella con su aureola en la cabeza y en brazos un muñeco de cera bien hermoso que representa al Niño Jesús, tal como aún hoy pueden verse en Sicilia, en Navidad, en algunas toscas representaciones sacras con acompañamiento de música y coros. 4. Un pastor, con su gorro de piel y su capa de estambre, las piernas envueltas en cueros de cabra, y otro pastor más joven; aquél tocara el caramillo, este la chirimía. 5. Un cortejo de aldeanos y aldeanas de todas las edades, las mujeres con largas faldas plisadas, anchas caderas y una toquilla en la cabeza; los hombres con chaquetillas cortas hasta la cintura y zaragüelles sujetos por una ancha faja de seda de colores; el gorro de punto en la mano, negro, con la borla en el extremo; entran en la sala cantando, al son del caramillo y de la chirimía, la cantinela Hoy y siempre sea alabado nuestro Dios sacramentado como alabada sería la santa Virgen María. Por lo demás, sobre las tablas ha de verse una calle de la villa, con el muro blanco y tosco de una casa que avanza de izquierda a derecha ocupando más de las tres cuartas partes del escenario, y que forma a continuación una esquina hacia el fondo; en la misma esquina, una farola de pared; más allá de ella, en el otro muro de la casa que forma con el anterior un ángulo obtuso, se ve la puerta de un cabaret, alumbrada por bombillas de colores; de frente casi, un poco más al fondo y perpendicular, el pórtico de una antigua iglesia sobre una pequeña grada de tres peldaños. Un poco antes de que se alce el telón y de que la procesión entre en la sala, suenan en el escenario las campanas de la iglesia y, de modo apenas perceptible, un órgano que alguien toca dentro de ella. Cuando el telón se levanta y entra la procesión, se ve cómo se arrodillan en el escenario, junto al muro y a la derecha, los hombres y las mujeres (ocho o nueve a lo sumo) que en ese momento pasaban por la calle; las mujeres hacen la señal de la cruz, los hombres se descubren. Una vez que la procesión, luego de subir al escenario, entre en la iglesia, tanto hombres como mujeres se suman al cortejo y entran asimismo. Ya todos adentro, dejan de oírse las campanas; se mantiene, más claro ahora en el silencio, el sonido del órgano, que poco a poco va atenuándose al tiempo que gradualmente se hace la oscuridad en el escenario. De repente, apenas apagados estos sacros sonidos, se escucha con violento contraste una pieza de jazz en el cabaret, y, al mismo tiempo, el muro blanco que ocupa más de las tres cuartas partes del escenario se hace transparente. Se ve el interior del cabaret, resplandeciente de luces de colores. A la derecha, casi hasta la misma puerta de entrada, está la barra, tras la cual se ve a tres muchachas muy escotadas, llamativamente pintadas. En la pared frontera, junto a la barra, sobre un gran fondo de intenso terciopelo rojo, a modo casi de bajo relieve, una extraña chanteuse vestida con negros velos: pálida, la cabeza echada hacia atrás y los ojos cerrados, canta lúgubre a ritmo de jazz. Tres bailarinas rubias mueven cadenciosamente brazos y piernas, de espaldas a la barra, en el breve espacio que la separa de la primera fila de veladores en los que se sientan, con sus bebidas, los parroquianos (no muchos). Entre ellos se encuentra EL GAITA, con su sombrerillo en la cabeza y un buen puro en la boca. El parroquiano que está tras él, en la segunda fila de veladores, viéndolo embobado ante los movimientos de las tres bailarinas, le prepara una broma pesada: dos largos cuernos recortados en el cartón donde está impresa, junto con el programa, la carta de vinos y demás bebidas del cabaret. Los demás, que se han dado cuenta, se divierten a su costa, se hacen guiños, y animan al otro para que se dé prisa. Una vez recortados los dos cuernos, bien hermosos y bien tiesos en su soporte de papel, el primer parroquiano se levanta y los coloca con suma cautela en el sombrerillo del GAITA. Los demás empiezan a reírse y a aplaudir. EL GAITA, creyendo que las risas y los aplausos están dedicados a las tres bailarinas que acaban de concluir su danza, empieza también él a reírse y a aplaudir, provocando de ese modo carcajadas y aplausos más estrepitosos todavía. Lo que no acaba de entender es por qué todos lo miran hasta las de la barra e incluso las bailarinas, que no pueden más de la risa y se retiran. Está confundido: la sonrisa abandona sus labios, en las manos se le apaga el aplauso. La extraña chanteuse, entonces, se indigna; e, impulsiva, se aparta de su fondo de terciopelo y se dirige hacia EL GAITA para arrancarle de la cabeza su escarnecedor trofeo, gritando:	Diegético	Calle de la villa	E PPB CPB E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
126	2	(Entre varios sacan del local al GAITA, con sus hermosos cuernos en la cabeza. Desaparece la transparencia del muro. Se escuchan todavía los gritos de los que sujetan a la chanteuse; después, tras una gran carcajada vuelve a sonar el jazz.)	Diegético	Calle de la villa	E
127	2	(A los dos o tres que lo han obligado a salir y que ahora lo tienen todo para ellos, bajo el halo de luz de la farola.)	Diegético	Calle de la villa	E
130	2	(En este momento llegan desde la izquierda, a paso de marcha, TOTINA del brazo de POMÁRICI, NENE del brazo de SARELLI, DORINA del brazo del TERCER OFICIAL, MOMMINA junto a RICO VERRI y la SEÑORA IGNAZIA del brazo de otros dos jóvenes oficiales. POMÁRICI marca a todos el paso, incluso antes de que la comitiva aparezca en el escenario. Los tres clientes del local, que quizá sean ya cuatro o cinco, al oír la voz se retiran hacia la puerta del cabaret y dejan solo al SEÑOR PALMIRO bajo la farola, con sus cuernos bien puestos.)	Diegético	Calle de la villa	E
131	2	(Van al teatro; la SEÑORA IGNAZIA y sus cuatro hijas visten brillantes trajes de noche.)	Diegético	Calle de la villa	E
136	2	Se dirigen hacia la puerta del cabaret, plantando cara a los clientes que se ríen de la escena.)	Diegético	Calle de la villa	E
142	2	(Se oye incluso alguna voz el interior del local.)	Diegético	Calle de la villa	E
144	2	(Junto a los demás oficiales, y a las hijas, intentando calmarla.)	Diegético	Calle de la villa	E
146	2	(En este momento, el DOCTOR HINKFUSS, que desde un principio ha entrado en la sala a la cola de la procesión y en ella se ha quedado para supervisar la representación, sentado en una butaca de la primera fila reservada al efecto, se levanta y ordena en voz alta:)	Diegético	Calle de la villa	PPB CPB PB
147	2	¡Cierren un poco el telón hacia el centro!	Diegético	Calle de la villa - Ópera	PB
148	2	(Los actores se ponen manos a la obra. Corren el telón de ambos lados, de modo que quede en el centro el muro blanco que ha de usarse como pantalla para la proyección cinematográfica de un espectáculo de ópera. Solamente el anciano GRACIOSO permanece allí delante cuando todos los demás se han retirado.)	Diegético	Calle de la villa - Ópera	E
150	2	Ya que no me voy con ellos al teatro, yo salgo por la izquierda, ¿no?	Diegético	Calle de la villa - Ópera	E
151	2	¡Claro hombre, claro, por la izquierda! Salga, salga. ¡Vaya unas preguntas!	Diegético	Calle de la villa - Ópera	E
152	2	(El viejo GRACIOSO se retira por la izquierda.)	Diegético	Calle de la villa - Ópera	E
153	2	(El DOCTOR HINKFUSS vuelve a sentarse en su butaca. Entretanto, a la derecha, tras el telón que oculta la esquina y la farola, los ayudantes de montaje habrán dispuesto un gramófono para que pueda sonar un disco con el final del primer acto de algún viejo melodrama italiano, La forza del destino o Un ballo in maschera, o cualquier otro, de modo que se produzca sincrónicamente la proyección sobre la pared blanca que hace de pantalla. En cuanto empieza a oírse el sonido del gramófono y comienza la proyección, el palco que se había dejado vacío se ilumina con una cálida Luz, una luz particular que no se sabe bien de dónde proviene; se ve entrar en él a la SEÑORA IGNAZIA con sus cuatro hijas, a RICO VERRI y a los demás oficiales. Ha de ser una entrada ruidosa, que provoque inmediatas protestas del público.)	Diegético	Calle de la villa - Ópera	PB PA E
154	2	Se sienta en la primera silla del palco, enfrente de su madre.)	Diegético	Calle de la villa - Ópera	PA
156	2	VOCES EN LA SALA.	Diegético	Calle de la villa - Ópera	PB
158	2	VOCES EN LA SALA.	Diegético	Calle de la villa - Ópera	PB
159	2	(En el palco, mientras tanto, desbarajuste grande para que cada quien se ponga en su sitio: TOTINA se lo deja a MOMMI NA y ocupa el de DORINA, que a su vez ha pasado a la silla contigua que ha dejado NENÉ, que ha ido a sentarse en el pequeño diván al lado de su madre. RICO VERRI se sienta junto a MOMMINA, enfrente, en el otro diván; detrás de TOTINA, POMÁRICI; detrás de DORINA, el TERCER OFICIAL; al fondo, SARELLI y los otros dos oficiales.)	Diegético	Calle de la villa - Ópera	PA
161	2	VOCES EN LA SALA.	Diegético	Calle de la villa - Ópera	PB
162	2	(Se levanta y se vuelve hacia el palco de los actores.)	Diegético	Calle de la villa - Ópera	PB
163	2	(Sale del palco.)	Diegético	Calle de la villa - Ópera	PA
164	2	(Sale)	Diegético	Calle de la villa - Ópera	PA

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
165	2	(Acabada la proyección, el gramófono enmudece. El telón se cierra completamente. El DOCTOR HINKFUSS sube al escenario y se dirige al público al tiempo que la sala se ilumina.)	Diegético	Calle de la villa - Ópera	E
166	2	Quienes de entre ustedes suelen salir de la sala en los entreactos puede hacerlo si lo desean: podrán asistir en el vestíbulo a la continuación del escándalo que ofrecen estas buenas gentes; y no por propia voluntad, sino porque, a estas alturas, cualquier cosa que ellos hagan da que hablar, los tienen entre ojos, son el blanco de la murmuración de todo el mundo. Vayan, vayan y verán. Pero no salgan todos, por favor, o se tendrán que apiñar unos encima de otros para ver, en definitiva, lo que más o menos ya han visto aquí dentro. Puedo asegurarles que nada esencial perderá el que se quede aquí sentado. En el vestíbulo, mezclados entre los espectadores, están simplemente los mismos que ya han visto abandonar el palco en el lógico intermedio. Yo aprovecho para cambiar los decorados. Y lo haré ante ustedes, ostensiblemente, para ofrecer a los que permanezcan en la sala un espectáculo al que tampoco están acostumbrados.	Diegético	Proscenio	E V
168	2	¡Abran el telón!	Diegético	Proscenio	E
169	2	(El telón se abre de nuevo.)	Diegético	Proscenio	E
170	I	Representación simultánea, en el vestíbulo y en el escenario. En el vestíbulo, actores y actrices han de comportarse (cada uno en su papel, evidentemente), con la máxima libertad y naturalidad, como verdaderos espectadores durante un entreacto. Forman cuatro grupos en cuatro partes distintas del vestíbulo, y, contemporáneamente, cada uno de ellos representa una escena independiente de las otras. RICO VERRI con MOMMINA. La SEÑORA IGNAZIA, con dos oficiales llamados POMETTI y MANGINI, está sentada en un sofá. DORINA pasea conversando con el TERCER OFICIAL, que se llama NARDI. NENE Y TOTINA se dirigen con POMÁRICI y SARELLI hacia un lado del vestíbulo, donde hay una barra en la que se sirven bebidas, café, cerveza, licores, caramelos y otras gollerías. Tales escenas, autónomas y simultáneas, aparecen ahora transcritas, para mayor comodidad, una tras otra.	Diegético	_	E V
171	I1	NENE, TOTINA, SARELLI.J POMÁRICI, en el ambigú.	Diegético	_	V
176	I2	DORINA Y NARDI, mientras pasean.	Diegético	_	V
178	I2	(Poco a poco se han ido acercando al ambigú. DORINA, al ver a TOTINA y a NENE, corre con NARDI hacia ellas.)	Diegético	_	V
179	I3	En el ambigú. NENE, TOTINA, DORINA, POMARICI, SARELLI y NARDI.	Diegético	_	V
180	I4	RICO VERRI y MOMMINA, apartados.	Diegético	_	V
184	I5	La SEÑORA IGNAZIA, sentada en un sofá; a un lado POMETTI, al otro MANGINI.	Diegético	_	V
185	I5	Medido el tiempo que sea necesario para que los cuatro cuadros sean interpretados simultáneamente, cada uno en el lugar indicado, hágase de manera que, incluso añadiendo, o eliminando, donde sea menester, alguna que otra intervención, todos los personajes se dirijan de nuevo hacia el interior de la sala al mismo tiempo. La simultaneidad deberá asimismo regularse según el tiempo que necesite el DOCTOR HINKFUSS para llevar a cabo sus prodigios en el escenario. Tales prodigios podrían por otra parte abandonarse a las extravagantes ocurrencias del DOCTOR HINKFUSS. Mas, puesto que ha sido él, y no el autor del relato, quien ha querido que RICO VERRI y los demás jóvenes fueran oficiales de aviación, es probable que así lo haya decidido para permitirse el placer de preparar, ante el público que permanezca en la sala, una bonita escena que represente un campo de aviación, dispuesto con un admirable efecto de perspectiva. De noche, bajo un magnífico cielo estrellado, pocos elementos, sintéticos: al nivel del suelo todo muy pequeño, de suerte que se recalque la sensación de un vastísimo espacio bajo ese cielo salpicado de estrellas; pequeña igualmente, al fondo, la dependencia de los oficiales, blanca, con las ventanas iluminadas; pequeños los aeroplanos, dos o tres, diseminados por la pista; y unas luces como veladas, fuertemente sugestivas; y el zumbido de un avión invisible volando en la noche serena. Puede muy bien el DOCTOR HINKFUSS permitirse este placer, aunque ningún espectador permanezca en la sala. En tal caso (que ciertamente hay que prever) no habría lugar durante el intermedio a la representación simultánea en el vestíbulo y en el escenario. Pero el problema podría solucionarse fácilmente. El DOCTOR HINKFUSS, una vez abierto el telón, al ver sin embargo que su loa no ha surtido el efecto de retener en la sala ni siquiera a una pequeña parte del público, se retira entre bastidores, algo contrariado; y se desfoga dando una muestra de sus habilidades cuando ya han concluido las escenas del vestíbulo y los espectadores, requeridos por el timbre, han regresado a la sala y ocupado sus sitios. Lo más importante es que los espectadores tengan paciencia con estas cosas que, si no exactamente superfluas, sin duda son accesorias. Pero como por mil modos entenderse puede que les acomoda, es más, que con insaciable gula van buscando la guarnición en lugar de la sustanciosa pitanza, buen provecho les haga. Tiene razón el DOCTOR HINKFUSS; bien está que les sirva por tanto, tras la escena del campo de aviación, otra más, diciéndoles a las claras, con un desdén de gran señor que puede permitirse ciertos lujos, que en verdad de la primera escena se puede prescindir, pues no es estrictamente necesaria. Y aunque se haya perdido algo de tiempo en la obtención de tan hermoso efecto, se dará a entender lo contrario, incluso que no hay tiempo que perder, tan es así que se ha pasado por alto una escena que, sin perjuicio alguno, podía omitirse. Omitamos también nosotros las órdenes que el DOCTOR HINKFUSS, por sí solo, podrá acordar con montadores, electricistas y ayudantes para el montaje del tal campo de aviación. En cuanto esté todo listo, bajará del escenario, se colocará hacia la mitad del pasillo central de la sala para disponer adecuadamente la iluminación con las órdenes oportunas, y cuando haya conseguido un efecto perfecto volverá a subir al escenario.	Diegético	Campo de aviación	E PB V CPB

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
186	I5	UN POETA, DESDE LAS PRIMERAS FILAS	Diegético	Campo de aviación	PB
189	I5	(Se apagan las luces y se cierra silenciosamente el telón a espaldas del DOCTOR HINKFUSS. Se encienden de nuevo las Luces mientras suenan los timbres avisando a los espectadores para que vuelvan a sus localidades. En el caso de que todo el público hubiera salido de la sala y que el DOCTOR HINKFUSS [a causa de la fallida simultaneidad de la doble representación en vestíbulo y escenario] se viera obligado a esperar el regreso del público para dar inicio a la maniobra de la primera escena del campo de aviación y a la perorata sucesiva, se entiende que el telón no se bajaría y que, una vez dada la orden de apagar, él, ante todo el público presente en la sala, seguiría dando las órdenes precisas para la continuación del espectáculo. Aquí se prevé el caso de que la simultaneidad, como es deseable, se produzca; y habría que cuidar de que se produjera. De suerte que, una vez bajado el telón e iluminada de nuevo la sala, el DOCTOR HINKFUSS dice lo siguiente:)	Diegético	_	E
190	I5	Dirigiéndose al señor de las primeras filas, que justo en ese momento vuelve a la sala.)	Diegético	_	E
191	I5	SEÑOR DE LAS PRIMERAS FILAS.	Diegético	_	PB
192	I5	SEÑOR DE LAS PRIMERAS FILAS.	Diegético	_	PB
193	I5	EL JOVEN ESPECTADOR DEL PATIO DE BUTACAS	Diegético	_	PB
200	I5	(Se escucha, tras el telón, el piano con las notas del aria de Siebel en el Faust de Gounod: «Las pláticas de amores, queridas flores ... »)	Diegético	_	E
201	I5	(Aparta un poco el telón y da la orden en el interior del escenario.)	Diegético	_	E
202	I5	(Al oírse el aviso baja, toma asiento en su butaca, y vuelve a abrirse el telón.)	Diegético	_	E PB
203	3	A la derecha, al fondo, el armazón de una cristalera, con un paso en el centro, de suerte que a través de él pueda también entreverse el vestíbulo, casi adivinándolo gracias a algún que otro, hábil toque de color y a alguna lámpara encendida. El armazón de otra pared en mitad del escenario, igualmente con una salida en el centro, abierta, que desde el salón, que queda a la derecha, introduzca en el comedor, sumariamente esbozado, con un pretencioso aparador y una mesa cubierta con un tapete rojo, sobre la cual cuelga del techo una lámpara, apagada en este momento, con una enorme pantalla redonda de vistoso color naranja y verde. Encima del aparador se ven, entre otras cosas, un candelabro de metal con su vela, una caja de cerillas y el tapón de una botella, de corcho. En el salón, además del piano, un sofá, algunos veladores, sillas. Una vez abierto el telón, se ve a POMÁRICI que sigue sentado al piano y a NENE que baila con SARELLI al ritmo de las notas, al igual que hace DORINA con NARDI, a paso de vals. Acaban de llegar del teatro. La SEÑORA IGNAZIA lleva atado en torno a la cara un pañuelo de seda negra, plegado como si fuera una venda, a causa de un dolor de muelas que le ha dado. RICO VERRI ha salido en busca de una farmacia de guardia, a comprar algún medicamento para aliviárselo. MOMMINA está sentada junto a su madre, en el sofá, cerca del cual también se encuentra POMETTI. TOTINA está al otro lado (fuera de escena) con MANGINI.	Diegético	Salón	E
212	3	(Apartándose del piano y acercándose.)	Diegético	Salón	E
214	3	(Sale deprisa por la puerta del fondo, mientras DORINA va con NARDI al comedor a coger la vela del aparador. Antes de encenderla, a oscuras, NARDI da un impetuoso abrazo a DORINA y la besa en la boca.)	Diegético	Salón	E
217	3	Un velador que haga las veces de altar.	Diegético	Salón	E
218	3	(Va por él.)	Diegético	Salón	E
219	3	(Que vuelve con la vela encendida al tiempo que Pomarici apaga la luz.)	Diegético	Salón	E
220	3	Aquí está la vela.	Diegético	Salón	E
221	3	Póngala aquí en el velador.	Diegético	Salón	E
222	3	(Desde el fondo, con la imagen de la Virgen.)	Diegético	Salón	E
224	3	¡Aquí detrás todos, aquí detrás rodeándola!	Diegético		E
225	3	(Cuadro. En la oscuridad apenas matizada por la luz temblorosa de la vela, el DOCTOR HINKFUSS ha dispuesto un delicadísimo efecto: una «luz de milagro» (luz psicológica) muy suave, difuminada, verde, casi una emanación de la esperanza de que el milagro se produzca. Todo ello en cuanto la SEÑORA IGNAZIA, ante la pequeña imagen de la Virgen, posada en el velador al lado del candelabro, empieza a pronunciar, juntas las manos, las palabras de la oración con voz lenta y profunda, esperando casi que, tras cada una de ellas haya de pasársele el dolor.)	Diegético	Salón	E
226	3	(De repente, un trueno y el diabólico resplandor de un violentísimo relámpago rojo arrambla con todo. TOTINA, vestida de hombre con el uniforme militar de Mangini, irrumpe cantando, seguida por MANGINI, que lleva una enorme bata del SEÑOR PALMIRO. Inmediatamente el trueno se convierte en la voz de TOTINA, que canta, y el rojo relámpago acaba siendo la luz de que MANGINI al entrar inunda el salón.)	Diegético	Salón	E
237	3	Aquí está el corcho, Pomarici. Enseguida le busco un hermoso sombrero con sus plumas. Y un pañuelo amarillo y una toquilla roja para Azucena.	Diegético	Salón	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
238	3	(Sale corriendo por el fondo y vuelve al rato con todo lo que ha dicho.)	Diegético	Salón	E
248	3	¡Ahora el sombrero, el sombrero!	Diegético	Salón	E
249	3	(Se lo da y se dirige a MOMMINA.)	Diegético	Salón	E
253	3	¡Los cacharros de cobre!	Diegético	Salón	E
254	3	(Se dirige hacia el comedor, para recogerlos del aparador; vuelve y los reparte.)	Diegético	Salón	E
255	3	(Yendo hacia el piano.)	Diegético	Salón	E
262	3	(Mientras los demás cantan, a coro primero y después MOMMINA sola, ella, sentada en una silla, agitándose descompuesta, apretando contra el suelo uno u otro remo, dice sorda y cadenciosamente, como si estuviera pronunciando una letanía en sufragio propio.)	Diegético	Salón	E
264	3	(En este momento aparece al fondo RICO VERRI. Permanece indeciso al principio, como si el estupor hubiera abierto un precipicio ante su ira; luego, de un salto, se lanza contra POMARICI, lo arranca de su taburete junto al piano y lo tira al suelo.)	Diegético	Salón	E
271	3	(Sale corriendo a llamar a su padre.)	Diegético	Salón	E
274	3	(A NENE, que ha salido corriendo.)	Diegético	Salón	E
276	3	(Blandiendo una silla.)	Diegético	Salón	E
278	3	(Que vuelve muy agitada.)	Diegético	Salón	E
279	3	(Sale deprisa.)	Diegético	Salón	E
289	3	(Levantándose de su butaca.)	Diegético	Salón	PB
290	3	(Empiezan a oírse unos golpes cada vez más fuertes, dentro, al fondo, como si llamaran a una puerta.)	Diegético	Salón	E
299	3	(En este momento, en medio de los actores que hablan desde el proscenio dirigiéndose al DOCTOR H1NKFUSS, hace su aparición el viejo GRACIOSO, o sea EL GAITA, con cara de muerto, las manos ensangrentadas cubriéndose el vientre apuñalado, ensangrentados igualmente el chaleco y los pantalones.)	Diegético	Salón	E
300	3	(Vuelve a su butaca, renegando.)	Diegético	Salón	PB
301	3	(Se retoma la escena. El SEÑOR PALMIRO aparece por el fondo, sosteniéndose por un lado en la chanteuse y por el otro en el cliente del cabaret. Inmediatamente, en cuanto lo ven su mujer y sus hijas, lazan un grito. Pero el viejo gracioso no se siente en su papel y las deja que se desahoguen un buen rato, con una sonrisa tolerante en los labios y con aires de pensar: «Ya hablaré yo cuando hayáis acabado.» Ante las angustiosas preguntas con que le atosigan, él deja que contesten a veces la chanteuse, a veces el cliente del cabaret aunque preferiría que se callaran, a la espera de la verdadera respuesta que él se reserva para el final. Los demás, viéndolo allí delante con aquella pinta desenfadada, no acaban de entender dónde quiere ir a parar y siguen como pueden representando su papel.)	Diegético	Salón	E
302	3	(Mientras la chanteuse y el cliente recuestan al SENOR PALMIRO en el sofá.)	Diegético	Salón	E
307	3	(Que llega aún a medio vestir.)	Diegético	Salón	E
317	3	(Incorporándose y sentándote en el sofá.)	Diegético	Salón	E
318	3	(Levantándose de su butaca, enfadadísimo.)	Diegético	Salón	E
320	3	(Se deja caer en el sofá.)	Diegético	Salón	E
321	3	(Se levanta y se dirige hada el proscenio.)	Diegético	Salón	E
336	3	¡Apaguen el escenario! Apáguenlo! ¡Fuera luces!	Diegético	Salón	PB
337	3	(Se apagan las luces)	Diegético	Salón	E
338	3	Las cuatro hermanas y la madre, en torno a la mesa del comedor.	Diegético	Salón	E
339	3	El salón apagado. ¡Luz en la lámpara del comedor!	Diegético	Salón	E
341	3	Y tenía que haberse bajado el telón después de la muerte. Pero no importa. Vayan, vayan a vestirse. Abajo el telón. ¡Luces!	Diegético	Salón	E
342	3	(Se baja el telón. Se encienden de nuevo las luces de la sala. El DOCTOR HINKFUSS sonríe, contrariado.)	Diegético	Proscenio	E
345	3	(Toda la perorata de DOCTOR HINKFUSS es para dar tiempo a las actrices a que se vistan de luto; pero no puede más; en un arranque, aparta un poco una de las alas del telón y grita en el interior del escenario.)	Diegético	Proscenio	E
346	3	(Y añade, fingiendo que habla con alguien que está detrás del telón.)	Diegético	Proscenio	E
347	3	(Se presenta el SECRETARIO del DOCTOR HINKFUSS, confuso, desorientado.)	Diegético	Proscenio	E
348	3	(Detrás del telón, dirigiéndose al SECRETARIO.)	Diegético	Proscenio	E
349	3	(El nombre del PRIMER ACTOR. Hacen su aparición, sin embargo, todos, actores y actrices, empezando por la CARACTERÍSTICA, que se quita la peluca delante del público, al igual que el GRACIOSO. El PRIMER ACTOR aparece ya sin uniforme.)	Diegético	Proscenio	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
362	3	(Empujando al DOCTOR HINKFUSS fuera del escenario.)	Diegético	Proscenio	E
363	3	(Empujándolo pasillo adelante.)	Diegético	Proscenio	CPB
364	3	(Con la espalda contra la puerta de la sala.)	Diegético	Proscenio	PPB
365	3	(Lo empujan fuera de la sala. Entretanto se ha vuelto a abrir el telón: el escenario está vacío y a oscuras. El SECRETARIO del DOCTOR HINKFUSS, los montadores, los electricistas, el personal auxiliar... nadie ha querido perderse el espectáculo de un Director al que sus actores echan a la calle.)	Diegético	Escenario del teatro	PB E
366	3	(A la PRIMERA ACTRIZ, invitándola a volver al escenario.)	Diegético	Escenario del teatro	E
367	3	¡Venga, vamos, aquí arriba enseguida!	Diegético	Escenario del teatro	E
369	3	¡Una silla, aquí, enseguida!	Diegético	Escenario del teatro	E
371	3	(El ayudante del montaje trae la silla.)	Diegético	Escenario del teatro	E
372	3	(Dándole la silla)	Diegético	Escenario del teatro	E
374	3	(A NENE, que se dirige corriendo hacia los camerinos.)	Diegético	Escenario del teatro	E
375	3	(NENÉ asiente con la cabeza y sale por la izquierda.)	Diegético	Escenario del teatro	E
376	3	(Que regresa con el neceser, un espejo, un paño y el traje de chaqueta.)	Diegético	Escenario del teatro	E
379	3	(Acercándole el espejo)	Diegético	Escenario del teatro	E
380	3	(Apartando el espejo enseguida con ambas manos.)	Diegético	Escenario del teatro	E
383	3	(Cada una, después de decir su última frase, se aparta en la oscuridad, hacia la derecha. La PRIMERA ACTRIZ, sola entre los desnudos muros de su prisión -que, mientras ha sido vestida y maquillada, han sido levantados en la oscuridad del escenario-, golpea su frente contra la pared de la derecha, después contra la del fondo, después contra la de la izquierda. Cada vez que la frente la toca, la pared se hace visible un instante, debido a un incisivo haz de luz que cae de lo alto como el frio resplandor de un rayo, y desaparece de nuevo en la oscuridad.)	Diegético	Prisión	E
384	3	Con una cadencia lúgubre, creciente, de profunda intensidad, golpeando la frente contra las tres paredes, como un animal enloquecido en su jaula.)	Diegético	Prisión	E
385	3	¡Un muro! ¡Un muro! ¡Un muro!	Diegético	Prisión	E
386	3	(Y va a sentarse a la silla con el aspecto y la actitud de quien está fuera de sí. Permanece así un buen rato.)	Diegético	Prisión	E
387	3	(De la derecha, a cuya oscuridad se han apartado madre y hermanas, surge, desde esa oscuridad, una voz; la de la madre que, como si leyera una historia en un libro, dice.)	Diegético	Prisión	E
388	3	Fue encerrada en la casa más alta del pueblo. Clausurada la puerta, clausuradas todas las ventanas, miradores y persianas: solo una, pequeña, abierta a la vista de los lejanos campos y del mar lejano. Del pueblo, elevado sobre una colina, no podía ver sino los tejados de las casas, los campanarios de las iglesias: tejados, tejados más o menos pendientes, dispuestos en mil distintos planos, y tejas, tejas, solamente tejas. Pero sólo a la noche podía asomarse a esa ventana, a tomar el aire.»	Diegético	Prisión	E
389	3	(En la pared del fondo se transparenta una pequeña ventana, como velada a lo lejos, que trasluce un tenue claro de Luna.)	Diegético	Prisión	E
390	3	(Desde la oscuridad, despacio, contenta, con tono de infantil maravilla, mientras que se oye a lo lejos, muy lejos, el rumor casi imperceptible de una remota serenata.)	Diegético	Prisión	E
393	3	(Tras una pausa, se escuchan cinco toques de campana, velados, lejanos. Las horas. Aparece, fosco, RICO VERRI. Vuelve a casa en este momento. Lleva puesto el sombrero, la solapa del abrigo levantada, una bufanda al cuello. Mira a su mujer, inmóvil siempre en la silla; a continuación, con aire de sospecha, mira la ventana.)	Diegético	Prisión	E
394	3	(Tras arrojar en una silla el abrigo, el sombrero, la bufanda.)	Diegético	Prisión	E
401	3	(Acercándose hacia la pared, en la oscuridad.)	Diegético	Prisión	E
402	3	(Tocando dos veces la pared con la mano y haciéndola visible, las dos veces, al tocarla.)	Diegético	Prisión	E
403	3	¡Esto es un muro! ¡Esto es un muro! ¡Vosotras no estáis!	Diegético	Prisión	E
404	3	(Agresiva, también ella acercándose, junto con las otras hacia la pared.)	Diegético	Prisión	E
408	3	Nene fingía huir de él, hacia la puerta del fondo..., había una cortina verde, verde..., nada más salir volvió a aparecer entre las bandas de la cortina:	Diegético	Prisión	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
412	3	(Acuden en camisón, las dos niñas, asustadas, y se aprietan contra su madre; VERRI, cogiendo de la silla solamente el sombrero, huye gritando.)	Diegético	Prisión	E
414	3	(Se deja caer en la silla, desmadejada; las dos niñas están junto a ella, y las aprieta contra sí, a ambos lados.)	Diegético	Prisión	E
415	3	(Acerca a sus mejillas las cabecitas de las niñas y permanece así. Abandonando la oscuridad, se aproximan a la pared, por la derecha, como confabuladas, la madre y las hermanas, arregladas de modo llamativo; de suerte que forman un cuadro de vivos colores, oportunamente iluminado desde arriba.)	Diegético	Prisión	E
417	3	Tu marido ha dejado el abrigo ahí, en la silla …	Diegético	Prisión	E
423	3	(Desaparecen.)	Diegético	Prisión	E
429	3	(Se sienta ante las dos asombradas niñas; toda ella es un temblor, e irá poco a poco excitándose cada vez más hasta que, al fallarle el corazón, caerá fulminada, muerta.)	Diegético	Prisión	E
430	3	en el que hay un bosque, o una plaza, o un palacio real;	Diegético	Prisión	E
435	3	(Se levanta, desesperada, y canta con toda la voz de que es capaz)	Diegético	Prisión	E
436	3	(Cae fulminada, muerta. Las dos niñas, más asombradas si cabe, no tienen la más mínima sospecha; creen que se trata de la función de teatro que su mamá les está representando; y permanecen allí, inmóviles en sus sillitas, esperando. Se hace un mortal silencio ante tal inmovilidad. Hasta que desde el fondo, a la izquierda, en la oscuridad, llegan ansiosas las voces de RICO VERRJ, de la SEÑORA IGNAZIA, de TOTINA, de DORINA y de NENE.)	Diegético	Prisión	E
438	3	(Cuadro. El DOCTOR HINKFUSS, entusiasta, entra en la sala por la puerta principal y atraviesa corriendo el pasillo dirigiéndose al escenario.)	Diegético	Prisión	PPB CPB PB E
439	3	(Que aparece por la izquierda)	Diegético	Prisión	E
440	3	(señala al otro lado, a la derecha, tras la pared)	Diegético	Prisión	E
442	3	(Indicando a la PRIMERA ACTRIZ, que sigue en el suelo)	Diegético	Prisión	E
443	3	(Todos se inclinan apresurados sobre la PRIMERA ACTRIZ.)	Diegético	Prisión	E
448	3	TELÓN	Diegético	Prisión	E

Fuente: Elaboración propia.

Como en las obras anteriores, de los espacios textuales diegéticos se extraerán los espacios espectaculares escénicos y a partir de la información de la columna de espacios espectaculares teatrales se extraerá la información para el análisis del uso espacial del resto de la arquitectura teatral de la obra.

3.4.3. *Scena*: análisis.

Para la traducción de medios, del textual al arquitectónico de forma gráfica, el análisis textual del punto anterior permite extraer los siguientes datos:

- A partir de los espacios textuales diegéticos se extraen los siguientes espacios espectaculares escénicos:
    1. Calle de la villa.
    2. Calle de la villa – Ópera.
    3. Campo de aviación.
    4. Salón.
    5. Prisión.
    6. Proscenio.
    7. Proscenio con telón verde.
    8. Escenario del teatro.
- A partir de los espacios espectaculares teatrales, se deriva el uso de las zonas del edificio teatral:
    1. Exterior del teatro.
    2. Patio de butacas.
    3. Anfiteatro.
    4. Palco.
    5. Puerta del patio de butacas.
    6. Corredor del patio de butacas.
    7. Vestíbulo.

Espacios espectaculares escénicos.

Con la información anterior, y con la misma reflexión aplicada en obras anteriores, se prescindirá de la representación geométrica del proscenio ya que no existirá sobre él ninguna intervención en su espacialidad. De igual forma se procederá con el segundo espacio espectacular escénico, que contendrá de fondo otro telón verde.

Asimismo, se debe remarcar que los espacios espectaculares escénicos, a diferencia de las obras analizadas anteriormente, no tienen la misma correspondencia con los actos en los que se divide la obra. De este modo, el acto cero acogerá el espacio espectacular escénico 6. El primer acto contará con los espacios 6 y 7. El segundo acto albergará los espacios escénicos 1, 2 y 7. Los intermedios corales compondrán el espacio 3 y el tercer acto hará lo propio con los espacios espectaculares escénicos 4, 5, 6 y 8.

1. Calle de la villa.

De la tabla anterior (tabla 21), se especifican las siguientes características de este espacio:

Tabla 22: *Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad de la Calle de la villa en Esta noche se improvisa la comedia.*

Espacio Espectacular Escénico	Calle de la villa
Acotación	Descripción

"Vuelve a abrirse el telón.
El DOCTOR HINKFUSS empieza a marear la perdiz.
«Para empezar, no estaría mal -ha pensado- ofrecer una presentación sintética de Sicilia con una procesión. Una nota de color.»
Y todo lo ha dispuesto para que la tal procesión avance desde la puerta de entrada de la sala hacia el escenario, cruzando el pasillo que divide en dos alas las filas del patio de butacas, en el orden siguiente:
1. Cuatro monaguillos con túnicas negras y albas blancas de orla bordada; dos delante y dos detrás; sostienen cuatro cirios encendidos.
2. Cuatro muchachas, llamadas las Virgencitas, vestidas de blanco, con velos blancos, guantes blancos de hilo demasiado grandes para sus manos, a propósito para que presenten, una apariencia desangelada; también ella, dos delante y dos detrás, sostienen las cuatro varas de un pequeño palio de seda celeste.
3. La Sagrada Familia bajo palio; es decir: un viejo caracterizado y ataviado como San José, tal cual puede verse en las pinturas sacras que representan la Natividad, con su aureola de purpurina alrededor de la cabeza y un largo báculo en la mano, florecido en lo alto; a su lado, una hermosísima joven rubia, con los ojos bajos y una modesta y dulce sonrisa en los labios, ni más ni menos que la Virgen María, también ella con su aureola en la cabeza y en brazos un muñeco de cera bien hermoso que representa al Niño Jesús, tal como aún hoy pueden verse en Sicilia, en Navidad, en algunas toscas representaciones sacras con acompañamiento de música y coros.
4. Un pastor, con su gorro de piel y su capa de estambre, las piernas envueltas en cueros de cabra, y otro pastor más joven; aquél tocara el caramillo, este la chirimía.
5. Un cortejo de aldeanos y aldeanas de todas las edades, las mujeres con largas faldas plisadas, anchas caderas y una toquilla en la cabeza; los hombres con chaquetillas cortas hasta la cintura y zaragüelles sujetos por una ancha faja de seda de colores; el gorro de punto en la mano, negro, con la borla en el extremo; entran en la sala cantando, al son del caramillo y de la chirimía, la cantinela

121

Hoy y siempre sea alabado
nuestro Dios sacramentado
como alabada sería
la santa Virgen María.

Por lo demás, sobre las tablas ha de verse una calle de la villa, con el muro blanco y tosco de una casa que avanza de izquierda a derecha ocupando más de las tres cuartas partes del escenario, y que forma a continuación una esquina hacia el fondo; en la misma esquina, una farola de pared; más allá de ella, en el otro muro de la casa que forma con el anterior un ángulo obtuso, se ve la puerta de un cabaret, alumbrada por bombillas de colores; de frente casi, un poco más al fondo y perpendicular, el pórtico de una antigua iglesia sobre una pequeña grada de tres peldaños.
Un poco antes de que se alce el telón y de que la procesión entre en la sala, suenan en el escenario las campanas de la iglesia y, de modo apenas perceptible, un órgano que alguien toca dentro de ella. Cuando el telón se levanta y entra la procesión, se ve cómo se arrodillan en el escenario, junto al muro y a la derecha, los hombres y las mujeres (ocho o nueve a lo sumo) que en ese momento pasaban por la calle; las mujeres hacen la señal de la cruz, los hombres se descubren. Una vez que la procesión, luego de subir al escenario, entre en la iglesia, tanto hombres como mujeres se suman al cortejo y entran asimismo. Ya todos adentro, dejan de oírse las campanas; se mantiene, más claro ahora en el silencio, el sonido del órgano, que poco a poco va atenuándose al tiempo que gradualmente se hace la oscuridad en el escenario.
De repente, apenas apagados estos sacros sonidos, se escucha con violento contraste una pieza de jazz en el cabaret, y, al mismo tiempo, el muro blanco que ocupa más de las tres cuartas partes del escenario se hace transparente. Se ve el interior del cabaret, resplandeciente de luces de colores. A la derecha, casi hasta la misma puerta de entrada, está la barra, tras la cual se ve a tres muchachas muy escotadas, llamativamente pintadas. En la pared frontera, junto a la barra, sobre un gran fondo de intenso terciopelo rojo, a modo casi de bajo relieve, una extraña chanteuse vestida con negros velos: pálida, la cabeza echada hacia atrás y los ojos cerrados, canta lúgubre a ritmo de jazz. Tres bailarinas rubias mueven

	cadenciosamente brazos y piernas, de espaldas a la barra, en el breve espacio que la separa de la primera fila de veladores en los que se sientan, con sus bebidas, los parroquianos (no muchos). Entre ellos se encuentra EL GAITA, con su sombrerillo en la cabeza y un buen puro en la boca. El parroquiano que está tras él, en la segunda fila de veladores, viéndolo embobado ante los movimientos de las tres bailarinas, le prepara una broma pesada: dos largos cuernos recortados en el cartón donde está impresa, junto con el programa, la carta de vinos y demás bebidas del cabaret. Los demás, que se han dado cuenta, se divierten a su costa, se hacen guiños, y animan al otro para que se dé prisa. Una vez recortados los dos cuernos, bien hermosos y bien tiesos en su soporte de papel, el primer parroquiano se levanta y los coloca con suma cautela en el sombrerillo del GAITA. Los demás empiezan a reírse y a aplaudir. EL GAITA, creyendo que las risas y los aplausos están dedicados a las tres bailarinas que acaban de concluir su danza, empieza también él a reírse y a aplaudir, provocando de ese modo carcajadas y aplausos más estrepitosos todavía. Lo que no acaba de entender es por qué todos lo miran hasta las de la barra e incluso las bailarinas, que no pueden más de la risa y se retiran. Está confundido: la sonrisa abandona sus labios, en las manos se le apaga el aplauso. La extraña chanteuse, entonces, se indigna; e, impulsiva, se aparta de su fondo de terciopelo y se dirige hacia EL GAITA para arrancarle de la cabeza su escarnecedor trofeo, gritando:"
126	(Entre varios sacan del local al GAITA, con sus hermosos cuernos en la cabeza. Desaparece la transparencia del muro. Se escuchan todavía los gritos de los que sujetan a la chanteuse; después, tras una gran carcajadaa vuelve a sonar el jazz.)

Fuente: Elaboración propia.

La calle de la villa propuesta por Pirandello en este espacio espectacular escénico está completamente detallada por los siguientes elementos:

- Se trata de la reproducción de una calle siciliana con los muros calados en blanco.
- Se colocará un primer edificio que comienza por la izquierda y ocupa hacia la derecha tres cuartas partes del marco escénico. En ese punto dobla la esquina en un ángulo tal que el espectador también pueda observar ese lado del edificio y en el que se sitúa la puerta de un local. En el fondo que resta de toda esta escenografía, a la derecha, una escalinata de tres peldaños que conducen a la puerta de una iglesia. En la esquina se colocará una farola de pared.
- El muro más largo, el frontal, será de tal material que en un momento determinado, se podrá ver su interior. Este punto segundo las indicaciones del autor italiano será complicado de ejecutar por su dificultad material. Podrá optarse por colocar en esa zona del muro un tejido y proyectar sobre las sombras de los personajes que se encuentren en su interior[450] o bien, que será la opción elegida en este caso, realizar sobre el paramento vertical un gran hueco a modo de ventana que se eleve en el momento indicado y deje la completa visión sobre lo que sucede dentro del cabaret y se baje cuando proceda.

[450] Actualmente podría proponerse como solución un vidrio inteligente o electrocrómico que, con ayuda de la electricidad, pueda cambiar su aspecto de opaco a transparente y viceversa. Sin embargo, en la época de estreno de la obra resultaría anacrónico y su brillo no se correspondería con la textura del muro indicado.

2. Calle de la villa - Ópera.

De la tabla 21 se especifican las siguientes características de este espacio:

Tabla 23: *Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad de la Calle de la villa - Ópera en Esta noche se improvisa la comedia.*

Espacio Espectacular Escénico	Calle de la villa - Ópera
Acotación	Descripción
147	¡Cierren un poco el telón hacia el centro!
148	(Los actores se ponen manos a la obra. Corren el telón de ambos lados, de modo que quede en el centro el muro blanco que ha de usarse como pantalla para la proyección cinematográfica de un espectáculo de ópera. Solamente el anciano GRACIOSO permanece allí delante cuando todos los demás se han retirado.)
150	Ya que no me voy con ellos al teatro, yo salgo por la izquierda, ¿no?
151	¡Claro hombre, claro, por la izquierda! Salga, salga. ¡Vaya unas preguntas!
153	(El DOCTOR HINKFUSS vuelve a sentarse en su butaca. Entretanto, a la derecha, tras el telón que oculta la esquina y la farola, los ayudantes de montaje habrán dispuesto un gramófono para que pueda sonar un disco con el final del primer acto de algún viejo melodrama italiano, La forza del destino o Un ballo in maschera, o cualquier otro, de modo que se produzca sincrónicamente la proyección sobre la pared blanca que hace de pantalla. En cuanto empieza a oírse el sonido del gramófono y comienza la proyección, el palco que se había dejado vacío se ilumina con una cálida luz, una luz particular que no se sabe bien de dónde proviene; se ve entrar en él a la SEÑORA IGNAZIA con sus cuatro hijas, a RICO VERRI y a los demás oficiales. Ha de ser una entrada ruidosa, que provoque inmediatas protestas del público.)
154	(Se sienta en la primera silla del palco, enfrente de su madre.)
159	(En el palco, mientras tanto, desbarajuste grande para que cada quien se ponga en su sitio: TOTINA se lo deja a MOMMI NA y ocupa el de DORINA, que a su vez ha pasado a la silla contigua que ha dejado NENÉ, que ha ido a sentarse en el pequeño diván al lado de su madre. RICO VERRI se sienta junto a MOMMINA, enfrente, en el otro diván; detrás de TOTINA, POMÁRICI; detrás de DORINA, el TERCER OFICIAL; al fondo, SARELLI y los otros dos oficiales.)
165	(Acabada la proyección, el gramófono enmudece. El telón se cierra completamente. El DOCTOR HINKFUSS sube al escenario y se dirige al público al tiempo que la sala se ilumina.)
166	Quienes de entre ustedes suelen salir de la sala en los entreactos puede hacerlo si lo desean: podrán asistir en el vestíbulo a la continuación del escándalo que ofrecen estas buenas gentes; y no por propia voluntad, sino porque, a estas alturas, cualquier cosa que ellos hagan da que hablar, los tienen entre ojos, son el blanco de la murmuración de todo el mundo. Vayan, vayan y verán. Pero no salgan todos, por favor, o se tendrán que apiñar unos encima de otros para ver, en definitiva, lo que más o menos ya han visto aquí dentro. Puedo asegurarles que nada esencial perderá el que se quede aquí sentado. En el vestíbulo, mezclados entre los espectadores, están simplemente los mismos que ya han visto abandonar el palco en el lógico intermedio. Yo aprovecho para cambiar los decorados. Y lo haré ante ustedes, ostensiblemente, para ofrecer a los que permanezcan en la sala un espectáculo al que tampoco están acostumbrados.
168	¡Abran el telón!
169	(El telón se abre de nuevo.)

Fuente: Elaboración propia.

Este nuevo espacio espectacular escénico será una revisión del anterior, simplemente apoyando una proyección sobre el muro blanco practicable y focalizado con el cierre parcial del telón.

3. Campo de aviación.

De la tabla 21 se especifican las siguientes características de este espacio:

Tabla 24: *Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad del Campo de aviación en Esta noche se improvisa la comedia.*

Espacio Espectacular Escénico	Campo de aviación
Acotación	Descripción
121	Medido el tiempo que sea necesario para que los cuatro cuadros sean interpretados simultáneamente, cada uno en el lugar indicado, hágase de manera que, incluso añadiendo, o eliminando, donde sea menester, alguna que otra intervención, todos los personajes se dirijan de nuevo hacia el interior de la sala al mismo tiempo. La simultaneidad deberá asimismo regularse según el tiempo que necesite el DOCTOR HINKFUSS para llevar a cabo sus prodigios en el escenario. Tales prodigios podrían por otra parte abandonarse a las extravagantes ocurrencias del DOCTOR HINKFUSS. Mas, puesto que ha sido él, y no el autor del relato, quien ha querido que RICO VERRI y los demás jóvenes fueran oficiales de aviación, es probable que así lo haya decidido para permitirse el placer de preparar, ante el público que permanezca en la sala, una bonita escena que represente un campo de aviación, dispuesto con un admirable efecto de perspectiva. De noche, bajo un magnífico cielo estrellado, pocos elementos, sintéticos: al nivel del suelo todo muy pequeño, de suerte que se recalque la sensación de un vastísimo espacio bajo ese cielo salpicado de estrellas; pequeña igualmente, al fondo, la dependencia de los oficiales, blanca, con las ventanas iluminadas; pequeños los aeroplanos, dos o tres, diseminados por la pista; y unas luces como veladas, fuertemente sugestivas; y el zumbido de un avión invisible volando en la noche serena. Puede muy bien el DOCTOR HINKFUSS permitirse este placer, aunque ningún espectador permanezca en la sala. En tal caso (que ciertamente hay que prever) no habría lugar durante el intermedio a la representación simultánea en el vestíbulo y en el escenario. Pero el problema podría solucionarse fácilmente. El DOCTOR HINKFUSS, una vez abierto el telón, al ver sin embargo que su loa no ha surtido el efecto de retener en la sala ni siquiera a una pequeña parte del público, se retira entre bastidores, algo contrariado; y se desfoga dando una muestra de sus habilidades cuando ya han concluido las escenas del vestíbulo y los espectadores, requeridos por el timbre, han regresado a la sala y ocupado sus sitios. Lo más importante es que los espectadores tengan paciencia con estas cosas que, si no exactamente superfluas, sin duda son accesorias. Pero como por mil modos entenderse puede que les acomoda, es más, que con insaciable gula van buscando la guarnición en lugar de la sustanciosa pitanza, buen provecho les haga. Tiene razón el DOCTOR HINKFUSS; bien está que les sirva por tanto, tras la escena del campo de aviación, otra más, diciéndoles a las claras, con un desdén de gran señor que puede permitirse ciertos lujos, que en verdad de la primera escena se puede prescindir, pues no es estrictamente necesaria. Y aunque se haya perdido algo de tiempo en la obtención de tan hermoso efecto, se dará a entender lo contrario, incluso que no hay tiempo que perder, tan es así que se ha pasado por alto una escena que, sin perjuicio alguno, podía omitirse. Omitamos también nosotros las órdenes que el DOCTOR HINKFUSS, por sí solo, podrá acordar con montadores, electricistas y ayudantes para el montaje del tal campo de aviación. En cuanto esté todo listo, bajará del escenario, se colocará hacia la mitad del pasillo central de la sala para disponer adecuadamente la iluminación con las órdenes oportunas, y cuando haya conseguido un efecto perfecto volverá a subir al escenario.

Fuente: Elaboración propia.

Para la ejecución de este espacio espectacular escénico simplemente será necesario realizar un telón de fondo y colocar bastidores que representen:

- El telón de fondo representará una perspectiva del campo de noche con una iluminación que simule un cielo estrellado.
- Los bastidores representarán los elementos a escala reducida para forzar la percepción de la perspectiva. Se colocará un edificio blanco con las ventanas iluminadas a modo de estancias habitadas y tres aviones por la pista.

4. Salón.

De la tabla 21 se especifican las siguientes características de este espacio:

Tabla 25: *Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad del Salón en Esta noche se improvisa la comedia.*

Espacio Espectacular Escénico	Salón
Acotación	Descripción
203	A la derecha, al fondo, el armazón de una cristalera, con un paso en el centro, de suerte que a través de él pueda también entreverse el vestíbulo, casi adivinándolo gracias a algún que otro, hábil toque de color y a alguna lámpara encendida. El armazón de otra pared en mitad del escenario, igualmente con una salida en el centro, abierta, que desde el salón, que queda a la derecha, introduzca en el comedor, sumariamente esbozado, con un pretencioso aparador y una mesa cubierta con un tapete rojo, sobre la cual cuelga del techo una lámpara, apagada en este momento, con una enorme pantalla redonda de vistoso color naranja y verde. Encima del aparador se ven, entre otras cosas, un candelabro de metal con su vela, una caja de cerillas y el tapón de una botella, de corcho. En el salón, además del piano, un sofá, algunos veladores, sillas. Una vez abierto el telón, se ve a POMÁRICI que sigue sentado al piano y a NENE que baila con SARELLI al ritmo de las notas, al igual que hace DORINA con NARDI, a paso de vals. Acaban de llegar del teatro. La SEÑORA lGNAZIA lleva atado en torno a la cara un pañuelo de seda negra, plegado como si fuera una venda, a causa de un dolor de muelas que le ha dado. RICO VERRI ha salido en busca de una farmacia de guardia, a comprar algún medicamento para aliviárselo. MOMMINA está sentada junto a su madre, en el sofá, cerca del cual también se encuentra POMETTI. TOTINA está al otro lado (fuera de escena) con MANGINI.
214	(Sale deprisa por la puerta del fondo, mientras DORINA va con NARDI al comedor a coger la vela del aparador. Antes de encenderla, a oscuras, NARDI da un impetuoso abrazo a DORINA y la besa en la boca.)
217	Un velador que haga las veces de altar.
221	Póngala aquí en el velador.
222	(Desde el fondo, con la imagen de la Virgen.)
225	(Cuadro. En la oscuridad apenas matizada por la luz temblorosa de la vela, el DOCTOR HINKFUSS ha dispuesto un delicadísimo efecto: una «luz de milagro» (luz psicológica) muy suave, difuminada, verde, casi una emanación de la esperanza de que el milagro se produzca. Todo ello en cuanto la SEÑORA IGNAZIA, ante la pequeña imagen de la Virgen, posada en el velador al lado del candelabro, empieza a pronunciar, juntas las manos, las palabras de la oración con voz lenta y profunda, esperando casi que, tras cada una de ellas haya de pasársele el dolor.)

Fuente: Elaboración propia.

Este espacio espectacular escénico representará un salón con los siguientes elementos:

- Al fondo a la derecha una vidriera que dará paso al vestíbulo con una lámpara encendida.
- En medio del escenario un tabique con un paso central hacia el comedor en el que se verá un aparador sobre el que se coloca un candelabro con una vela, una caja de cerillas y el tapón de una botella; y una mesa con un tapete rojo y una lámpara con pantalla acampanada[451] verde y naranja encima.
- En el salón, frente al escenario a la derecha, un sofá, veladores, sillas y un piano.

[451] En el texto original en italiano se menciona una lámpara con un «*enorme paralume a campana*» (Pirandello, 2016, pág. 122), es decir, una pantalla con forma de campana.

5. Prisión.

De la tabla 21 se especifican las siguientes características de este espacio:

Tabla 26: *Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad de la Prisión en Esta noche se improvisa la comedia.*

Espacio Espectacular Escénico		Salón
Acotación	Descripción	
365	(Lo empujan fuera de la sala. Entretanto se ha vuelto a abrir el telón: el escenario está vacío y a oscuras. El SECRETARIO del DOCTOR HINKFUSS, los montadores, los electricistas, el personal auxiliar... nadie ha querido perderse el espectáculo de un Director al que sus actores echan a la calle.)	
369	¡Una silla, aquí, enseguida!	
383	(Cada una, después de decir su última frase, se aparta en la oscuridad, hacia la derecha. La PRIMERA ACTRIZ, sola entre los desnudos muros de su prisión -que, mientras ha sido vestida y maquillada, han sido levantados en la oscuridad del escenario-, golpea su frente contra la pared de la derecha, después contra la del fondo, después contra la de la izquierda. Cada vez que la frente la toca, la pared se hace visible un instante, debido a un incisivo haz de luz que cae de lo alto como el frio resplandor de un rayo, y desaparece de nuevo en la oscuridad.)	
389	(En la pared del fondo se transparenta una pequeña ventana, como velada a lo lejos, que trasluce un tenue claro de luna.)	
394	(Tras arrojar en una silla el abrigo, el sombrero, la bufanda.)	

Fuente: Elaboración propia.

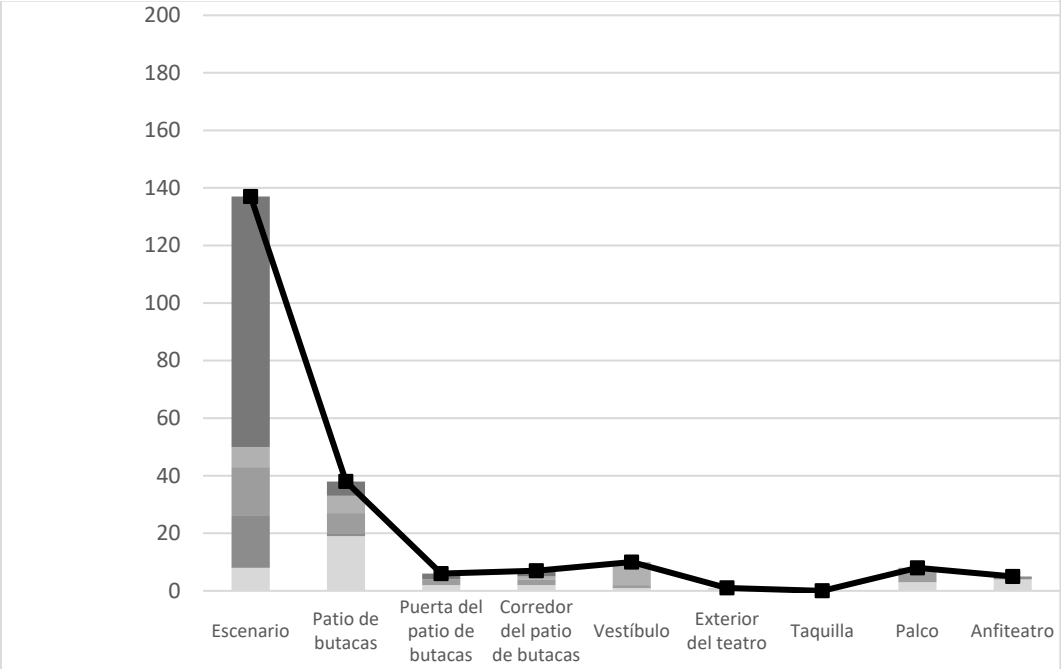
Este espacio espectacular escénico se configurará frente a la mirada de los espectadores siguiendo las pautas marcadas por el autor. Una vez conformado en su totalidad, constará de los siguientes elementos:

- Un espacio en mitad del escenario vacío a modo de cubo, sin la pared frontal, oscuras y sin iluminar. En la pared paralela a los espectadores se colocará una ventana.
- Una silla en el centro del cubo y, al menos otra, en uno de los lados.

Espacios espectaculares teatrales.

De los espacios espectaculares teatrales empleados en esta producción dramática, los usos expuestos sobre las acotaciones espaciales se distribuyen de la siguiente forma:

Figura 18: *Usos y distribución de los espacios espectaculares teatrales por actos en Esta noche se improvisa la comedia.*



	Escenario	Patio de butacas	Puerta del patio de butacas	Corredor del patio de butacas	Vestíbulo	Exterior del teatro	Taquilla	Palco	Anfiteatro
acto 3	87	5	2	2	0	0	0	0	0
intermedios	7	6	0	1	8	0	0	0	0
acto 2	17	7	2	2	1	0	0	5	0
acto 1	18	1	0	0	0	0	0	0	1
acto 0	8	19	2	2	1	1	0	3	4
total	137	38	6	7	10	1	0	8	5

Fuente: Elaboración propia.

Con estos datos aportados para la adaptación del medio textual al medio espacial arquitectónico, a continuación se expondrán los resultados obtenidos tanto para los espacios espectaculares escénicos como para los espectaculares teatrales.

3.4.4. *Traduttori*: del texto al espacio.

En este apartado se muestran los resultados obtenidos tras el análisis y el proceso de traducción de medios de *Esta noche se improvisa la comedia*. En primer lugar se exponen las derivaciones de los datos obtenidos sobre la geometrización de los tres espacios espectaculares escénicos sobre el teatro Odescalchi.

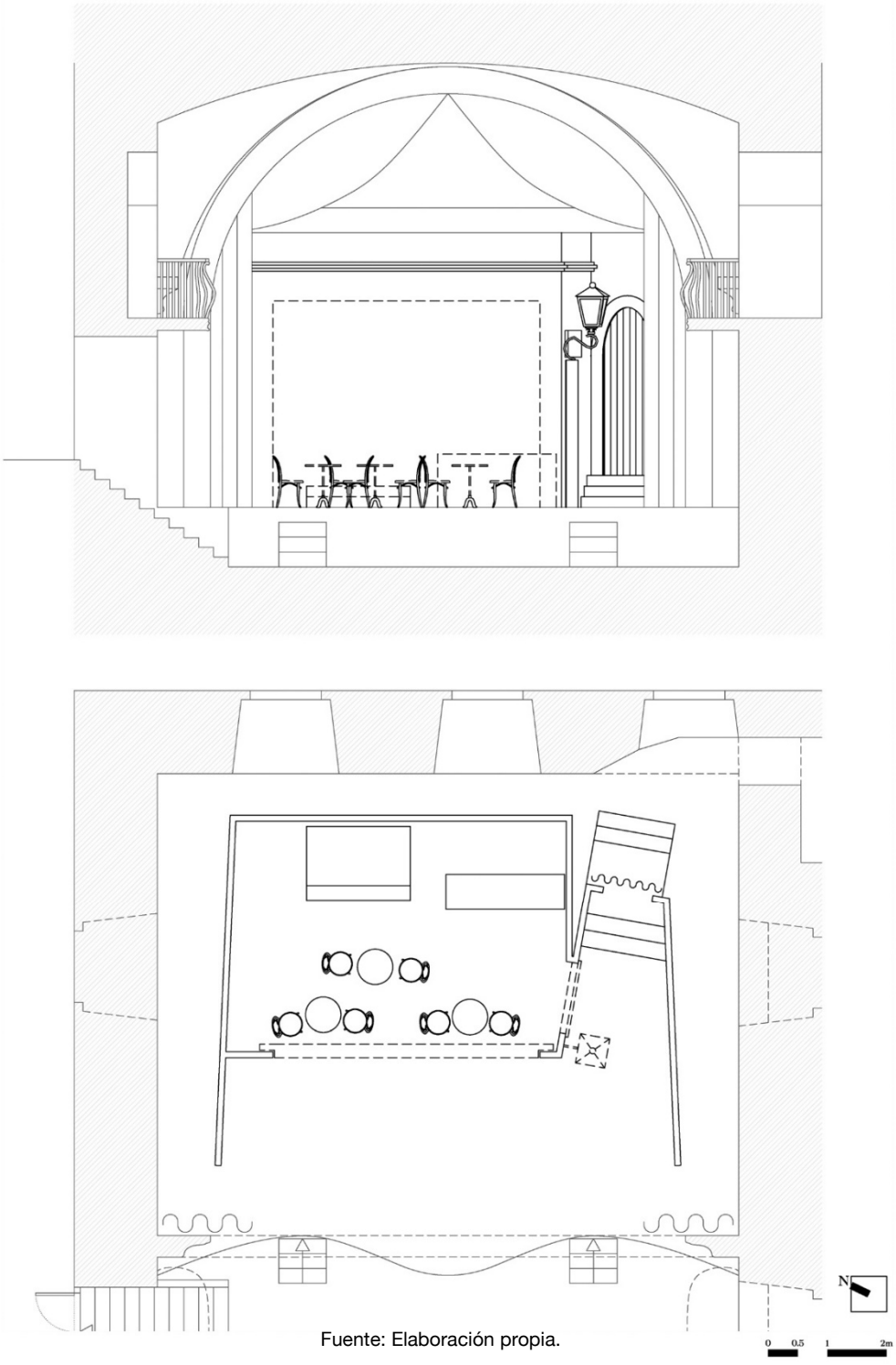
En segundo lugar se mostrará gráficamente empleando un sistema de mapa de densidades como herramienta de traducción de medios para el uso de los diferentes espacios espectaculares teatrales en cada uno de los actos de la obra de Pirandello, así como su impacto en la obra global y los espacios teatrales afectados. En el caso concreto de esta obra, dado que se da el caso de que dentro de algunos actos hay dos espacios espectaculares escénicos, se ha decidido mostrar los espacios espectaculares teatrales acompañando estos cambios. Es por ello por lo que tanto el segundo como el tercer acto se han dividido por cada escenario diferente propuesto.

Tras cada uno de los resultados obtenidos se desglosarán y analizarán para posteriores comparaciones.

Espacios espectaculares escénicos.

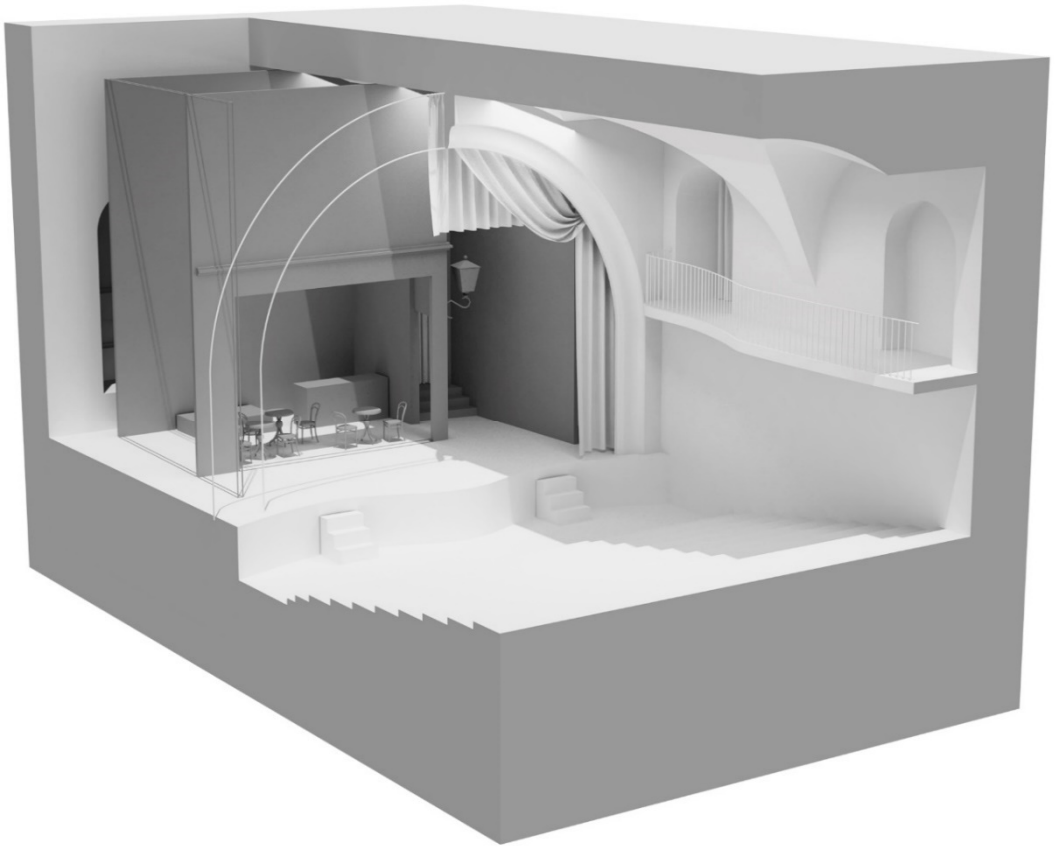
1. Calle de la villa.

Imagen 152: *Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico de la Calle de la villa en Esta noche se improvisa la comedia.*



Fuente: Elaboración propia.

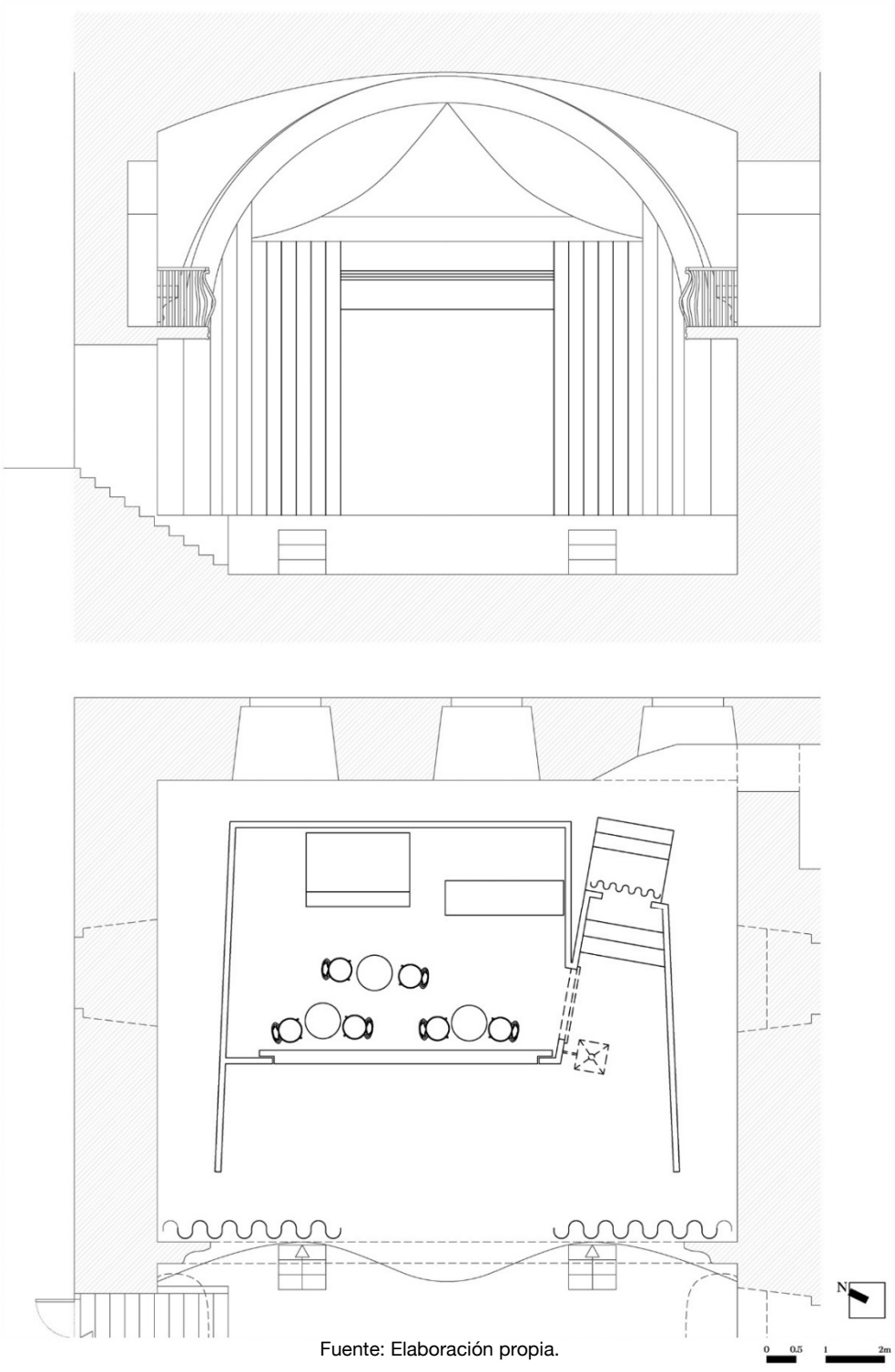
Imagen 153: *Esquema virtual del espacio espectacular escénico de la Calle de la villa en Esta noche se improvisa la comedia.*



Fuente: Elaboración propia.

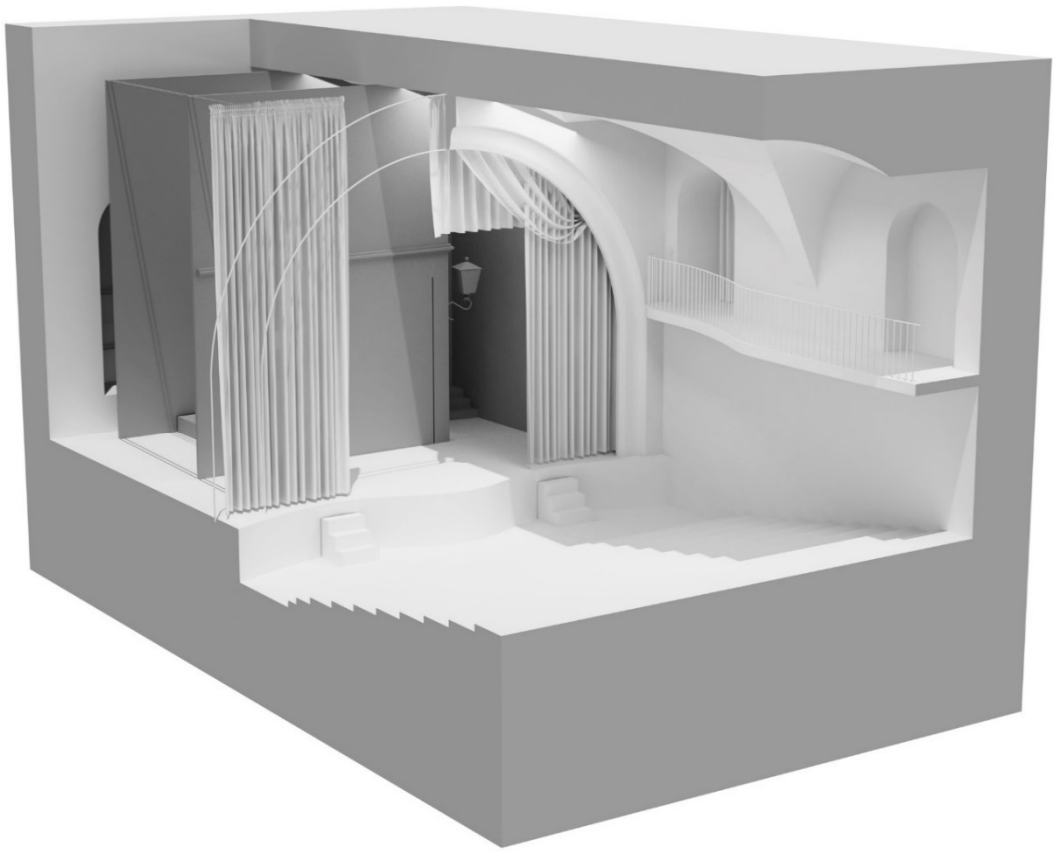
2. Calle de la villa - Ópera.

Imagen 154: *Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico de la Calle de la villa - Ópera en Esta noche se improvisa la comedia.*



Fuente: Elaboración propia.

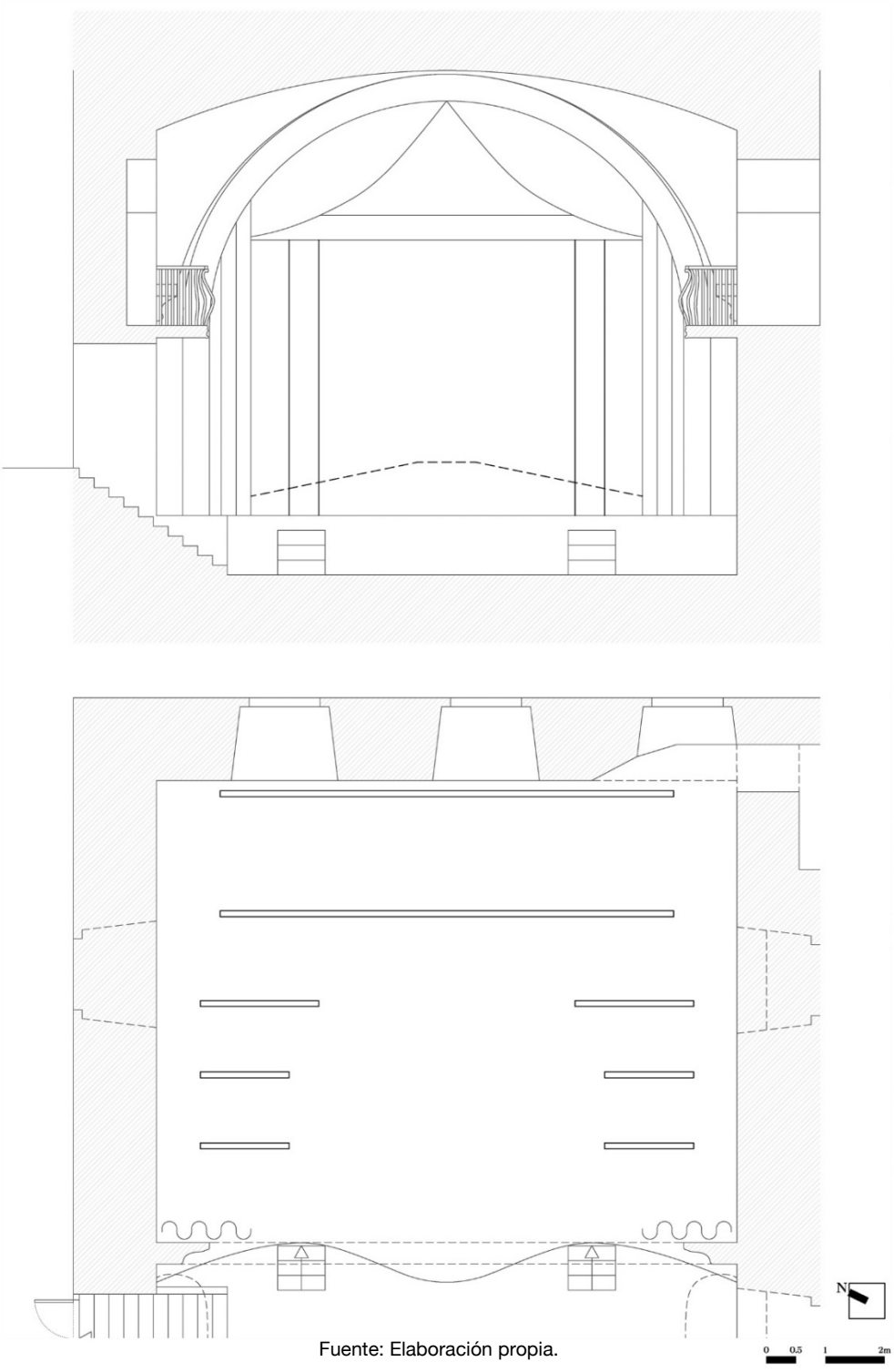
Imagen 155: *Esquema virtual del espacio espectacular escénico de la Calle de la villa - Ópera en Esta noche se improvisa la comedia.*



Fuente: Elaboración propia.

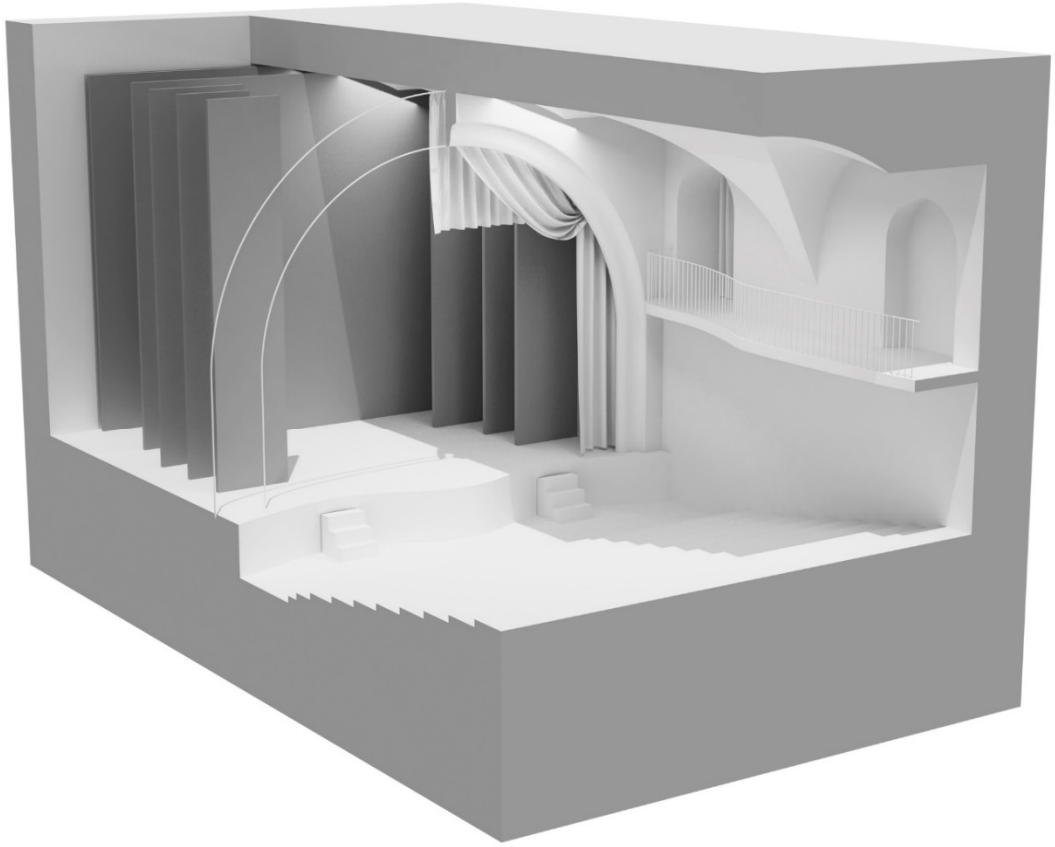
3. Campo de aviación.

Imagen 156: *Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico del Campo de aviación en Esta noche se improvisa la comedia.*



Fuente: Elaboración propia.

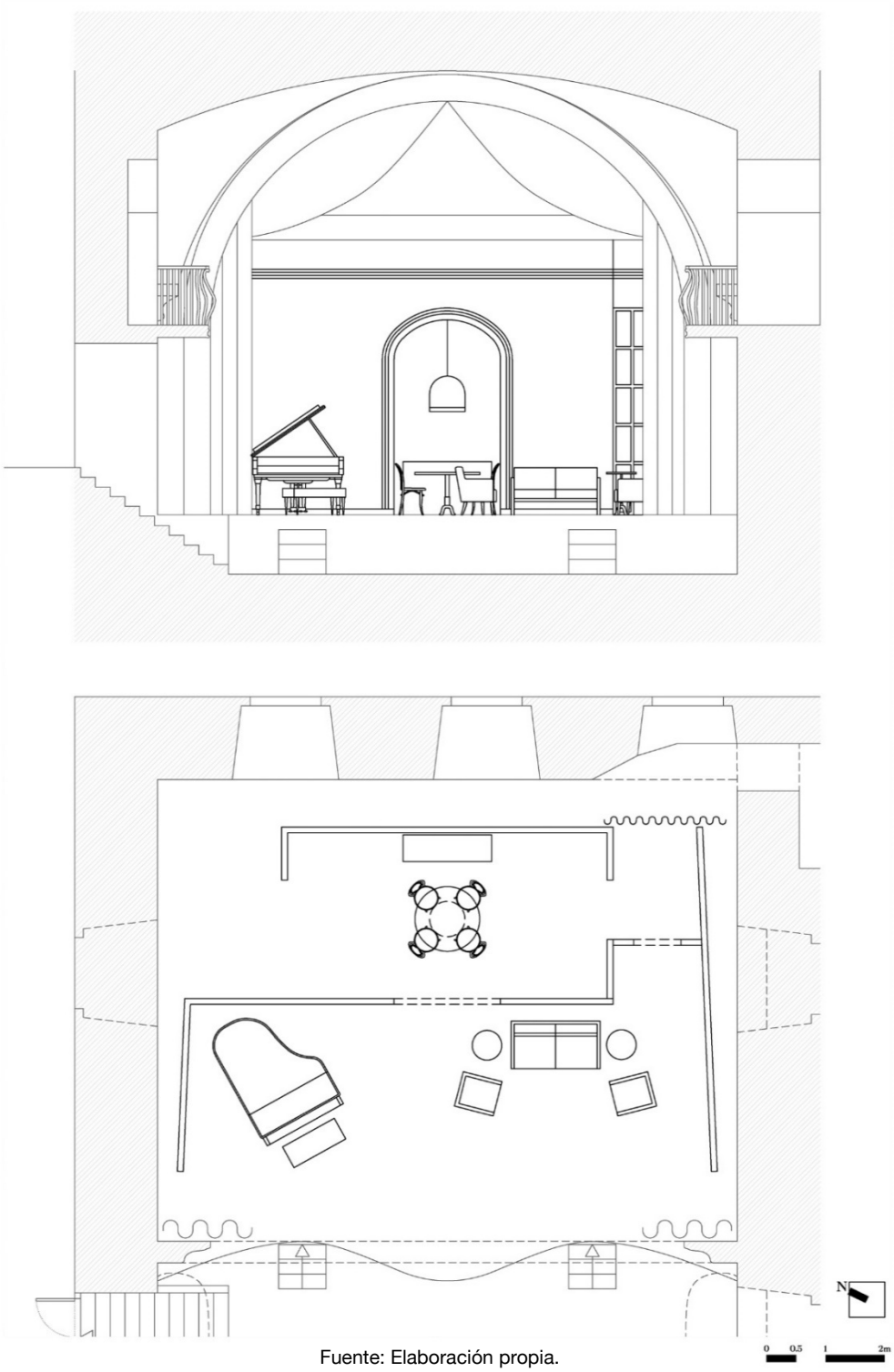
Imagen 157*: Esquema virtual del espacio espectacular escénico del Campo de aviación en Esta noche se improvisa la comedia.*



Fuente: Elaboración propia.

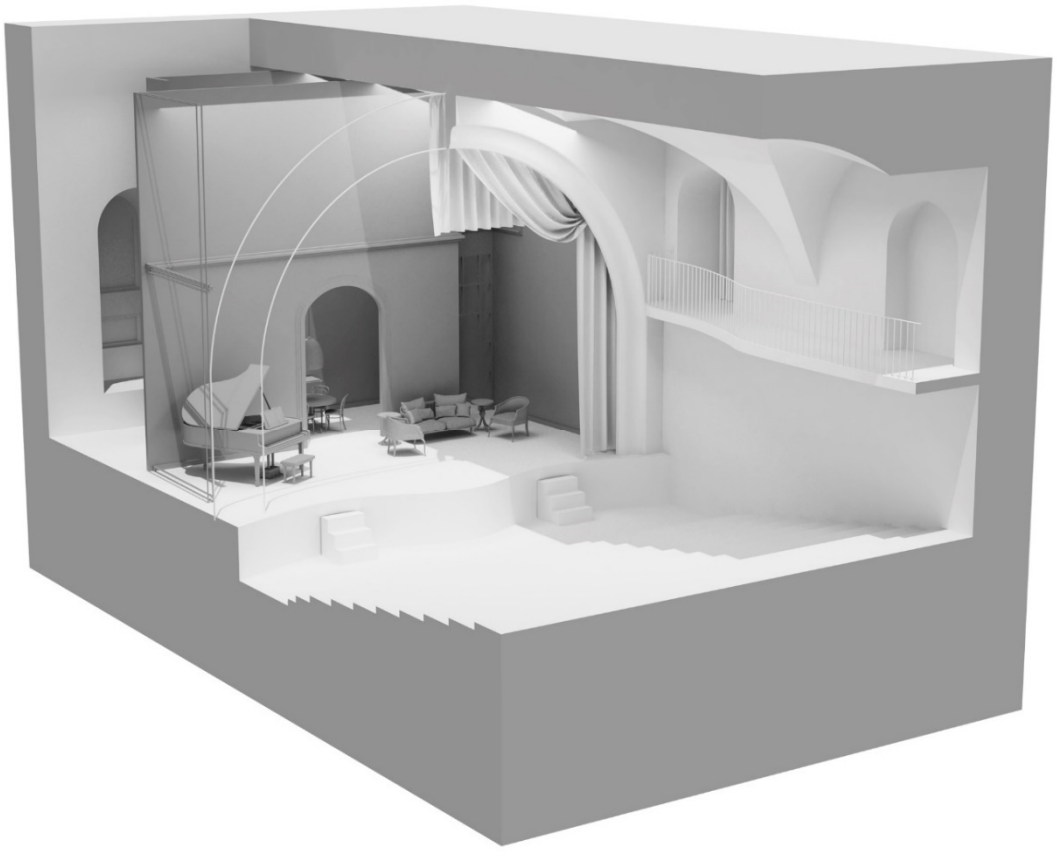
4. Salón.

Imagen 158: *Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico del Salón en Esta noche se improvisa la comedia.*



Fuente: Elaboración propia.

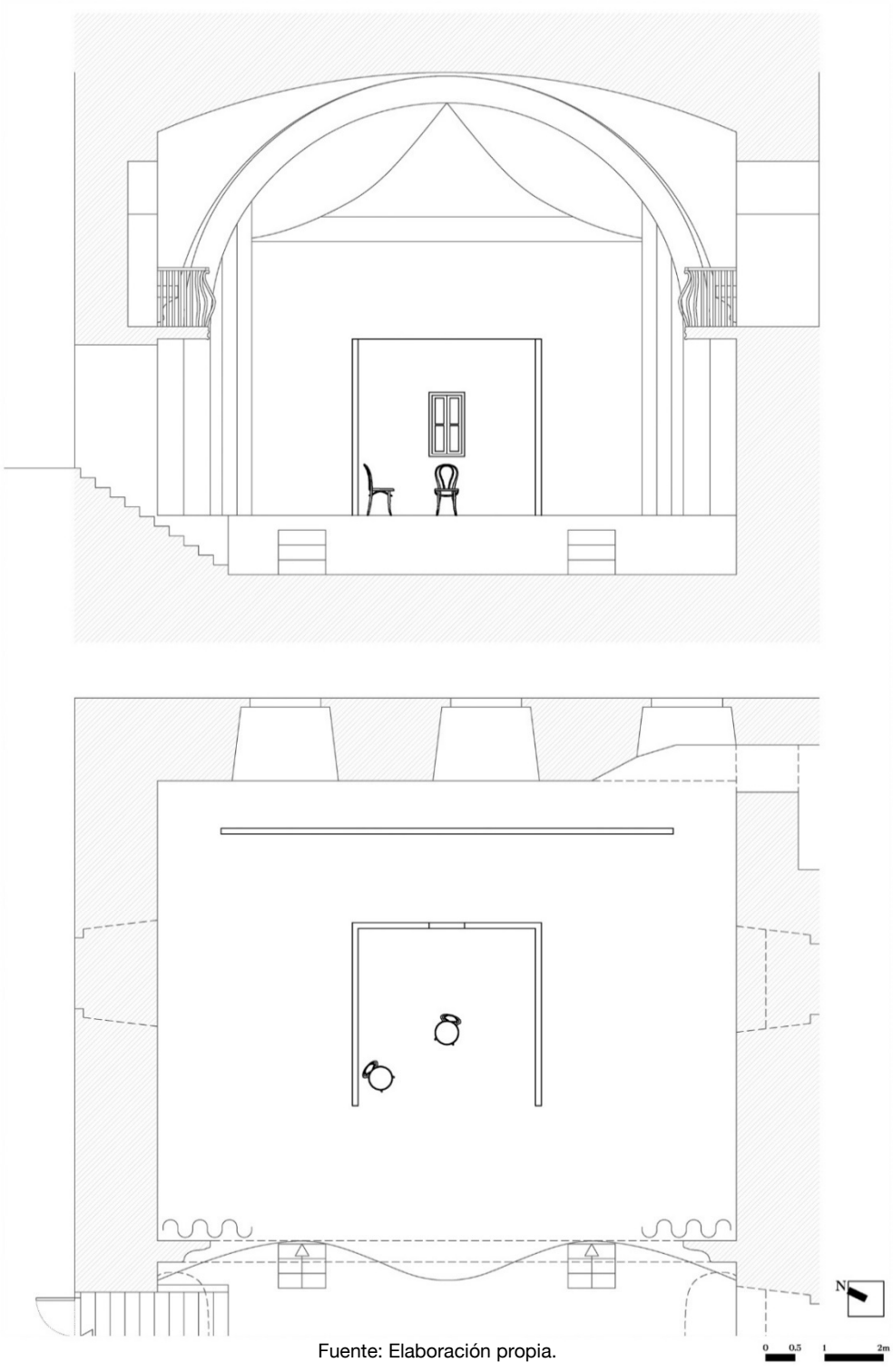
Imagen 159*: Esquema virtual del espacio espectacular escénico del Salón en Esta noche se improvisa la comedia.*



Fuente: Elaboración propia.

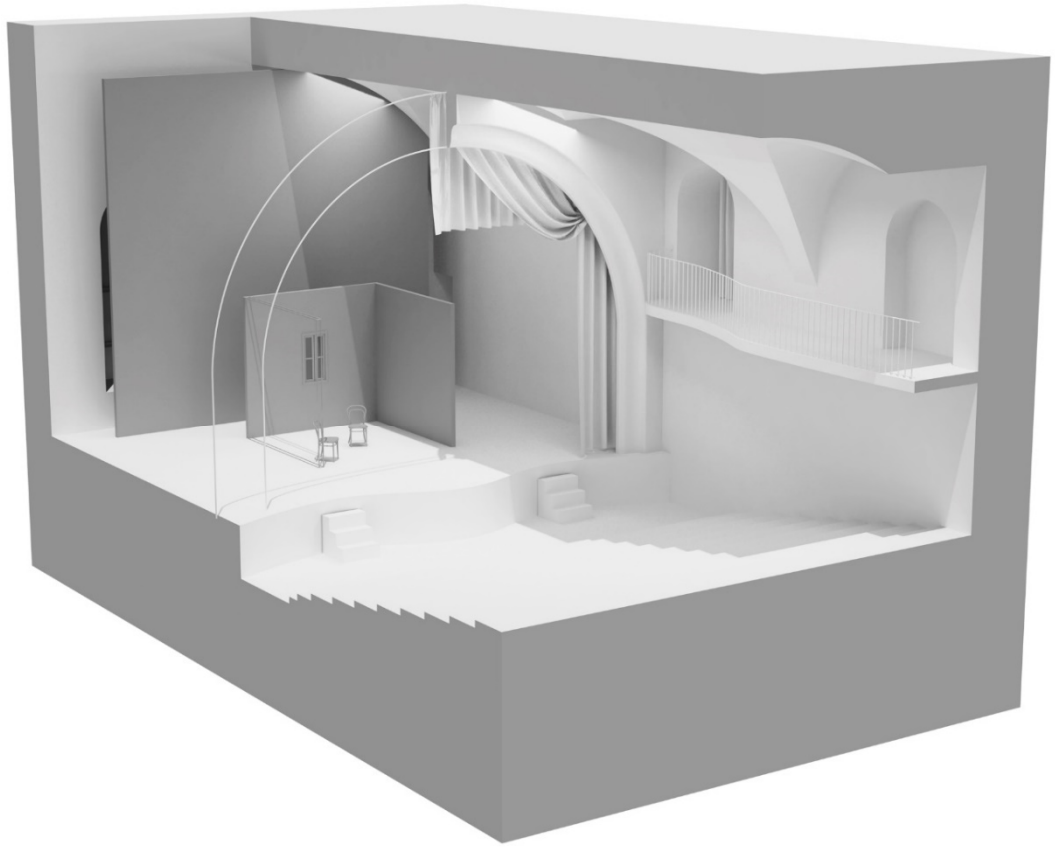
5. Prisión.

Imagen 160: *Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico de la Prisión en Esta noche se improvisa la comedia.*



Fuente: Elaboración propia.

Imagen 161: *Esquema virtual del espacio espectacular escénico de la Prisión en Esta noche se improvisa la comedia.*



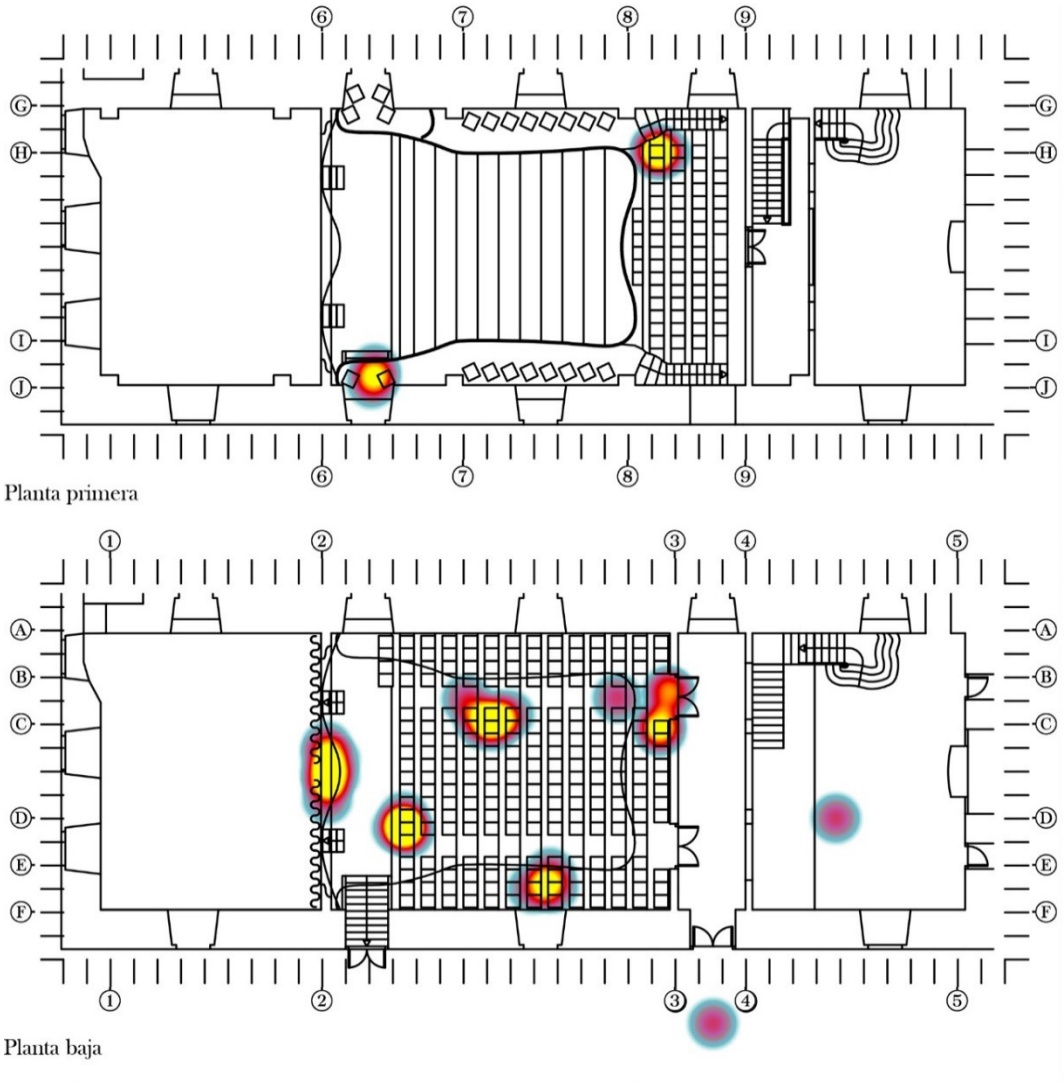
Fuente: Elaboración propia.

A continuación se muestran los resultados obtenidos sobre el uso de los espacios escénicos teatrales sobre la geometría del teatro Odescalchi.

Espacios espectaculares teatrales.

1. Acto 0.

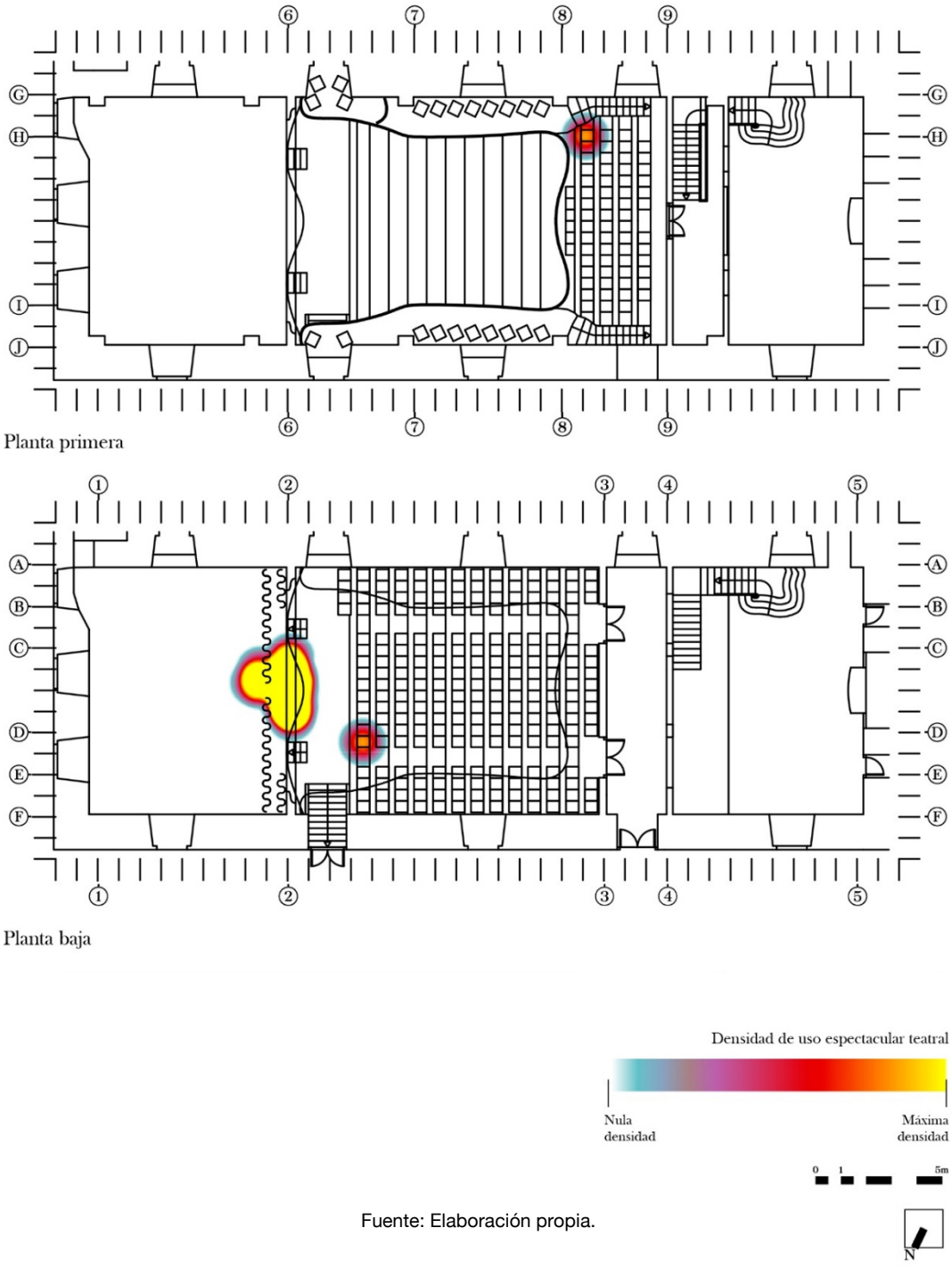
Imagen 162*: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el acto cero de Esta noche se improvisa la comedia sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia.

2. Acto 1.

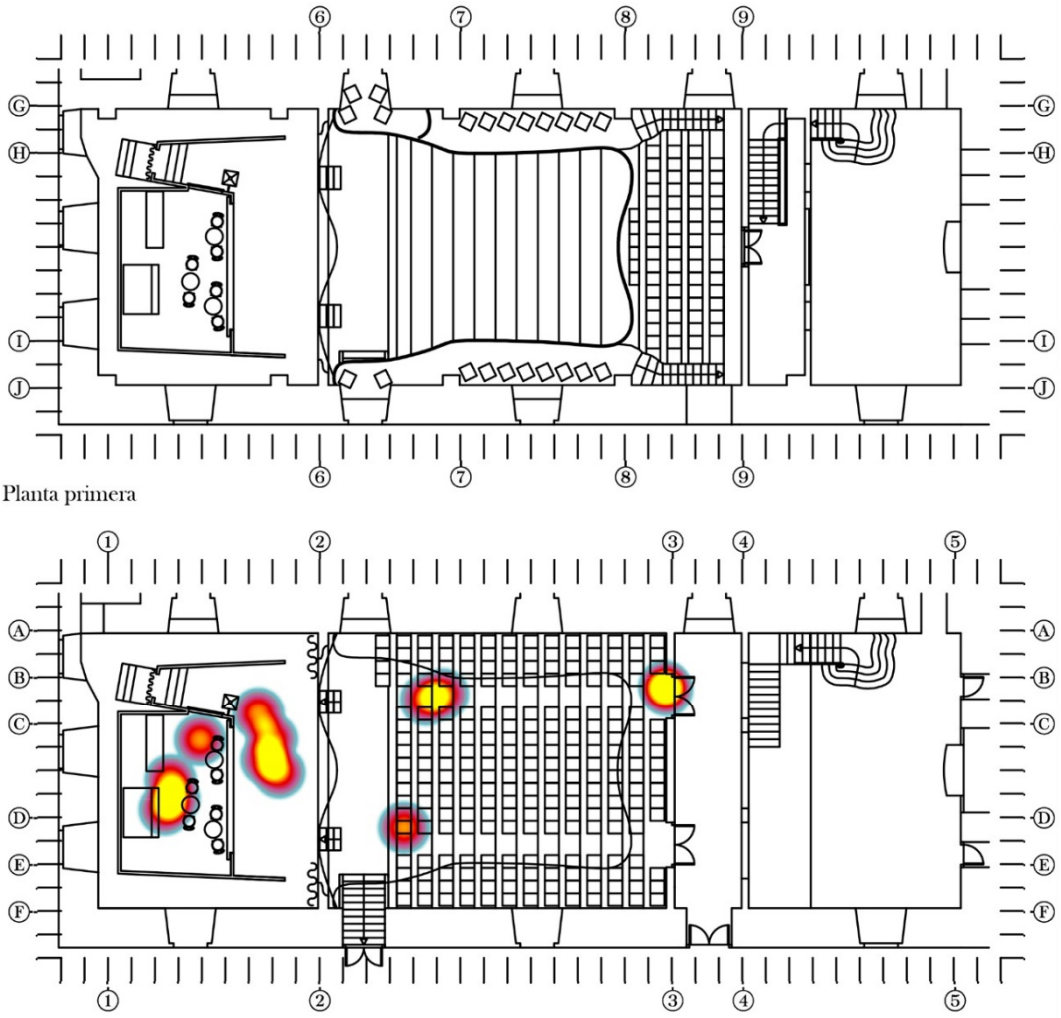
Imagen 163: *Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el primer acto de Esta noche se improvisa la comedia sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia.

3. Acto 2-1.

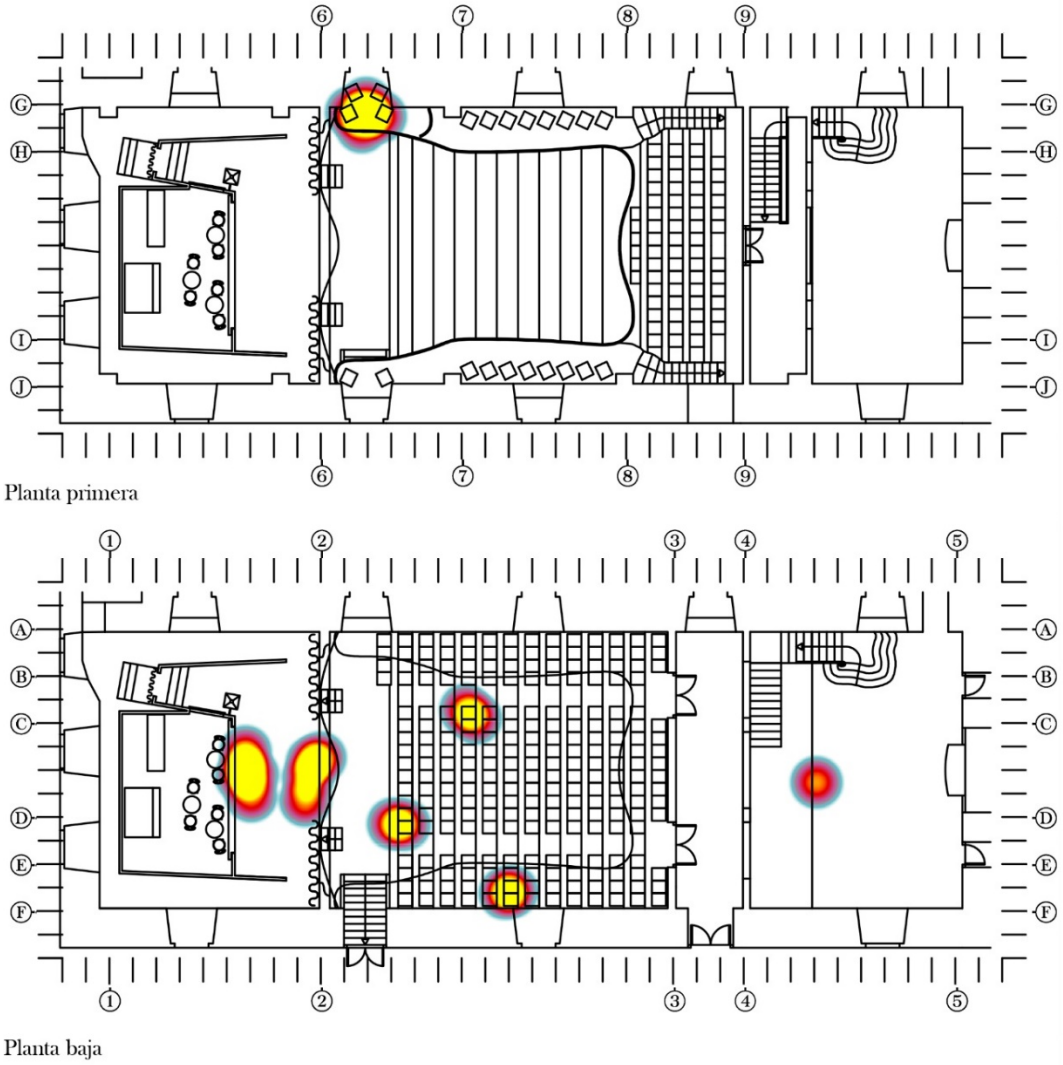
Imagen 164: *Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el primer espacio espectacular escénico del segundo acto de Esta noche se improvisa la comedia sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia.

4. Acto 2-2.

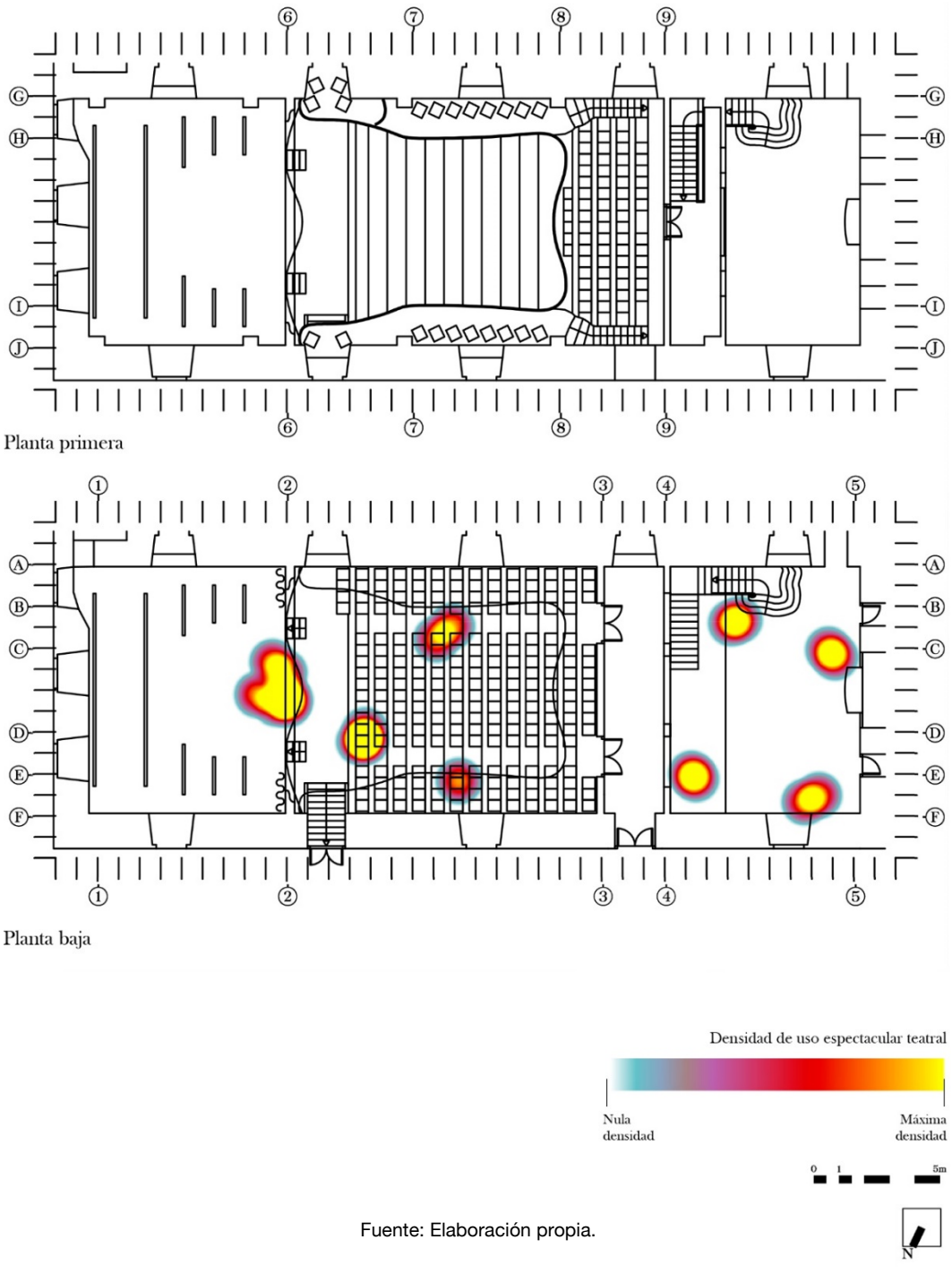
Imagen 165: *Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el segundo espacio espectacular escénico del segundo acto de Esta noche se improvisa la comedia sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia.

5. Intermedios.

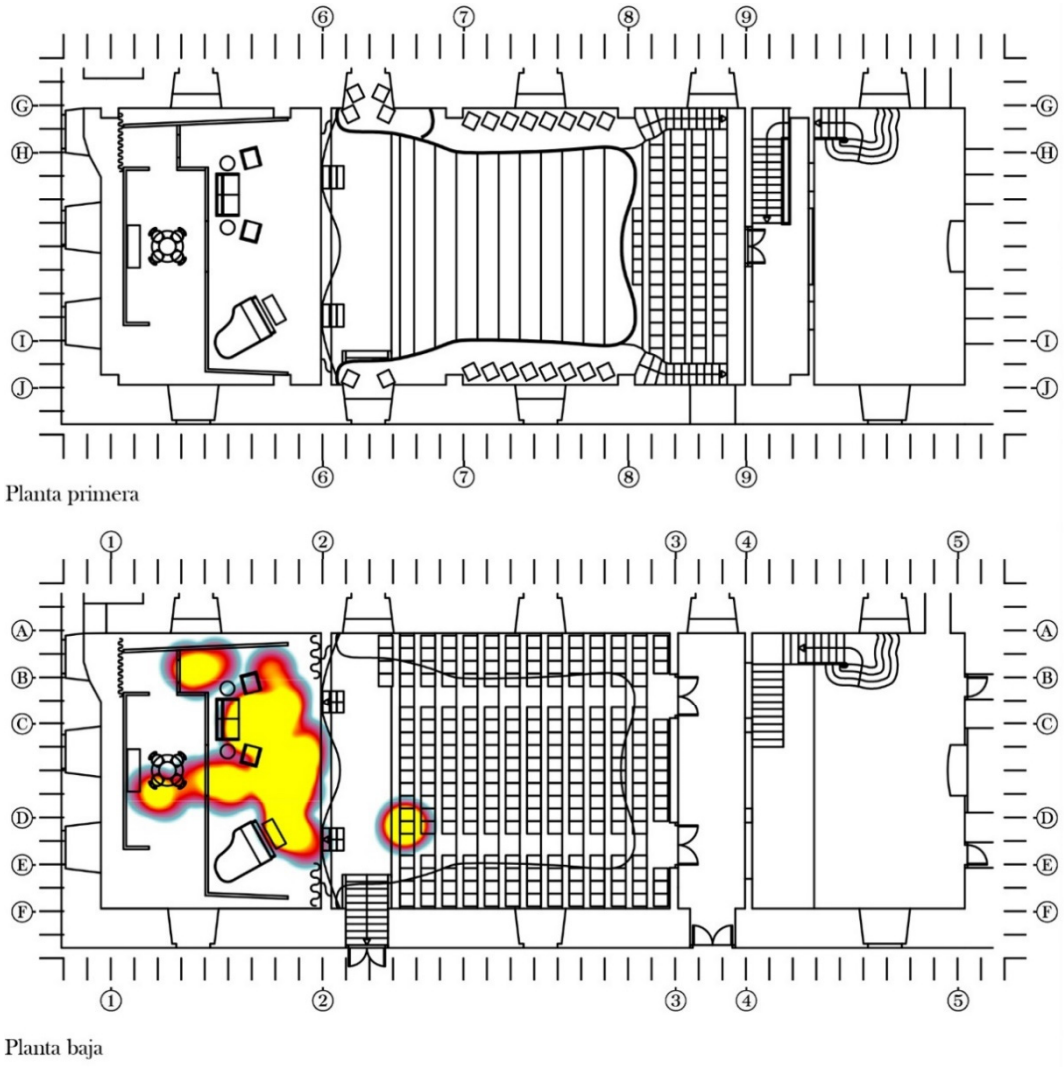
Imagen 166*: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en los intermedios de Esta noche se improvisa la comedia sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia.

6. Acto 3-1.

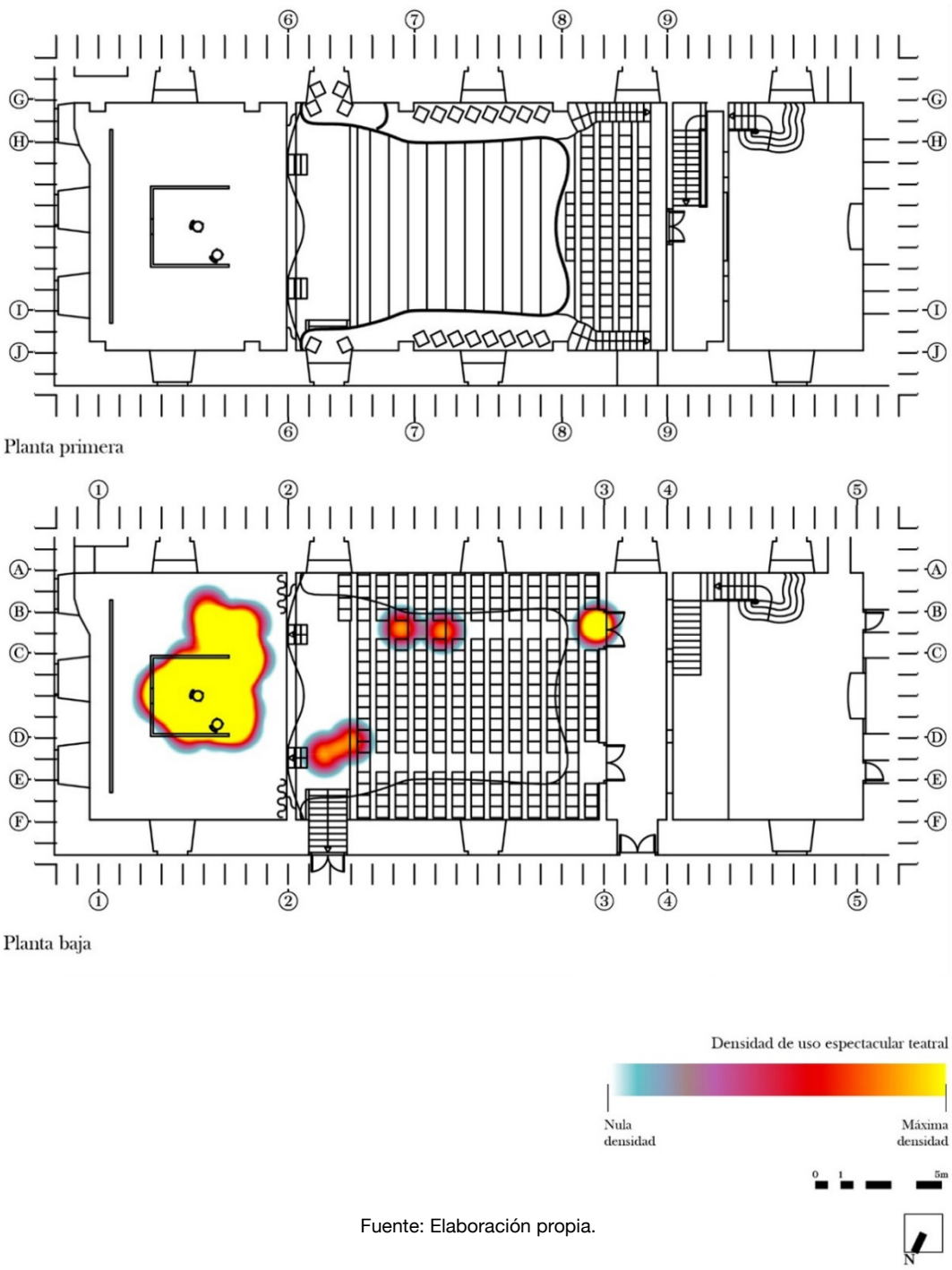
Imagen 167: *Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el primer espacio espectacular escénico del tercer acto de Esta noche se improvisa la comedia sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia.

7. Acto 3-2.

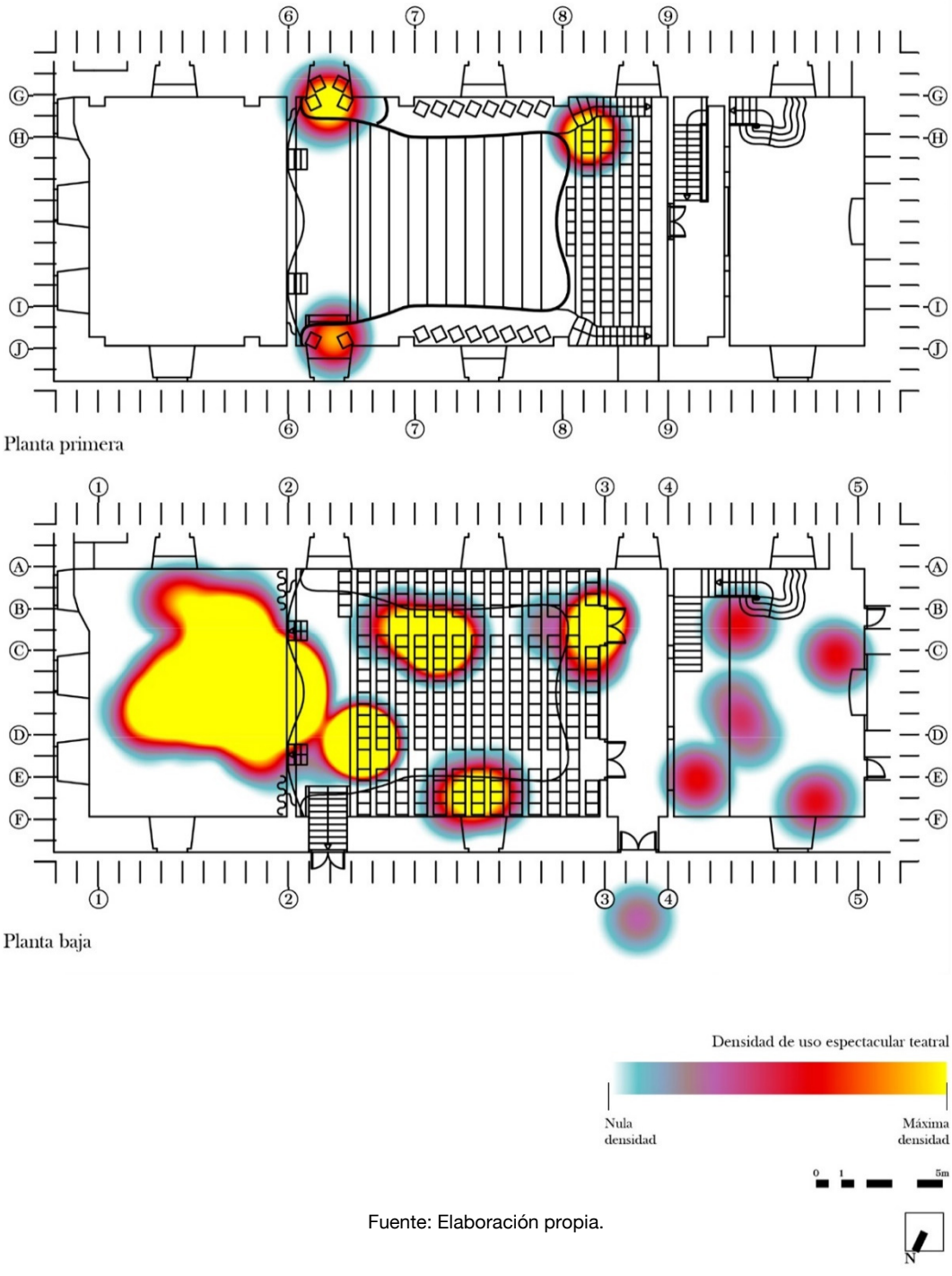
Imagen 168: *Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el segundo espacio espectacular escénico del tercer acto de Esta noche se improvisa la comedia sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia.

Una vez expuestos los planos de densidades por actos e intermedios, de forma conjunta, en toda la obra *Esta noche se improvisa la comedia*, la utilización del espacio global del teatro a través de los diferentes espacios espectaculares teatrales se expresa en la siguiente imagen:

Imagen 169: *Planos de densidad global de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales de Esta noche se improvisa la comedia sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia.

3.4.5. *Sipario*: cuestiones para la discusión.

Una vez obtenidos los resultados gráficos de los espacios espectaculares escénicos y teatrales propuestos por Pirandello en los textos de la versión analizada de *Esta noche se improvisa la comedia*, a continuación se derivan las siguientes consecuencias sobre estos espacios planteados y su uso frente al espectador.

En esta última obra se finaliza la experimentación del *metateatro* pirandelliano teniendo como aliado principal a los espacios espectaculares teatrales. Con todos los datos expuestos, se considera necesario destacar los siguientes puntos:

- La improvisación fingida. Como en las obras anteriores, Pirandello recurre de nuevo a la temática de la inspiración, más o menos desarrollada en los dramas ya revisados y que en esta ocasión está completamente expuesta ante el espectador. Este punto se encuentra completamente vinculado a la utilización también del espacio tanto escénico como teatral, enfatizando la improvisación. Está claro que esta improvisación es completamente fingida debido a sus exhaustivas didascalias, tanto espaciales como no, hecho que vuelve a traer de nuevo la filosofía de La comedia del arte italiana a la escena pirandelliana.

- Espacios espectaculares escénicos. En esta ocasión, Pirandello recurre a los dos tipos de espacios espectaculares escénicos sobre las tablas: los considerados como clásicos y aquellos más contemporáneos. Respecto a los primeros, en el segundo acto, cuando se contempla en escena la calle siciliana, su estructura, perspectiva forzada incluida, hace inevitable recordar las escenas urbanas propuestas por Serlio para las tragedias o comedias desde la rectitud clásica teatral. Una vez que este espacio espectacular escénico deriva en su paramento vertical transparente, de nuevo se hace imprescindible tener completamente presente la escenografía de *El Rey se divierte* en la que el espectador podía contemplar perfectamente lo que sucedía en el interior de una estancia interior desde fuera[452].
  En relación con el interior del salón para la primera parte del tercer acto, sin embargo, sus acotaciones derivan a interiores típicamente realistas o naturalistas por sus concretos y específicos detalles, tanto de organización espacial como de mobiliario. De hecho, la simple disposición de una lámpara colgando desde el cielo del

[452] Ver imagen 60 en la página 198.

escenario evocará a Vestris con su romanticismo anclado en la habitación de la cuarta pared.
Por otro lado, estos usos del escenario de tradiciones clásicas son intercalados con espacios por hacer, espacios hechos delante del propio espectador o incluso con no-espacios. Sin duda, más llevados a la vanguardia y al simbolismo (como en obras analizadas anteriormente) reforzarán de nuevo a idea del *metateatro* y de la realidad ficcionada.

Las acotaciones textuales del autor para ambos tipos de espacios son, como se ha mencionado, muy concretas. Es por ello por lo que deja completamente claras sus intenciones sobre el uso del teatro dentro de la obra. Sin embargo, dependiendo de la representación realizada, en algunas ocasiones los directores de escena han recurrido a realizar transducciones más libres, aunque siempre manteniendo la espacialidad esencial para el correcto desarrollo de la trama. Esto se observa sobre todo en algunas de las escenificaciones más complicadas como la transparencia del muro que propone el autor italiano. En este caso, la mayor parte de las propuestas han derivado en realizar todo el acto en un espacio de representación del cabaret. A continuación se muestran los espacios espectaculares escénicos empleados en algunas representaciones a lo largo de las diferentes décadas.

En una representación fechada entre 1935 y 1942 el primer espacio escénico proponía un telón en forma de abanico para hacer aparecer el cabaret:

Imagen 170:
Representación de la Calle de la villa en Esta noche se improvisa la comedia, en Roma (1935-1942).



Fuente: (Archivio Luce, 1935-1942).

En una representación en 1957 el espacio de la calle y del cabaret se compusieron completamente unidos:

Imagen 171:
Representación de la Calle de la villa en Esta noche se improvisa la comedia, en París (1957).



Fuente: (Pic, 1957).

En otra representación más reciente, se optó por ocultar el cabaret tras un paramento de cuerdas verticales visible en su interior por la iluminación interior más potente que la exterior:

Imagen 172:
Representación de la Calle de la villa en Esta noche se improvisa la comedia, en París (1987).



Fuente: (Cande, 1987).

Respecto al espacio del salón, se propusieron las siguientes espacialidades:

Imagen 173: *Representación del Salón en Esta noche se improvisa la comedia, en París (1957).*



Fuente: (Pic, 1957).

Imagen 174: *Representación del Salón en Esta noche se improvisa la comedia, en París (1987).*



Fuente: (Cande, 1987).

De nuevo, las premisas ineludibles del texto de Pirandello respecto a posiciones y ocupaciones espaciales sí se cumplen en ambos casos. Sin embargo, el estilo es completamente diferente adaptado a cada una de las épocas de representación, siendo ninguna de ellas completamente fiel al texto original.

Y por último, el espacio de la Prisión también ha tenido variaciones respecto a las indicaciones de Pirandello en su texto:

Imagen 175:
Representación de la Prisión en Esta noche se improvisa la comedia, en París (1957).



Fuente: (Pic, 1957).

Imagen 176:
Representación de la Prisión en Esta noche se improvisa la comedia, en París (1987).



Fuente: (Cande, 1987).

En ambos casos se ha optado por sustituir los muros de los que habla Pirandello por muros ficticios simulados para el espectador, en las dos ocasiones con ayuda de la iluminación que simula la luz de la luna.

- Espacios espectaculares teatrales. La comedia improvisada en esta ocasión también explota el espacio teatral por completo. Y lo genera sin los escrúpulos iniciales y sin fingir sobre el escenario lo que no debe ser escenario. Es por ello por lo que todos los espacios espectaculares teatrales que son susceptibles de poder emplearse tienen su función en la obra, incluso, de nuevo, el exterior del edificio. El uso de los espacios reales conlleva acercar la realidad ficcionada a la realidad del espectador que, por un lado es testigo desde su butaca de conversaciones de un supuesto grupo del público y por otro lado tiene la posibilidad de, en los intermedios, asistir a conversaciones de los personajes como si formarse parte de su mismo grupo. Por ello, la sala de butacas como las zonas de vestíbulo son esenciales para el desarrollo de la obra.

  Es cierto que vivir directamente al lado de los personajes y de sus testimonios crea conflictos que deben ser al menos controlados. Es por ello por lo que Pirandello propone, incluso el propio personaje del Director lo expone, que todo lo que suceda en esos casos no sea esencial para el desarrollo de la trama. Sin embargo, no solo para el texto entraña ciertas inquietudes. Espacialmente también es complicado de gestionar desde el momento en el que se controla al público ficcionado pero no se puede gestionar, o al menos predecir, las reacciones o el uso de los espacios por parte del público real. Por ello, las escenas de los intermedios o del palco en el momento en el que los personajes asisten a una ópera, en algunas ocasiones son desarrolladas en el propio escenario que simula para esas ocasiones los espacios teatrales propuestos.

  En las siguientes imágenes se verán las dos opciones: la fidelidad al texto del autor italiano o la simulación de los espacios:

Imagen 177: *Diálogo con el público ficcionado en el acto cero, Roma (1956).*



Fuente: (Salvini, 1956) (04:30 min).

Imagen 178: *Diálogo con el público ficcionado en el acto cero, Roma (1968).*



Fuente: (Giuranna, 1968) (03:49 min).

En las dos imágenes anteriores se representa el diálogo con el público en la primera escena de la obra. Sin embargo, en el resto de los momentos en los que se emplea el resto de los espacios espectaculares teatrales no tiene tanto éxito. En la escena del palco de la ópera, ambas representaciones, la de 1956 y la de 1968 trasladan al escenario un palco ficticio simulado a través del simbolismo de unas sillas de palco.

Lo mismo ocurre en la representación de 1987 en la que se da un paso más allá proponiendo directamente un palco simulado sobre el escenario.

Imagen 179: *Escena del palco, Roma (1956).*



Fuente: (Salvini, 1956) (27:22 min).

Imagen 180: *Escena del palco, París (1987).*



Fuente: (Cande, 1987).

Por último, las escenas de los diferentes intermedios simulados tienen la misma tendencia que las anteriores escenas. En algunas representaciones son realizadas de la misma forma en las que fueron planteadas por Pirandello (imagen 181) mientras que en otras, se realizan simuladas sobre el escenario (imagen 182).

Imagen 181: *Escena de intermedios, Roma (1968).*



Fuente: (Giuranna, 1968) (39:37 min).

Imagen 182: *Escena de intermedios, París (1987).*



Fuente: (Cande, 1987).

Para finalizar el análisis en particular de *Esta noche se improvisa la comedia*, al igual que en las *metaobras* anteriores, la aplicación de la espacialidad de las puertas clásicas se hace posible. Sin embargo se debe advertir que al ser la obra *metateatral* de Pirandello más extrema y disruptiva, su lectura no se produce de una forma tan clara y marcada como en las anteriores producciones sino que se debe leer eminentemente a través de los espacios conscientes con el espectador.

En el espacio de la Calle de la Villa, se debe considerar como la primera puerta de manera consciente el propio marco del escenario por el que se sube al escenario la comitiva de la procesión con la que se inicia este acto. Posteriormente se consideran como las otras dos puertas restantes el paramento vertical que se eleva y esconde el espacio del cabaret y la puerta de la iglesia al fondo a la derecha por la que desaparecen los integrantes del acto religioso. En la reconversión de este espacio en la Ópera en la segunda parte del acto, el marco escénico vuelve a convertirse en puerta clásica al cerrar en parte sus telones laterales. Al fondo, la proyección de la obra operística debe considerarse como segunda puerta. Y como tercera apertura, el palco en el que se encuentran los actores opera como tal.

Por otro lado, el concepto de espacialidad general aplicado al intermedio coral de la obra provoca el reparto de las tres espacialidades por todo el edificio teatral. Mientras que una acción se desarrolla en el escenario, otra se lleva a cabo en el vestíbulo del teatro y la tercera es realizada inconscientemente por los espectadores que, por su propia decisión, optan por permanecer en sus butacas durante el intervalo.

Por último, el lugar del Salón genera por sí mismo, en primer plano la puerta central. A cada lado se encuentra la puerta de acceso a la vivienda desde la calle y el acceso al comedor desde el propio salón. Finalmente, la mutación de este espacio en la Prisión, de nuevo trae la propuesta de la división del espacio en tres. Por un lado se encuentra el espacio del escenario fuera del volumen de la prisión. Por otro lado se propone el propio espacio de la prisión y, por último, se puede considerar que la propia ventana que comunica la prisión con la realidad exterior introduce el tercer espacio que recoge esta segunda mitad del acto.

Por lo tanto, aunque se conforman de una manera menos activa, la implicación de las tres puertas de los teatros clásicos se encuentra presente dentro de las espacialidades que Pirandello propuso para *Esta noche se improvisa la comedia*.

En conclusión, *Esta noche se improvisa la comedia* completa el uso de los espacios espectaculares teatrales puestos a disposición del dramaturgo. A pesar de las diferentes versiones propuestas, si se fijan las acotaciones pirandellianas exactamente los límites entre espectador y la supuesta ficción mutan y se vuelven flexibles, permitiendo de este modo flexibilizar el uso del espacio de la misma manera que lo hace el argumento de la obra. Se trata por todo lo expuesto anteriormente de la obra más extrema y experimental en la concepción pirandelliana de la relación entre la ficción y la realidad.

4. Estudio comparado: *metateatro* y *metaespacio*.

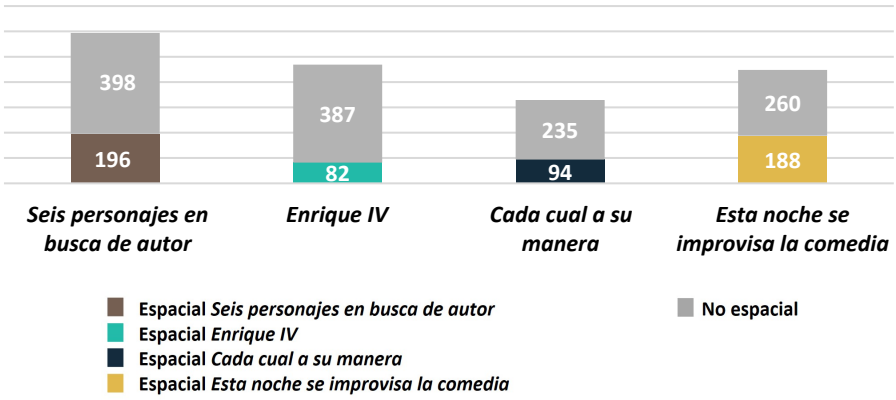
> "«Ahora soy la marioneta de mi pasión:
> el teatro»[453]. Y aquí por teatro debemos entender
> también lo material: actores, la sala, el escenario y la tramoya."
> (D'Amico & Tinterri, 1987, págs. 5-6)[454].

En este cuarto capítulo se propone el estudio comparado de la tetralogía metateatral pirandelliana desde la óptica espacial y arquitectónica.

Texto y espacio.

El análisis de las implicaciones espaciales en el metateatro pirandelliano a través de las didascalias o acotaciones textuales en cada una de las obras refleja particularidades si se presenta como una visión conjunta de la tetralogía. De las tablas individuales de cada obra se realiza la siguiente tabla de acotaciones:

Figura 19. Distribución de acotaciones en la tetralogía metateatral pirandelliana.



Fuente: elaboración propia.

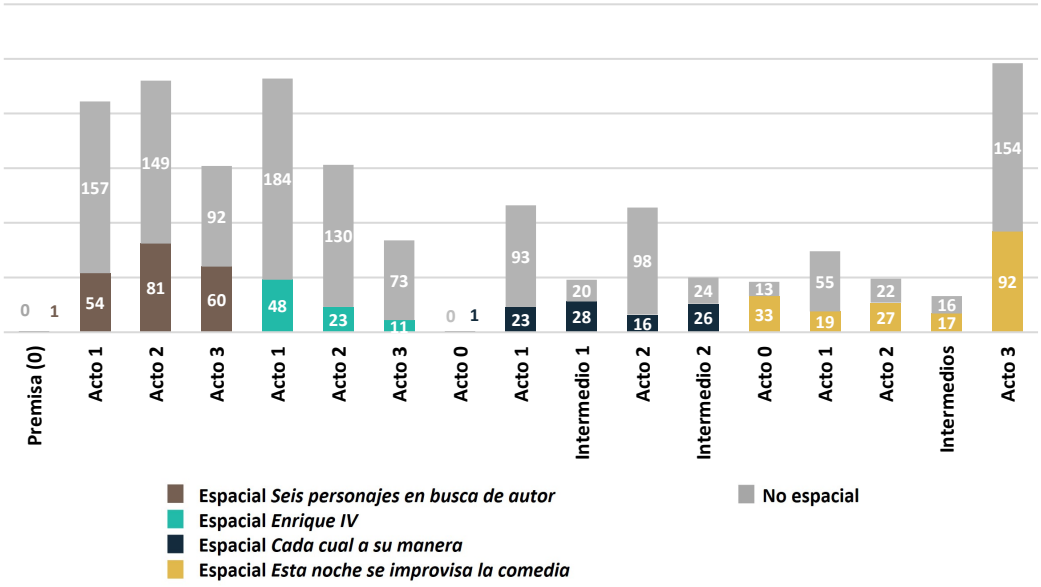
[453] Ver (Pirandello, 1925).

[454] Traducción propia.

En primer lugar y debido a las numerosas acotaciones en las cuatro obras analizadas y la exactitud y la precisión de estas, se puede afirmar que las cuatro pertenecen a una categoría de obras de una elevada teatralidad, según las reflexiones de Barthes[455].

Asimismo, a partir de las acotaciones interpuestas en los textos y su clasificación entre aquellas que poseen características de espacialidad y aquellas que no las tienen permiten la delimitación del campo de estudio para el posterior análisis. De forma general, y siguiendo el orden cronológico de las cuatro producciones, en *Seis personajes en busca de autor* (1925) el 33% de las acotaciones textuales hacen referencia a algún tipo de espacialidad; en *Enrique IV* (1922) alcanzan el 17,5%, en *Cada cual a su manera* (1924) el 28,6% y en *Esta noche se improvisa la comedia* (1930) llegan hasta el 42%. De nuevo, se considera necesario remarcar la reescritura del autor de *Seis personajes* en 1925 con sus añadidos respecto a la espacialidad de los personajes. Las acotaciones espaciales crecen en protagonismo hasta que en *Esta noche se improvisa la comedia* alcanzan su máxima representación. Con estos datos comparados se concluye que efectivamente, las suposiciones de que la reescritura de los *Seis personajes* influyó en aumentar el protagonismo del control de los espacios espectaculares en su *metateatro*. Por otro lado, se considera necesario tener la visión global de las acotaciones por cada uno de los actos y entre actos, si se da el caso en cada obra.

Figura 20: *Distribución de acotaciones por actos en la tetralogía metateatral pirandelliana.*



Fuente: elaboración propia.

[455] Se deben recordar las reflexiones de Barthes sobre la correlación entre la teatralidad de una obra y la precisión de las acotaciones ya sean espaciales o no (ver página 273).

Es destacable que, obviando las premisas que sitúan al director de escena de las intenciones generales, en los Intermedios 1 y 2 de *Cada cual a su manera* y el Acto 0 y 2 y los intermedios de *Esta noche se improvisa la comedia* las acotaciones de carácter espacial superan, en algunas ocasiones ampliamente, a las acotaciones que no poseen ninguna referencia al espacio.

Por otro lado, una vez analizados los libretos del autor italiano, a partir de ellos se extraen los espacios textuales diegéticos o miméticos. A partir de los primeros, los espacios textuales diegéticos, es decir, aquellos que se refieren a los espacios visibles por parte de los espectadores, se obtienen los espacios espectaculares empleados en cada momento. De cada una de las obras, y en cada uno de sus actos o entreactos, en el análisis elaborado en el punto tercero de este trabajo se han derivado los espacios espectaculares que Pirandello emplea en cada uno de ellos dividiéndolos en espectaculares escénicos, es decir, los que tienen lugar sobre las tablas del escenario y los espectaculares teatrales restantes, entendiendo por ellos, como se ha mencionado a lo largo de este trabajo, cualquier otro espacio del edificio teatral susceptible de ser empleado a favor de una obra dramática.

Los espacios espectaculares escénicos se han elaborado a partir de las acotaciones textuales que hacen referencia al espacio en sí mismo o bien a aquellas acotaciones de movimiento o gesto de algunos de los personajes que incluyesen información relevante para conformarlo. La distribución mostrada, por tanto, de cada uno de estos espacios ha seguido taquigráficamente las indicaciones del autor. En relación con las dimensiones de los objetos o distancias entre ellos se ha atendido tanto a las acotaciones como al período cronológico en el que se desarrolla la trama de la obra y también teniendo en cuenta aquellas didascalias referidas a las posiciones actorales, de modo que se obtuviese suficiente espacio disponible sobre la escena para sus movimientos. Es necesario señalar en este proceso de traducción de medias del textual al geométrico, que las acotaciones del Pirandello en general son lo suficientemente claras, detalladas y extensas como para poder conformar sus espacios de forma coherente a su filosofía artística. Sin embargo, como se ha señalado a lo largo del análisis bibliográfico del segundo punto de esta Tesis Doctoral, durante el proceso de la traducción del texto al espacio, la metodología para transportar los signos teatrales no puede ser completamente literal y taquigráfica debido a ese mismo cambio de medio de expresar un mismo signo[456]. Es por este motivo por el cual se han tenido en cuenta otras referencias bibliográficas en las que el autor italiano

[456] Ver páginas 306-307.

mostraba siempre sus características teatrales impuestas a lo largo de su producción *metateatral* tanto en los propios libretos de las obras así como en los artículos o las conferencias que publicó. Respecto al medio de traducción gráfico, se ha optado, como se señala en el Diseño de esta investigación[457], por la Geometría Descriptiva para plasmar los espacios por ser el método de representación menos subjetivo y ser capaz de mostrar el espacio en dos dimensiones, tanto en planta como en alzado frontal del marco escénico, así como en tres dimensiones a través de perspectivas seccionadas para poder reflejar con la máxima claridad lo que se plantea sobre las tablas del teatro.

Respecto a los espacios espectaculares teatrales que no son los escénicos, han sido aplicados sobre el edificio teatral que en su momento ocupó el teatro Odesccalchi. Se debe recordar la importancia que esta construcción tuvo en la producción teatral pirandelliana y en concreto durante el período de realización de sus obras *metateatrales,* como sede de su compañía dramática. En este edificio, se han clasificado los siguientes espacios espectaculares teatrales que el autor podría tener a su disposición para poder llevar a cabo sus acciones:

- Escenario.
- Patio de butacas
- Palcos.
- Zonas comunes.
- Exterior del teatro.

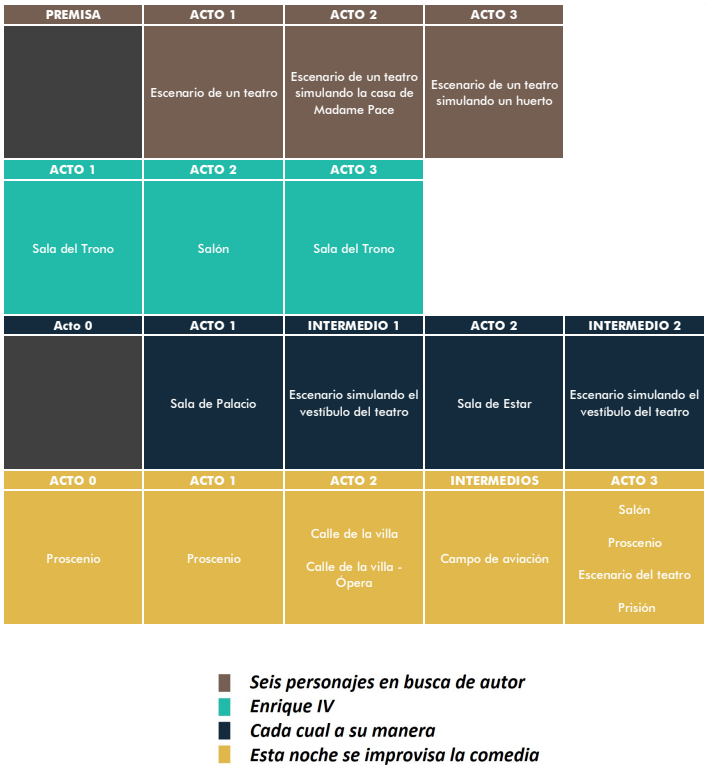
A todos estos espacios se les sumará, dependiendo de la obra, algunas subzonas como serán la puerta del patio de butacas o el corredor de este. A partir de las acotaciones textuales derivadas de los libretos, se filtran los usos espectaculares escénicos en tipo de espacio y cantidades de uso de cada uno de ellos. El método empleado para poder proporcionar la información y el que se ha considerado óptimo para su posterior análisis ha sido la generación sobre las plantas del teatro analizado (planta baja de platea y planta alta de palcos) de diferentes nubes de puntos que formarán cuerpos de diversas densidades en función del número de didascalias en las que se empleen cada una de estas zonas. A partir de esas manchas de densidades se podrán derivar las conclusiones correspondientes.

[457] Ver páginas 21-22.

A continuación se exponen los resultados de todos los espacios espectaculares derivados de los espacios textuales que conforman la tetralogía *metateatral* pirandelliana.

En conclusión, los espacios espectaculares escénicos propuestos en la *metateatralidad* pirandelliana resultan, por cada obra, los siguientes:

Figura 21: *Caracterización de espacios espectaculares escénicos por actos en la tetralogía metateatral pirandelliana.*



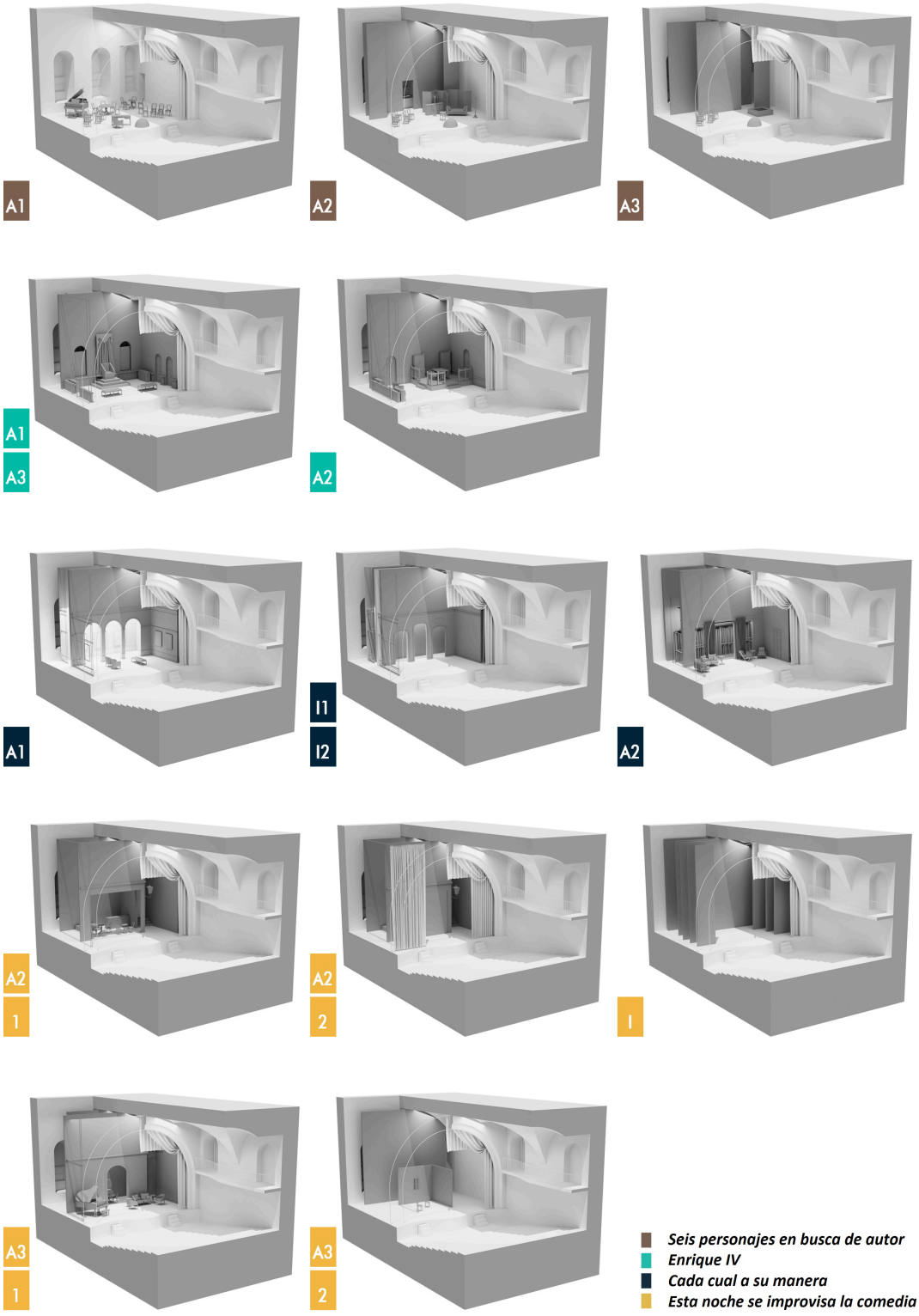
Fuente: elaboración propia.

Al geometrizar las acotaciones textuales de estos espacios espectaculares escénicos[458] propuestos por Pirandello en cada uno de los actos e intermedios, el resultado en perspectiva seccionada[459], los resultados son los siguientes:

[458] Las acotaciones textuales de carácter espacial de cada una de las obras y de las que se derivan los datos de los espacios espectaculares teatrales, tanto los de carácter escénico como el resto de ellos, se encuentran detallados en el tercer apartado de esta Tesis Doctoral, cada uno en los correspondientes capítulos.

[459] Los resultados obtenidos en dos dimensiones, es decir, en plantas y alzados de cada uno de los espacios espectaculares escénicos propuestos por Pirandello en cada una de las obras se encuentran detallados en el tercer apartado de esta Tesis Doctoral, cada uno en los correspondientes capítulos.

Imagen 183: *Geometrización de espacios espectaculares escénicos por actos en la tetralogía metateatral pirandelliana*



Fuente: elaboración propia.

Una vez que se han obtenido los resultados de los diferentes espacios espectaculares escénicos en las cuatro obras *metateatrales* que forman parte del corpus de este trabajo se constata que, siguiendo las indicaciones del autor en sus acotaciones, es posible la traducción de un (su) concepto de espacialidad escénica desde el medio textual (literatura) al medio gráfico (arquitectura) con los máximos criterios de imparcialidad posible. Por lo tanto, la concepción espacial espectacular escénica en las obras por parte de Pirandello queda refrendada.

En relación con estos espacios obtenidos a partir de las didascalias textuales, estos ofrecen la posibilidad de distribuirse en varias tipologías diferentes respecto a su concepción espacial:

- **Espacios espectaculares escénicos de convención consciente.**
  Se tratan de aquellos espacios en los que, como se ha mencionado anteriormente durante la investigación, se parte de la concepción del teatro desnudo. Por lo tanto, la realidad del espectador y la realidad de la obra convergen. Es decir, en ellos el público es consciente completamente de estar en un teatro viendo el escenario de un teatro. Estos espacios propuestos eliminan, de hecho ni la contemplan, la cuarta pared que provoca el marco escénico de un *teatro a la italiana*. Por tanto, son propuestas que derivan irremediablemente de las teorías del *teatro teatral* del *Teatro de Arte* de Meyerhold. Espacios en los que el arte dramático y la sociedad se funden y entran en una concepción antinaturalista en la que el arte se debe mostrar literalmente con su completa expresión ante los asistentes. Se trata así de espacios espectaculares escénicos reteatralizados en los que el espectador no solo se limita a recibir información sino que el autor los integra dentro del espectáculo, dentro de un teatro de convención consciente. En definitiva, son espacios en las que se muestra la artificialidad del teatro, se refuerza la fabricación del teatro para así hacer visible la realidad, renunciando a la ilusión de la ficción y haciendo presente al propio espacio espectacular escénico teatral (Vieites, 2020, págs. 82-83)[460].
  Entre este tipo de espacios espectaculares escénicos *metateatrales* pirandellianos existen, a su vez, dos grupos diferenciados según sus estructuras conceptuales:

[460] Ver páginas 234-235.

Espacios espectaculares escénicos teatrales:

Serán aquellos en los que se muestra el escenario del teatro en el que se representa la obra tal cual es, sin ningún artificio y sin ninguna intervención del director de escena, o al menos no artificializada: el escenario del teatro desnudo. Dentro de esta tipología de espacios se encuentran los empleados en:

- *Seis personajes en busca de autor:* Acto 1(A1: escenario de un teatro)
- *Esta noche se improvisa la comedia*: Acto 0 (Proscenio), Acto 1 (Proscenio) y parte del Acto 3 (Proscenio y Escenario de un teatro).

Espacios espectaculares escénicos simbólicos:

Se agrupan en esta sección aquellos espacios en los que Pirandello propone una escena en la que el espectador, consciente de estar en un teatro, tenga la capacidad de poder recrear el espacio que el autor necesita con aquellos elementos necesarios para ello. Son espacios que se nutren de la filosofía simbolista aunque también hacen referencia a la herencia isabelina. Asimismo, dentro de este mismo grupo de escenas propuestas se incluyen aquellas en las que los propios personajes, de cara al público recrean y conforman directamente frente a los ojos del espectador esas propuestas. Dentro de esta tipología de espacios se encuentran los empleados en:

- *Seis personajes en busca de autor:* Acto 2 (A2: Escenario de un teatro simulando la casa de Madame Pace) y Acto 3 (A3: Escenario de un teatro simulando un huerto).
- *Esta noche se improvisa la comedia*: en aquellas partes del Acto 3 de la prisión (A3 2: Prisión).

- **Espacios espectaculares escénicos convencionales realistas.**

Por otro lado, el resto de las escenas planteadas sobre el escenario del teatro tienen una conceptualización más clásica, es decir, más convencional y por lo tanto más cercana a los planteamientos Naturalistas o Realistas. En ellas se reproducirán exactamente los espacios textuales diegéticos directamente, de tal modo que el espectador contará directamente con toda la información necesaria frente a sus ojos y no necesitará tener ninguna implicación con sus elementos para poder comprenderla o interactuar con ella completándola. Es decir, simularán literalmente unos espacios reconocibles por el imaginario común del espectador.

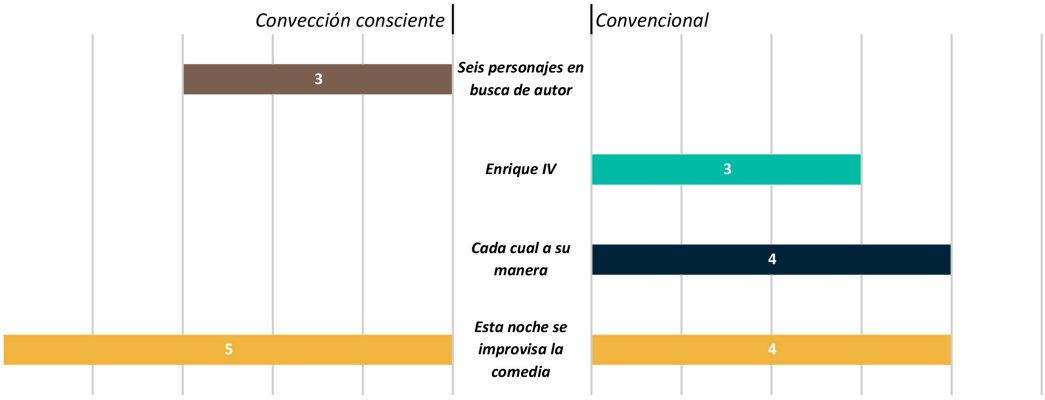
Dentro de estos espacios, es necesario incluir también a aquellos espacios espectaculares escénicos en los que Pirandello propone que representen otras

partes del edificio teatral. De momento, aunque posteriormente se discutirá sobre el uso del resto de los espacios espectaculares teatrales, Pirandello en *Cada cual a su manera* no viaja directamente por el resto de la arquitectura dramática sino que la representa convencionalmente sobre el escenario, simulando, en este caso, el vestíbulo del teatro en el que se representa la obra.
Dentro de esta tipología de espacios se encuentran los empleados en:

- *Enrique IV*: Acto 1 (A1: Sala del Trono), Acto 2 (A2: Salón) y Acto 3 (A3: Sala del Trono).
- *Cada cual a su manera*: Acto 1(Sala de Palacio), Intermedio 1 (I1: Escenario simulando el vestíbulo del teatro), Acto 2 (A2: Sala de Estar) e Intermedio 2 (I2: Escenario simulando el vestíbulo del teatro).
- *Esta noche se improvisa la comedia*: Acto 2 (A2 1: Calle de la villa y A2 2: Calle de la villa – Ópera) e Intermedios (I: Campo de aviación). Y la extensión del Acto 3 (A3 1: Salón) que simula un salón.

De forma resumida, la clasificación de los espacios espectaculares escénicos en cada una de las cuatro obras resultaría el siguiente en función de su conceptualización y diálogo con la función participativa del espectador:

Figura 22*: Clasificación de espacios espectaculares escénicos por actos en la tetralogía metateatral pirandelliana.*



Fuente: elaboración propia.

En conclusión, los espacios espectaculares escénicos propuestos por Pirandello en su tetralogía *metateatral* principalmente son espacios convencionales. Principalmente dos de las obras, *Enrique IV* y *Cada cual a su manera*, son escénicamente convencionales en su totalidad, es decir, el público simplemente las comprenderá al verlas sin ninguna participación por su parte, simplemente será necesaria la recepción del signo teatral. Sin embargo, *Seis personajes en busca de autor* y *Esta noche se improvisa la comedia* sí que participan de los espacios espectaculares escénicos de convención consciente. Concretamente, *Seis personajes en busca de autor* es una obra *metateatral* basada exclusivamente en la implicación del espectador como elemento participativo consciente en la obra. En primer lugar, por el espacio espectacular escénico de teatro teatral en el primer acto, en el que la vida de los *personajes* irrumpe en el espacio propio de la ficción dramática. En segundo lugar, por los espacios construidos por los propios actores directamente frente al espectador en el segundo y tercer acto que vuelven a mostrar la artificialidad consciente del hecho teatral frente al público. Además, en ambos espacios también se añade la carga isabelina, simbolista de tomar ciertos elementos como formadores de espacios, tomando la parte por el todo.

Por otro lado, *Esta noche se improvisa la comedia* tiene una doble vertiente sobre su escenario. En ella conviven los espacios convencionales y los de convención consciente, siendo estos últimos mínimamente más empleados en el texto. Principalmente los espacios de convención consciente aparecen en los actos cero y primero y gran parte del tercero. Entretanto, el segundo acto y los intermedios (en su espacio espectacular escénico) son convencionales.

Esta dualidad entre concepciones espaciales, sus significados y la elección de estos para las obras, demuestra su correlación con las estructuras que proponen los argumentos y desarrollos de cada obra. La dicotomía pirandelliana entre realidad y ficción, locura y consciencia, máscara y rostro se traduce en su concepción espacial. *Seis personajes en busca de autor* es una comedia por hacer, como el propio autor introdujo en su título. Es decir, nada de lo que sucede es previsto. Todo es improvisado. Por lo tanto, sus espacios propuestos son espacios totalmente de convención consciente: van surgiendo aparentemente sobre la marcha según las necesidades de cada punto de la obra. *Esta noche se improvisa la comedia* es fundamentalmente el escaparate y la trastienda de la Comedia del arte: un ejercicio de (supuesta) improvisación vista por parte del público en ocasiones frontalmente desde delante y en otras ocasiones desde atrás, desde sus entrañas. Por lo tanto, Pirandello propone espacialidades diferentes según la trama general de la obra y según los actos en concreto. Mientras la obra requiere contar su

interior, sus discusiones con el "público" o entre actores y director, los espacios espectaculares escénicos serán de convención consciente. Mientras la obra muestre las acciones que guían el libreto en el que se basa la improvisación, estos espacios serán de carácter convencional. Ambas obras, además, como se ha mencionado anteriormente fueron escritas a partir de 1925, momento de la reescritura de los *personajes* y momento a partir del cual, Pirandello comienza a proponer el teatro teatralizado de convención consciente. Sin embargo, aquellas obras que se podrían considerar pertenecientes a un movimiento más tradicional, como *Enrique IV*, que narra una historia aparentemente organizada, requiere espacios escénicos tradicionales[461]. Algo similar sucede con *Cada cual a su manera* que, aunque mezcla ficción con supuesta realidad, el autor opta (de momento) por organizar esa supuesta realidad sobre el escenario con lo que también requiere una apariencia convencional. Por lo tanto, al ocurrir en el escenario el espectador no lo asimila como realidad.

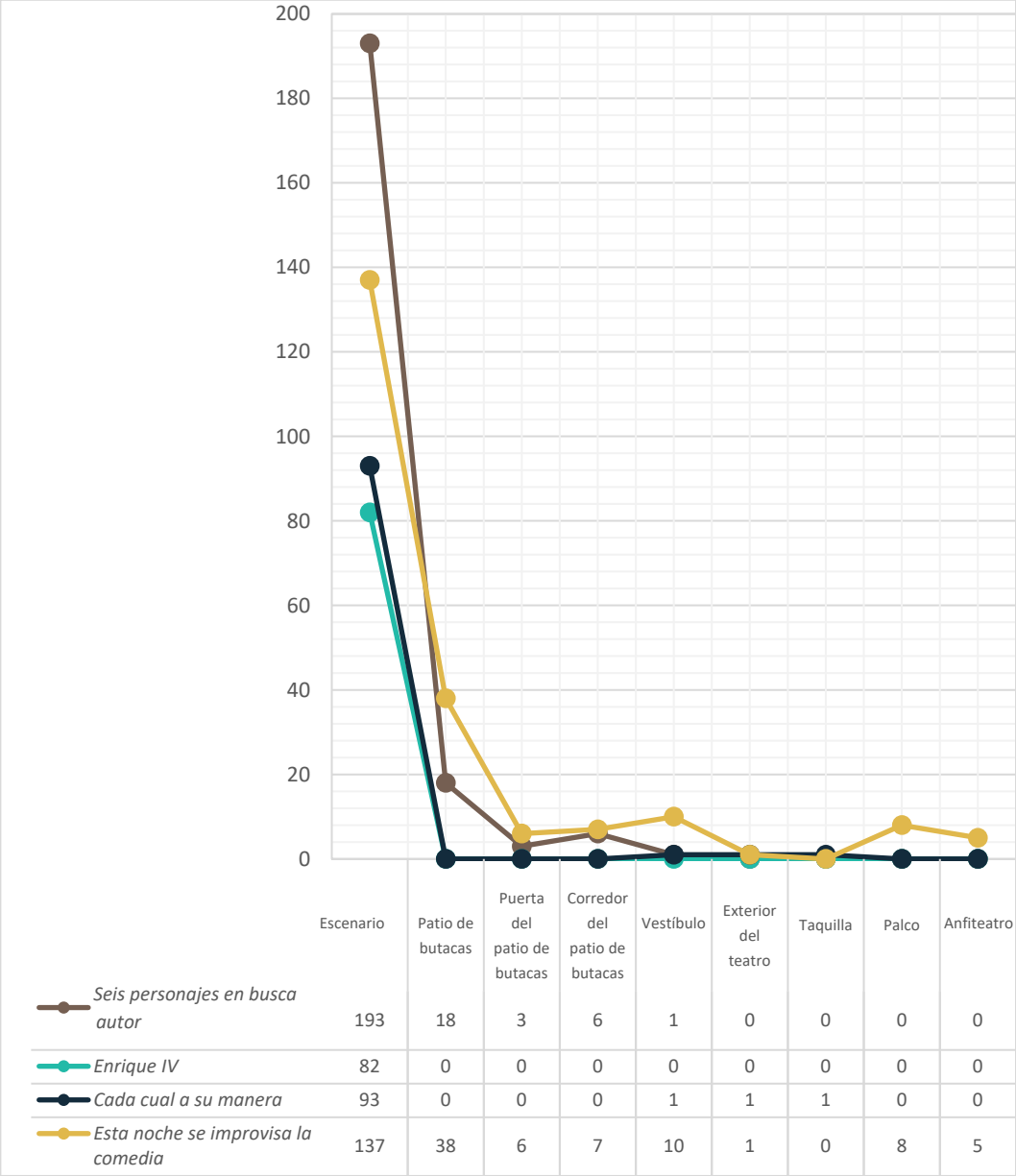
En síntesis, se podrá afirmar que Pirandello en su tetralogía *metateatral* emplea los diferentes conceptos de espacio dramático en su aspecto espectacular escénico en función de su filosofía teatral mostrando siempre la diferencia entre ficción y realidad, optando por uno u otro dependiendo de la carga de máscara o rostro que contenga la acción. Emplea, así, la espacialidad a favor de la obra y de la trama. Esto es, el autor es consciente de las posibilidades que los recursos espaciales (sobre todo los no convencionales) le proporcionan en sus creaciones y, en consecuencia, es plenamente conocedor de la dimensión del edificio teatral al completo en su producción.

Una vez analizado los espacios sobre la escena del teatro, se analizarán los espacios espectaculares teatrales que intervienen en las cuatro obras.

Respecto al resto de espacios espectaculares teatrales, la distribución y clasificación realizada en el apartado anterior de este trabajo permiten solapar los usos de las cuatro obras en relación con su número de acotaciones textuales con el siguiente resultado. Se ha optado por reflejar también las referencias al espacio espectacular escénico para optimizar la comparación del uso del resto de espacios en relación con lo que se consideraría un uso tradicional del espacio escénico:

[461] La locura de *Enrique IV* es fingida, mayormente autoimpuesta a lo largo de toda la obra. Por ello, se podría considerar que los espacios espectaculares escénicos fuesen de convención consciente y que el público los percibiese como un espacio de teatro, formalizado sobre un teatro, con la finalidad de mantener la locura. Sin embargo, se considera que, formalmente, deben ser clasificados como espacios espectaculares escénicos convencionales.

Figura 23: *Usos y distribución de los espacios espectaculares teatrales en la tetralogía metateatral pirandelliana.*



	Escenario	Patio de butacas	Puerta del patio de butacas	Corredor del patio de butacas	Vestíbulo	Exterior del teatro	Taquilla	Palco	Anfiteatro
Seis personajes en busca autor	193	18	3	6	1	0	0	0	0
Enrique IV	82	0	0	0	0	0	0	0	0
Cada cual a su manera	93	0	0	0	1	1	1	0	0
Esta noche se improvisa la comedia	137	38	6	7	10	1	0	8	5

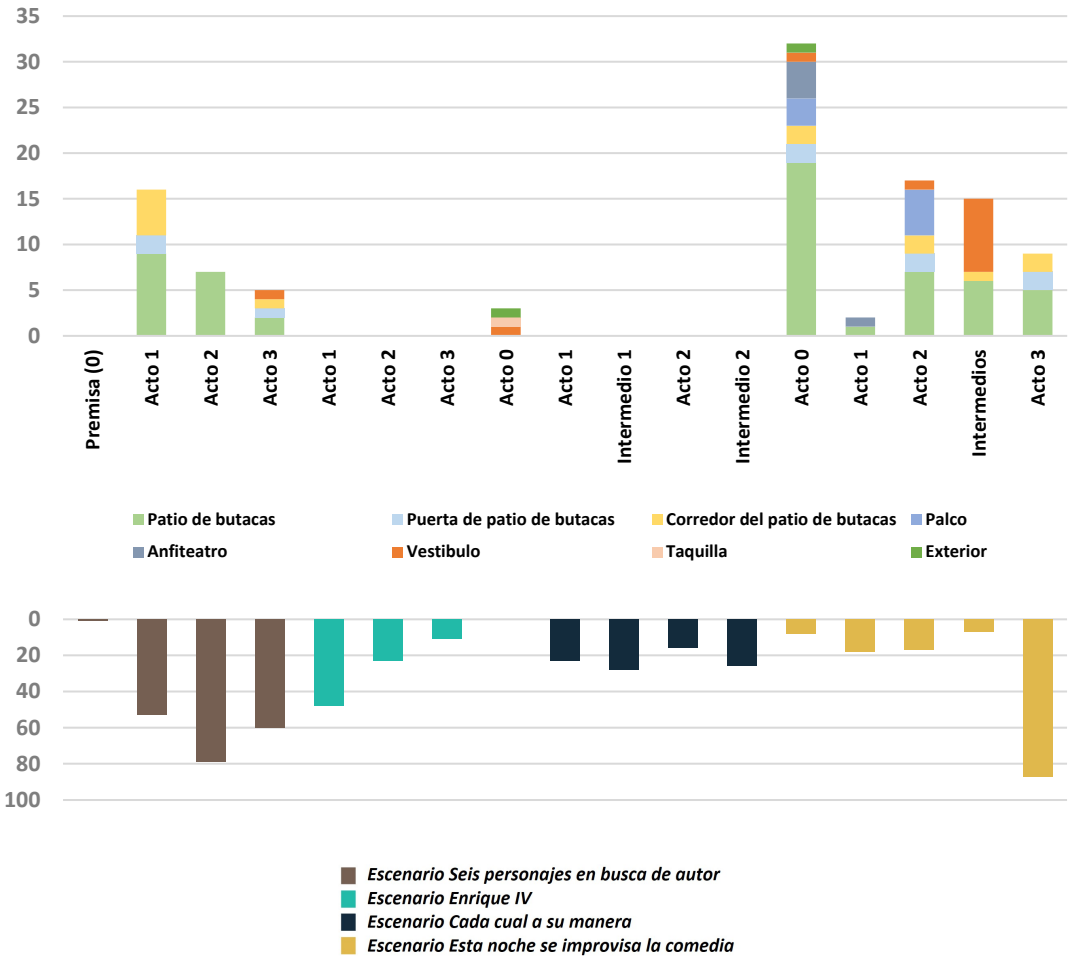
Fuente: elaboración propia.

De la figura anterior, en general, se concluye que una de las obras, en concreto *Enrique IV*, se representa exclusivamente empleando el espacio espectacular escénico. El resto de las obras conjugan este espacio dramático con otros espacios espectaculares teatrales. En concreto, *Cada cual a su manera* refleja un porcentaje poco significativo (3.12%) de acotaciones textuales que se refieren a espacios espectaculares fuera del

escenario. En el caso de *Seis personajes en busca de autor*, la presencia de acotaciones referidas a ámbitos fuera del escenario sube hasta aproximadamente un 13%. Por último, el máximo de estas didascalias en el resto de la arquitectura teatral se produce en *Esta noche se improvisa la comedia*, alcanzando algo más del 35% de las didascalias espaciales totales en la obra.

Una vez analizadas las cantidades globales, será necesario para el posterior análisis la discriminación según los actos de cada obra. Diferenciando según los diferentes actos e intermedios de cada una de ellas y de nuevo incluyendo las acotaciones referidas al escenario aunque en un eje diferente, la distribución resultante se esquematiza en la siguiente figura:

Figura 24: *Usos y distribución de los espacios espectaculares teatrales por actos en la tetralogía metateatral pirandelliana.*



Fuente: elaboración propia.

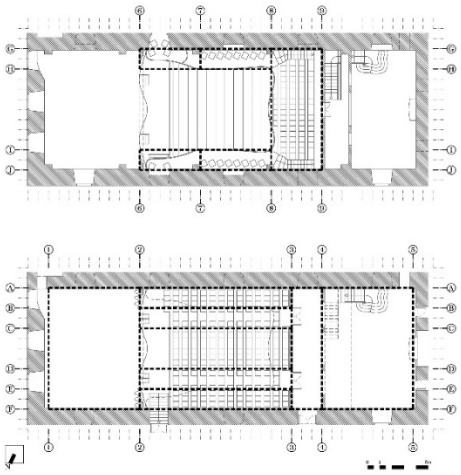
Según la figura anterior, excepto en *Enrique IV*, que como se ha informado anteriormente no tiene uso de los espacios espectaculares teatrales más allá del escenario, el resto de las obras incluyen en al menos uno de sus actos el uso de otras zonas del edificio dramático. Especialmente relevantes son el primer acto de *Seis personajes en busca de autor* y los intermedios y actos cero, segundo y tercero de *Esta noche se improvisa la comedia*. Asimismo, es destacable que el principal espacio espectacular teatral más referido en las acotaciones textuales en el conjunto de las cuatro obras de teatro sea el patio de butacas.

Esta información, a su vez, es necesario que sea trasladada sobre el propio edificio teatral empleado como base en esta investigación, es decir, el teatro Odescalchi, y a su vez realizada también en consonancia con los espacios espectaculares escénicos propuestos en cada uno de los actos o intermedios correspondientes.

El edificio teatral se divide por estancias de uso para facilitar la incorporación de estos datos. Así mismo, los espacios se proponen en las dos plantas de la sala escénica y el vestíbulo para informar del mismo modo del uso de ambas.

Con esta aplicación gráfica sobre la arquitectura del edificio de mostrará si las obras son escénicas o extra-escénicas.

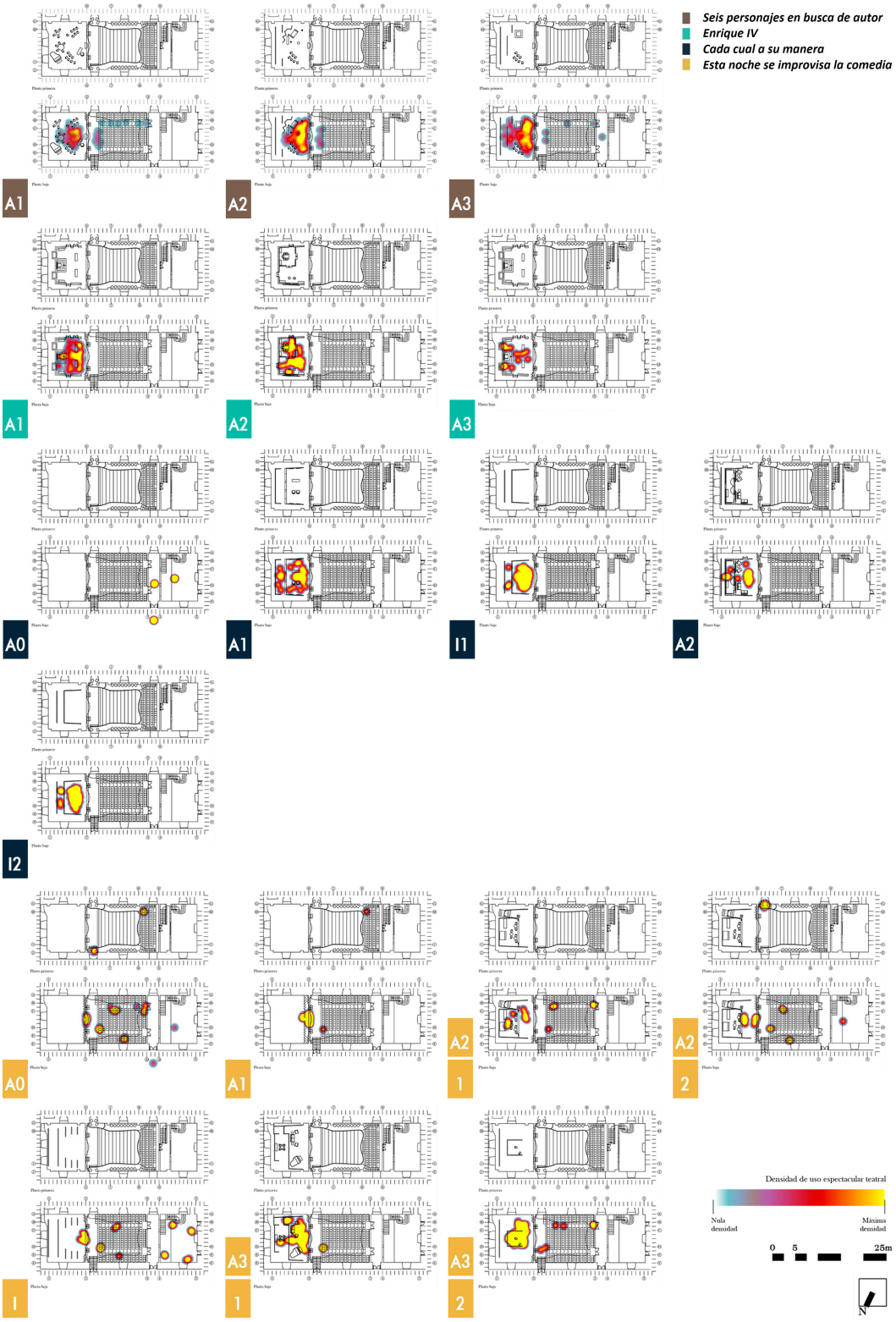
Imagen 184: *Zonificación de las zonas del teatro Odescalchi en planta baja (planta inferior) y planta alta (planta superior).*



Fuente: elaboración propia.

De esta forma se generan los siguientes planos de densidades según estas acotaciones textuales de los espacios espectaculares teatrales:

Imagen 185: *Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales por actos en la tetralogía metateatral pirandelliana sobre el teatro Odescalchi.*



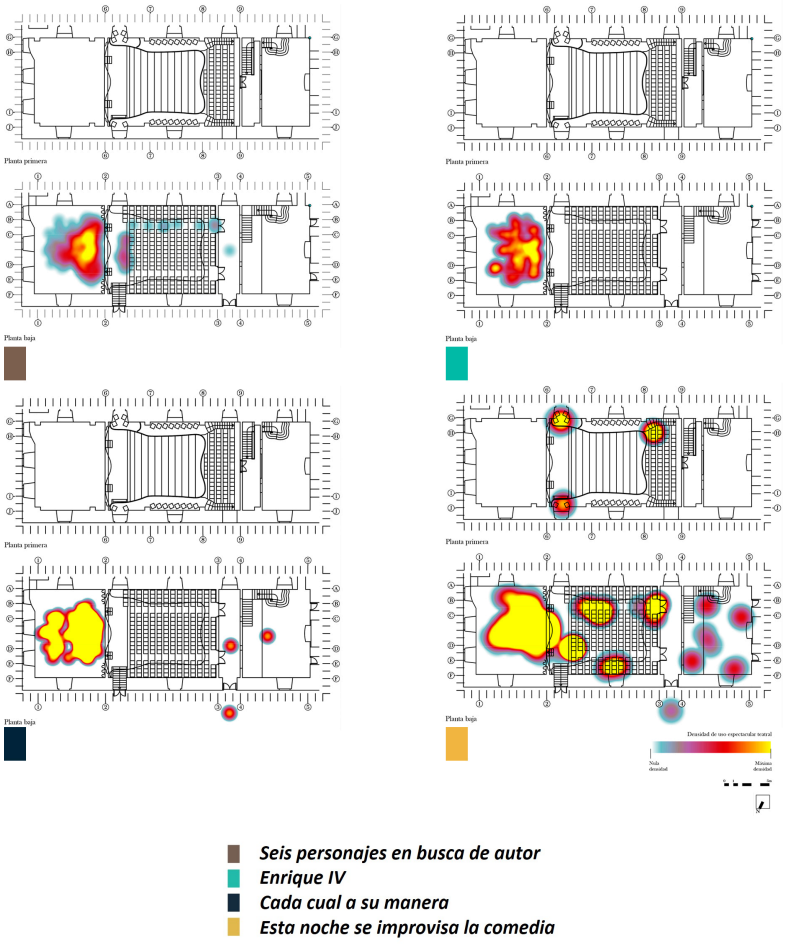
Fuente: elaboración propia.

Con estas densidades expresadas en forma de mapa de calor se afirma sobre el uso de los espacios espectaculares teatrales que:

- *Seis personajes en busca de autor.* En los tres actos de la comedia se emplean espacios espectaculares teatrales diferentes al escénico. El patio de butacas es el espacio más empleado aunque su uso decrece según avanza la obra. A continuación, las acotaciones que hacen referencia al corredor del patio de butacas generan que ésta sea la segunda zona más empleada en el primer y tercer acto, aunque con mayor presencia en el primero. La puerta del patio de butacas es la tercera zona más acotada mientras que el vestíbulo es la menor solamente con una indicación al final del tercer acto en el que se cierra la función. En definitiva, los mayores usos espaciales teatrales coinciden con la entrada de los *seis personajes* en acción en el teatro. Se trata de una obra, por tanto, de carácter espacial extra-escénico.
- *Enrique IV.* La obra, que como ya se ha mencionado anteriormente tiene un profundo carácter isabelino, no realiza ningún uso más allá del escenario. Se trata de una obra, por tanto, de carácter espacial escénico.
- *Cada cual a su manera.* En esta producción, Pirandello realiza un único gesto en referencia a la arquitectura teatral del espacio extra-escénica. La propone en el acto cero, es decir antes de que la obra se perciba como empezada como tal por parte de los espectadores. Y como escena no percibida como empezada la propone iniciándose desde el exterior del teatro mismo y extendiéndose a la taquilla y al vestíbulo del teatro. El resto de la obra, aun fingida en sus espacialidades teatrales fuera del escenario, se desarrolla dentro de la caja escénica. Se trata de una obra, así, de carácter espacial extra-escénico, aunque sea mínimamente.
- *Esta noche se improvisa la comedia.* Es su última obra *metateatral* Pirandello lleva a cabo la experiencia más expansiva de su espacialidad en referencia a la arquitectura global del edificio teatral. Excepto en el primer acto en el que realiza un uso más comedido, el resto de los actos e intermedios tienen una gran carga de teatro teatral. Principalmente el uso del patio de butacas junto con las referencias a sus puertas y el corredor es el predominante. Como elemento novedoso introduce la ficción dentro de los palcos ya no solo empleando la participación de un supuesto público en platea sino también en la segunda planta añadiéndose también el anfiteatro o, más conocido, el gallinero. El vestíbulo es de nuevo otra zona muy empleada principalmente en los intermedios simultáneos y como en la obra anterior, la obra comienza de manera inconsciente para el espectador en los exteriores del teatro. Se trata de una obra, por tanto, de carácter espacial extra-escénico.

De forma general, cada una de las obras resume su uso de los espacios espectaculares teatrales con las siguientes densidades:

Imagen 186: *Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en la tetralogía metateatral pirandelliana sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: elaboración propia.

Por lo tanto, en la visión general de la *metateatralidad* pirandelliana, con los datos expuestos, se debe afirmar que, excepto *Enrique IV*, el resto de las obras realizan un determinado uso de la espacialidad del teatro que no se limita exclusivamente al ámbito de la escena. El uso de esta concepción espacial se liga irremediablemente a obras o actos en los que la improvisación o la realidad ficcionada está presente en el transcurso de estos, hecho refrendado por la coincidencia de este uso principalmente tanto en *Seis Personajes en busca de autor* como en *Esta noche se improvisa la comedia*. Asimismo, la evolución y desarrollo de su espacialidad cronológicamente hablando, provoca que en

las dos últimas obras temporales, introduzca un elemento aún más disruptivo espacialmente: la ciudad como espacio espectacular teatral, es decir, la realidad urbana como escenario inconsciente (como la ficción para los espectadores) durante el inicio de la obra. Físicamente en *Cada cual a su manera* será literalmente el *atrezzo* del acto cero. En *Esta noche se improvisa la comedia*, este uso del espacio exterior se realizar de forma más difusa a través de los anuncios en prensa y en carteles de publicidad de la función.

Texto y *metaespacio*.

En este punto de la discusión de los resultados obtenidos a través de la aplicación de la metodología definida para ello en este trabajo, se han obtenido hasta este momento unos resultados que permiten empíricamente la identificación, la clasificación y la jerarquización tanto de los espacios espectaculares escénicos como de los demás espacios teatrales que forman parte de la arquitectura teatral global en la producción *metateatral* de Luigi Pirandello.

Para poder continuar con el proceso y lograr alcanzar unas conclusiones certeras sobre este trabajo y de ese modo poder refrendar las hipótesis de partida, se considera obligada la puesta en conjunto de estos datos. En esta comparación de resultados será esencial la visión global de las obras, tanto de forma interna como comparada, respecto a las acotaciones totales de cada una de ellas discretizando aquellas con connotaciones espaciales y las que no las poseen.

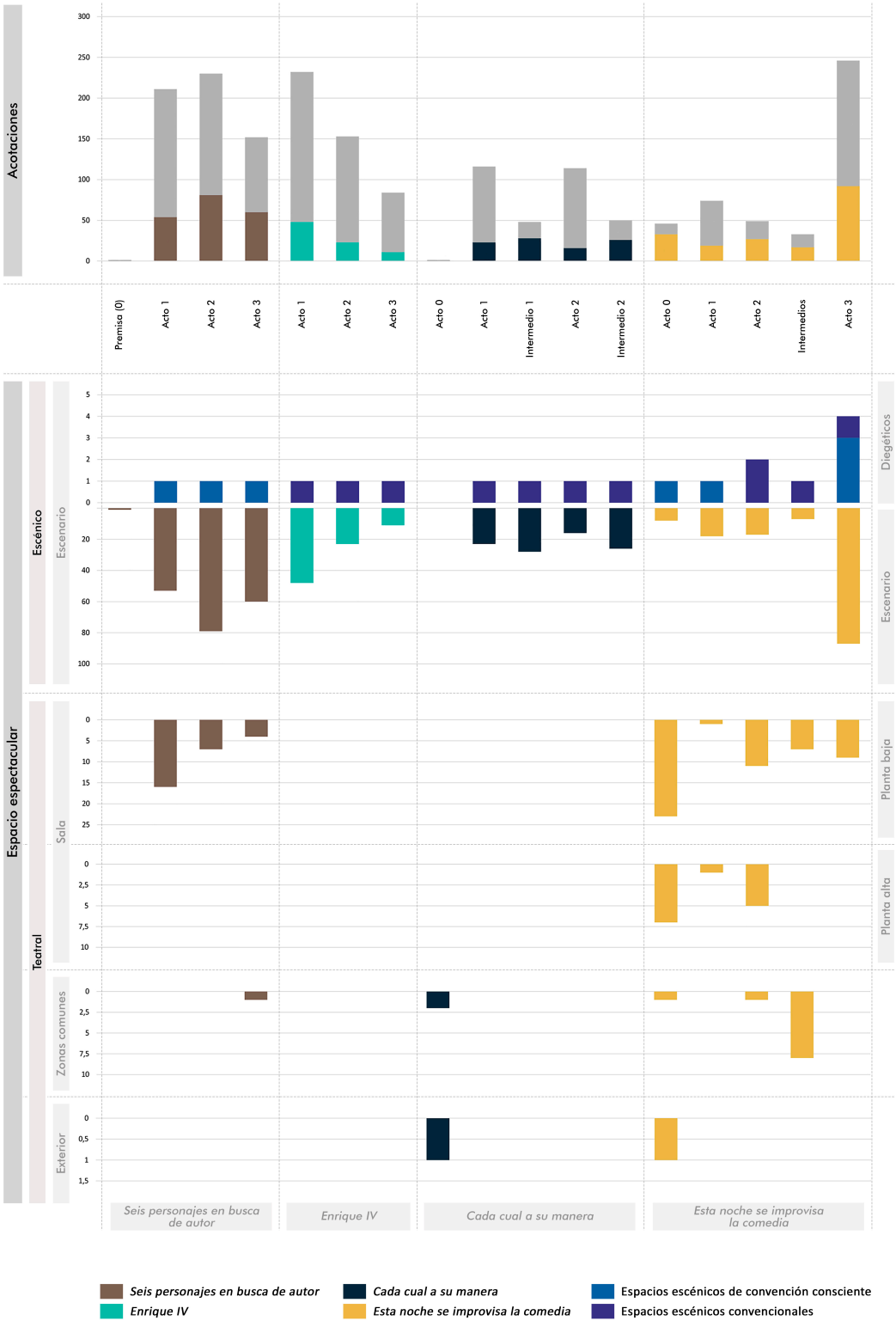
Así mismo, la comparativa de los usos de los espacios que Pirandello propone crear, los espectaculares escénicos, contrapuesta con aquellos que ya posee el propio edificio, es decir, los espectaculares teatrales, generarán la verdadera concepción del universo del autor italiano y, por tanto, cómo es. Es decir, si existe la concepción de la arquitectura teatral en estas obras dramáticas específicas. A su vez, este proceso permitirá revelar aquellas influencias artísticas presentes en su visión teatral y, así, comprobar cómo el autor italiano traduce (o más bien transduce) físicamente esas intenciones a esos espacios reales.

Por otro lado, se propondrá una reflexión sobre la relación que está presente en estos espacios, ya no solo desde el punto de vista de su interacción con los actores sino también con el espectador, ya que, al igual que sucede en la práctica arquitectónica no teatral, los espacios propuestos y construidos no se completan definitivamente, no son arquitectura, no son espacio, hasta que son usados por sus receptores finales y el proceso de comunicación (semiótica) está concluido.

Por último, se considerarán las discrepancias que existen entre las diferentes representaciones puestas en valor en el tercer apartado de esta Tesis Doctoral y, si fuese el caso, si respetan o no la filosofía artística que Pirandello transmitió con sus precisas acotaciones.

En la siguiente figura se muestra dicha comparativa con la que posteriormente se extraerán las conclusiones definitivas. En el eje superior se muestra la globalidad de acotaciones de las obras y su caracterización de espacialidad según la figura 20 de este documento. En el eje inferior se detallan las acotaciones espaciales espectaculares escénicas y el resto de las teatrales. Dentro de las escénicas se expresan las didascalias textuales escénicas y sus referencias a espacios de convención consciente o convencionales. Inmediatamente bajo éstas se expresan las demás teatrales diferenciadas por zonas del teatro, es decir: de sala, de zonas comunes o de su uso exterior del teatro.

Figura 25: *Usos espaciales espectaculares espaciales en la tetralogía metateatral pirandelliana.*



Fuente: elaboración propia.

De forma conjunta, y tal y como se ha expuesto de forma diferenciada con anterioridad, una única obra realiza un uso exclusivo de la zona de escena clásica: *Enrique IV*. El resto del *metateatro* pirandelliano, propone sin embargo una visión también extra-escénica. Por lo tanto, se puede concluir que el uso espacial que el autor italiano propone en los textos de su tetralogía *metateatral* es un recurso más que debe estar presente para el correcto desarrollo de estas obras. Sí es cierto que en diferentes implicaciones cada una de las cuatro obras tiene una mayor o menor dependencia de su uso espacial teatral, incluso si se filtra por acto o intermedio, los resultados serán más o menos dispares, pero se puede afirmar que en todos ellos el uso del espacio interior y hasta incluso del exterior será esencial para que cada drama se lleve a cabo tal y como el autor italiano tenía planteado.

De la misma forma, de la figura anterior también se podrá calificar el uso que se realiza del propio espacio teatral atendiendo a una jerarquización de cuatro diferentes niveles o categorías:

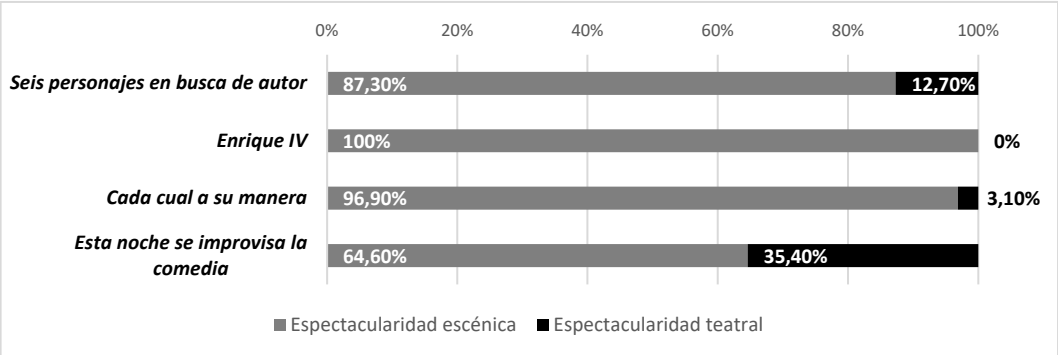
- Nivel 1: el valor del escenario: se dará este nivel en aquella obra o acto de esta en la que exclusivamente se propondrá la intervención del drama sobre el espacio espectacular escénico del teatro.
- Nivel 2: el valor del *palcoescénico*: además del mencionado espacio espectacular escénico, en esta categoría de obras se realiza el uso de otros elementos que conforman la sala escénica, bien sea a cota de la planta baja de platea, es decir, en las butacas, corredores del patio o las mismas puertas de la sala, o bien empleando la zona superior: en palcos o en el anfiteatro.
- Nivel 3: el valor de la edificación: una vez superado el espacio del *palcoescénico*, esta categoría se definirá por el empleo de recursos espectaculares teatrales fuera de la sala de representación como el vestíbulo, zona de taquillas u otras zonas comunes de la arquitectura dramática.
- Nivel 4: el valor de la ciudad: adquirirán esta categoría de uso espacial aquellas obras o actos que se desarrollen en mayor o menor medida en ámbitos previos a las puertas de entrada al teatro, es decir, que estos transcurran total o parcialmente en el exterior del propio edificio teatral y sea la propia ciudad la que ejerza como el espacio espectacular empleado como recurso.

De este modo, la primera obra *metateatral*, *Seis personajes en busca de autor* estará categorizada como una obra de uso espacial de Nivel 3: edificación. A pesar de que en su premisa previa a los actos recoge acotaciones textuales del espacio espectacular escénico, tanto en el primero como en el segundo y tercer acto se alcanza el Nivel 2 al

saltar las acotaciones directamente a la sala y además, aunque de forma muy puntual, en el tercer acto se sobrepasa tímidamente este nivel hasta alcanzar el Nivel 3. Sobre el escenario, esta obra solamente hace uso de los espacios de convención consciente. Continuando, como se constata desde el comienzo de análisis de resultados, *Enrique IV* es exclusivamente escénico, acorde a su estructura clásica. Por lo tanto, se calificará a esta *metaobra* como de Nivel 1. Sobre el escenario solamente hace uso de los espacios convencionales. En *Cada cual a su manera*, espacialmente todos los actos, a excepción del acto cero, son, como en la obra anterior, de nivel escénico. Sin embargo, debido al uso del exterior de este acto inicial, la obra asciende a nivel 4 urbano. Sobre el escenario solamente hace uso de los espacios convencionales. Por último, *Esta noche se improvisa la comedia* se trata de la única obra en de forma general transita a lo largo de todos sus actos por todos los niveles de uso espacial del teatro. Es por tanto también una obra de Nivel 4 urbano. Además, es la única en la que Pirandello plantea el uso de los espacios de primera planta de la sala escénica. Sobre el escenario también se trata de la única de la tetralogía *metateatral* que emplea, además de forma alterna, espacios de convención consciente con espacios convencionales. En conclusión, en la tetralogía *metateatral* pirandelliana se emplean todos los recursos que el espacio espectacular teatral proporciona al autor, tanto interior como exterior, generalmente aplicado más allá del escenario.

De forma general, y tras todo este análisis de las espacialidades espectaculares escénicas y espectaculares teatrales, de manera global, los porcentajes derivados en cada obra resultan los siguientes[462]:

Figura 26: *Porcentajes de espacialidades en la tetralogía metateatral pirandelliana.*



Fuente: elaboración propia.

[462] Los porcentajes son extraídos en base a las diferentes espectacularidades respecto al número de acotaciones globales de cada una de las obras con alguna característica espacial.

Por lo tanto, las obras más dependientes de la espacialidad espectacular teatral resultan ser *Esta noche se improvisa la comedia* (35,40% de espacialidad espectacular teatral sobre la totalidad de acotaciones espaciales en la obra) y *Seis personajes en busca de autor* (12,70%), respectivamente. *Cada cual a su manera*, por su lado, tiene una espectacularidad teatral mínima (3,10%) mientras que *Enrique IV* (0,00%) directamente es completamente espectacular escénica. Estos porcentajes de vinculación con la espectacularidad teatral serán especialmente relevantes en los siguientes actos[463]-.

- *Cada cual a su manera*: Acto 0: 100%.
- *Esta noche se improvisa la comedia*: Acto 0: 80,00%
- *Esta noche se improvisa la comedia*: Intermedios: 68,18%.
- *Esta noche se improvisa la comedia*: Acto 2: 50,00%
- *Seis personajes en busca de autor*: Acto 1: 23,20%.

Estos porcentajes relativos a la clasificación de espacialidades espectaculares a partir de las acotaciones de los paratextos materializan los vínculos que cada una de las obras posee con su espacio arquitectónico teatral. De este modo, *Esta noche se improvisa la comedia* será en conjunto la más ligada a los espacios espectaculares teatrales y, en consecuencia, a la arquitectura dramática. Por el contrario, *Enrique IV* no tendrá ninguna vinculación con la tipología arquitectónica, siempre y cuando posea un lugar de representación. De esta forma, la literatura y la arquitectura quedan vinculadas a través de sus acotaciones espectaculares. Dependiendo del equilibro entre espectacularidad global y espectacularidad teatral en sus paratextos, el vínculo o dependencia entre ambas disciplinas será mayor o menor.

Del mismo modo, una mayor espectacularidad teatral sobre la escénica implicará un mayor conocimiento del edificio teatral convencional sincrónico del autor. Y, por lo tanto, implicará asimismo una mayor dependencia de esta tipología arquitectónica. Por ejemplo, en el propio caso de *Esta noche se improvisa la comedia*, su alta espectacularidad teatral implica una tipología arquitectónica que posea palcos, vestíbulo, zona de cafetería, etc. Por el uso de ellas expuesto en los textos, entraña un teatro de tipología a la italiana. Por el contrario, *Enrique IV*, que no presenta espacialidad teatral alguna, no es posible vincularla a través de sus acotaciones espaciales a ninguna tipología arquitectónica teatral. En este sentido, se podrá calificar como una obra completamente independiente

[463] Los porcentajes por actos están referidos a la globalidad de las acotaciones con características espaciales de cada acto correspondiente.

de su tipología arquitectónica dado que podrá ser representada sobre cualquier tipología arquitectónica teatral que solo posea un espacio espectacular escénico, fuese cual fuese. Sin embargo, las tres obras restantes de la tetralogía *metateatral* pirandelliana están vinculadas en mayor o menor medida a la tipología a la italiana.

Esta clasificación de las obras *metateatrales* escritas por Pirandello permite avanzar otro paso más allá y generar una nueva reflexión según sea su alcance espacial sobre la arquitectura del teatro. Con la figura conjunta de todos los usos espaciales del teatro, tanto los interiores como los exteriores, se abre la posibilidad de situar exactamente los límites o lindes que el dramaturgo italiano propone, maneja y manipula para la relación construida entre la ficción propuesta a través de su texto en los libretos y la realidad atribuida a los espectadores. Este límite se podrá asimilar con el concepto de la denominada como cuarta pared *metateatral*, aunque no exactamente con el mismo significado que le atribuyó Antoine[464] en su momento. Este límite o frontera en algunas ocasiones se tratará de un límite virtual, ficticio pero presente y en otras será un marcado límite arquitectónico.

En *Seis personajes en busca de autor*, de nuevo exceptuando la premisa en la que el autor italiano solamente expone sus intenciones, en su primer acto este límite se configura de forma vertical en la entrada de la sala escénica y de forma horizontal en la planta baja, abarcando todo el volumen de esta. Ocurre de forma similar en el segundo acto. Sin embargo, una vez llegado el tercer acto, Pirandello lo modifica y traslada esta frontera alejándola hacia el vestíbulo del teatro, incluyendo así un espacio espectacular teatral más dentro de este acto. Por lo tanto, en esta primera obra el límite más extremo que se propone es sobre el vestíbulo, incluyendo toda la acción dentro de estos espacios contenidos. Respecto al escenario propiamente dicho, se debe remarcar el límite ya mencionado anteriormente en el tercer apartado de este trabajo[465] en el que el autor propone un nuevo eje vertical, perpendicular a los espectadores, que separa constantemente el espacio de la realidad de los actores y la de los personajes. Este sublímite no es una frontera física sino virtual y está reflejado en cada momento por la posición de cada grupo y reforzado a su vez por el mobiliario o elementos dispuesto sobre el escenario y en ocasiones por la iluminación que Pirandello propone en determinados momentos. Asimismo, en el tercer acto, la lona que sirve de fondo para el acto que simula la escena del huerto o jardín podría ser considerada un nuevo sublímite. Al finalizar dicho acto, el devenir de actores y personajes accediendo detrás de la lona y la generación de

[464] Ver página 217.

[465] Ver páginas 340 y 358.

las sombras de los personajes sobre ella podría considerarse una nueva frontera entre realidad y ficción. No obstante, en definitiva, en este caso general de esta producción se establen unos límites globales que contienen los espacios de la obra y a su vez otros sublímites que organizan internamente las propuestas espaciales sobre el escenario.

De nuevo en *Enrique IV* se encuentra la nota dispar de la discusión de los límites de uso. En esta obra el límite entre actor y espectador se produce exclusivamente en el marco escénico, en la propia superficie del telón del proscenio. Se trata de un caso en el que la cuarta pared clásica del Naturalismo coincide con la frontera del uso espacial pirandelliano. Sin embargo, igual que en la *metaobra* anterior, internamente dentro de la escena subyace un nuevo eje. Los dos espacios espectaculares escénicos convencionales propuestos por Pirandello son percibidos por el público de forma anexa. Es decir, ambos espacios, aunque nunca son visualizados de manera simultánea están conectados a través de una puerta que los comunica, estableciendo un sublímite en el paramento vertical de la izquierda en el espacio espectacular escénico del primer y tercer acto y en el de la derecha en el correspondiente del segundo acto, de nuevo perpendicular a la visión del público. Si se atiende exclusivamente a la teoría literaria que se ha escrito sobre esta producción, a su vez se podría establecer en el espacio espectacular escénico que comparten el primer y el tercer acto un sublímite más. Se consideraría como tal a aquel que separa las figuras a modo de cuadros que están propuestas a cada lado del trono y que, al ser anacrónicas respecto al resto del estilo del espacio, podrían resultar una frontera entre la ficción (Edad Media) y la propia realidad de los personajes (Edad contemporánea a la representación de la función). Además, dichas figuras a modo de cuadros en el tercer acto se sustituyen directamente por los personajes reales a los que hacen alusión las pinturas, por lo que podría ser un límite establecido por Pirandello entre la máscara y el rostro. No obstante, esta realidad confrontada a la ficción no sería convergente con la misma realidad del espectador sino con la realidad de Enrique IV consciente de su locura. Por ello, sería realidad ficcionada y por consiguiente, espacialmente no estaría compartida con los espectadores[466]. Es por ello por lo que no se consideraría este sublímite dentro de este trabajo de investigación. Por lo tanto, si se reflexiona de forma general, el límite espacial *metateatral* en esta producción se considera totalmente convencional.

En tercer lugar, *Cada cual a su manera* establece un nuevo linde no observado en ninguna de las dos obras anteriores. Sin embargo, éste se produce de manera casi experimental

[466] Se trata de un caso similar a lo expuesto anteriormente en la obra *Seis personajes en busca de autor* en el momento del tercer acto con la lona que aparece en escena y su vinculación entre la realidad de los personajes y la de los actores pero que no incluye la verdadera realidad del espectador.

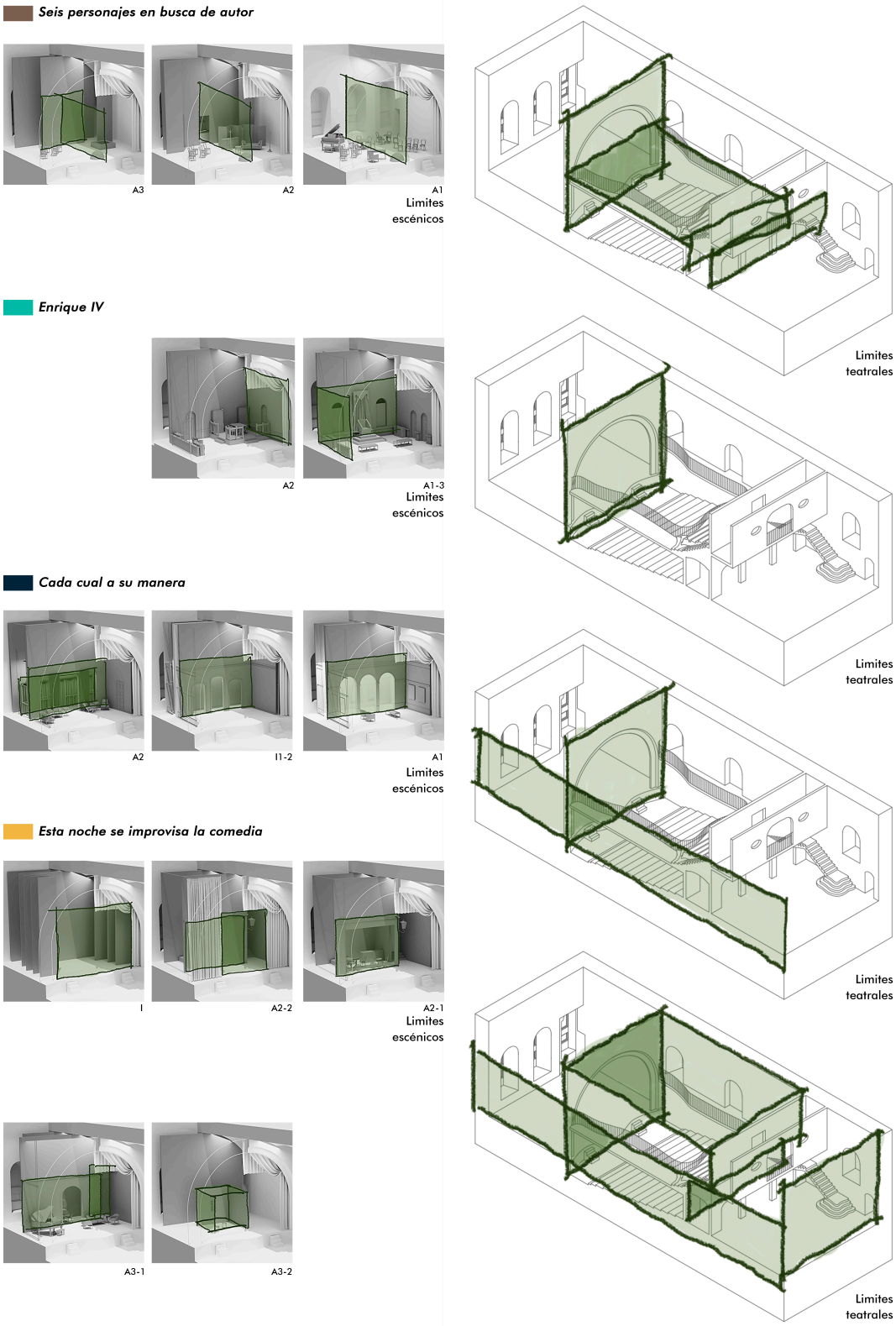
ya que Pirandello lo establece incluso antes de que comience la función a las puertas del edificio en el acto cero. El resto de los actos e intermedios que constituyen la producción se realizan de la misma manera que *Enrique IV*, es decir, exclusivamente en la escena y, por tanto, de nuevo aparece la clásica cuarta pared si se restringe exclusivamente a conceptos de espacialidad. Sin embargo, de nuevo aparecen sublímites dentro de la ficción sobre el escenario. Mientras que el sublímite en *Seis personajes en busca de autor* y en *Enrique IV* es vertical y perpendicular a la visión de los espectadores, en *Cada cual a su manera* gira noventa grados hasta colocarse en paralelo al público y, además, se multiplica. De esta manera, la sensación de consecución de espacios y una mayor presencia de perspectiva provoca una conciencia de los espacios de forma más realista, más *Verista*. En el primer acto esta duplicidad de espacios se produce físicamente a través de tres arcos y que, además, se refuerza iluminando de forma mucho más activa el espacio más alejado del proscenio. De este modo el espectador concebirá el espacio más cercano a él, el menos iluminado, como un lugar propicio para las confesiones de los protagonistas. En el tercer acto sucede algo similar con la división entre la sala y la terraza al fondo de nuevo constituida por un elemento arquitectónico, en este caso una cristalera. Surge inclusive un tercer espacio anecdótico, un jardín, todavía más alejado cuya frontera se sitúa en el toldo que cierra la terraza que en ocasiones genera que este tercer espacio, el del jardín, pase de ser mimético a diegético muy brevemente. Por último, se debe mencionar también el límite del espacio de los intermedios que, aun simulando un espacio espectacular teatral, se representa sobre el propio escenario. Sin embargo, de nuevo se genera, al menos en el caso del Odescalchi, esa duplicidad paralela al espectador y, por tanto, crea la misma sensación de profundidad que en los espacios espectaculares escénicos de los actos planteados anteriormente. Se trata, en definitiva, de una obra en la que el límite espacial más extremo se produce en el límite entre el interior y el exterior.

Por último, y de nuevo la más disruptiva de toda la tetralogía, se encuentra *Esta noche se improvisa la comedia*. En esta obra los límites espaciales desbordan lo experimentado en actos de las obras *metateatrales* anteriores hasta alcanzar todos los espacios espectaculares teatrales disponibles. Comenzando, en su acto cero, al igual que en *Cada cual a su manera*, se propone el exterior del teatro como origen aunque no con la misma estructura que en la obra anterior, si no a través de la publicidad de la función, es decir, de forma virtual no participativa por el espectador. Además, este acto inicial, una vez que todo el público está ya sentado en sus localidades, se representa casi exclusivamente en el patio de butacas, incluso con el telón (o telones) echados, y tímidamente en las zonas sociales de vestíbulo. Por lo tanto, este acto cero tiene un fuerte carácter extra-escénico

y con un límite espacial que alcanza el exterior. En el primer acto y en el segundo, de nuevo se producen interacciones espaciales en la sala aunque con mayor presencia de las acotaciones referentes al espacio espectacular escénico y, al igual que en el acto inicial, Pirandello introduce una vuelta de tuerca más en los límites espaciales que propone. El límite propuesto como espacio de la sala de espectadores, empleado hasta este momento únicamente en *Seis personajes en busca de autor*, estaba planteado exclusivamente en la zona de butacas de la planta baja. En esta última comedia *metateatral* el autor italiano eleva ese límite hasta alcanzar la planta superior de la sala del *palcoescénico*. Con este planteamiento, los palcos y el anfiteatro entran ya dentro del límite ficción-realidad no solo con personajes que actúan como si fueran público real, que también, sino que buena parte del segundo acto transcurre en un palco del teatro por parte del elenco de actores. Algo similar sucede con los intermedios escritos en esta comedia. Aunque sí se plantea un límite en el marco escénico, cuatro de las cinco propuestas teatrales del intermedio suceden exclusivamente en vestíbulo o zona de cafetería del teatro encerrando en este espacio casi la totalidad de las actuaciones. Por lo tanto, los intermedios tendrán un límite posicionado físicamente en los paramentos que conforman las zonas comunes. En relación con el tercer acto tiene el límite espacial marcado claramente por el volumen de la sala teatral, esta vez solo con propuesta espacial en la planta baja de butacas. Por último, en esta comedia también existen, como en los casos anteriores, los sublímites en los escenarios propuestos. De nuevo, estas fronteras están dirigidas a proporcionar una mayor profundidad visual con la perspectiva. En el espacio espectacular escénico del comienzo del segundo acto con la referencia hugoniana del cabaret genera un sublímite con un espacio dentro de otro espacio que, a su vez será empleado como pantalla de proyección para la finalización de este. En el acto tercero de nuevo se superponen sublímites, esta vez tanto paralelos como perpendiculares al espectador que ayudan como en ocasiones anteriores al *Verismo* de la escena. En definitiva, este tercer acto concluye con un sublimite que, dentro de las propias tablas, crea un volumen interno en el que una acción ocurre dentro de otra acción. Con todas estas referencias, se trata, en consecuencia, de la obra en la que existen más límites espaciales y en la que se produce la mayor movilidad consciente entre ellos. Es por tanto, y desde el punto de vista espacial, la obra más compleja de toda la tetralogía *metateatral* pirandelliana.

De forma gráfica, todos estos límites y sublímites en el espacio espectacular teatral de esta tetralogía, se conforma de la siguiente manera:

Imagen 187: *Descripción gráfica de los límites espaciales teatrales y escénicos en la tetralogía metateatral pirandelliana.*



Fuente: elaboración propia.

Para concluir, esta posibilidad de ser capaces de fijar textualmente estos límites espaciales que se han ido mencionando (en unas ocasiones verticales y en otras horizontales, a veces parciales y otras veces totales) de la relación entre la ficción (y/o realidad ficcionada) y la realidad, es decir, entre el actor y el espectador, proporciona a Pirandello los medios adecuados para poder jugar a construir o a derribar estas barreras del mismo modo que él plantea en sus textos la dualidad y frontera entre la máscara y el rostro. De esta forma, el espectador encuentra reconocibles estos lindes o al menos lo hace de forma inconsciente en determinadas situaciones, a modo de una extraña cuarta pared (pirandelliana) que lo separa (o une) de los personajes de ficción o de la supuesta realidad ficcionada. Dentro del volumen de estos límites, el público que asiste a las comedias *metateatrales* del autor italiano se encontrará de manera involuntaria inmerso en los espacios del drama cuando el autor lo decida. Según sea el caso, el espectador tendrá una convención más o menos consciente de ser participante en los actos teatrales y tendrá una mayor o menor implicación en el desarrollo, es decir, será más o menos transductor de su recepción de la representación teatral. Dentro de esta cuarta pared pirandelliana mutable y movible se situará un volumen espacial que en este estudio se ha optado por denominar como *metaespacio* pirandelliano[467]. En este trabajo se entenderá el concepto de *metaespacio* pirandelliano como aquel espacio espectacular teatral de la ficción dramática *metateatral* que está participado tanto por los actores como por los espectadores de forma simultánea y cuya colaboración en él, sea cual sea según la obra, será o no consciente por ambas partes, emisor y receptor.

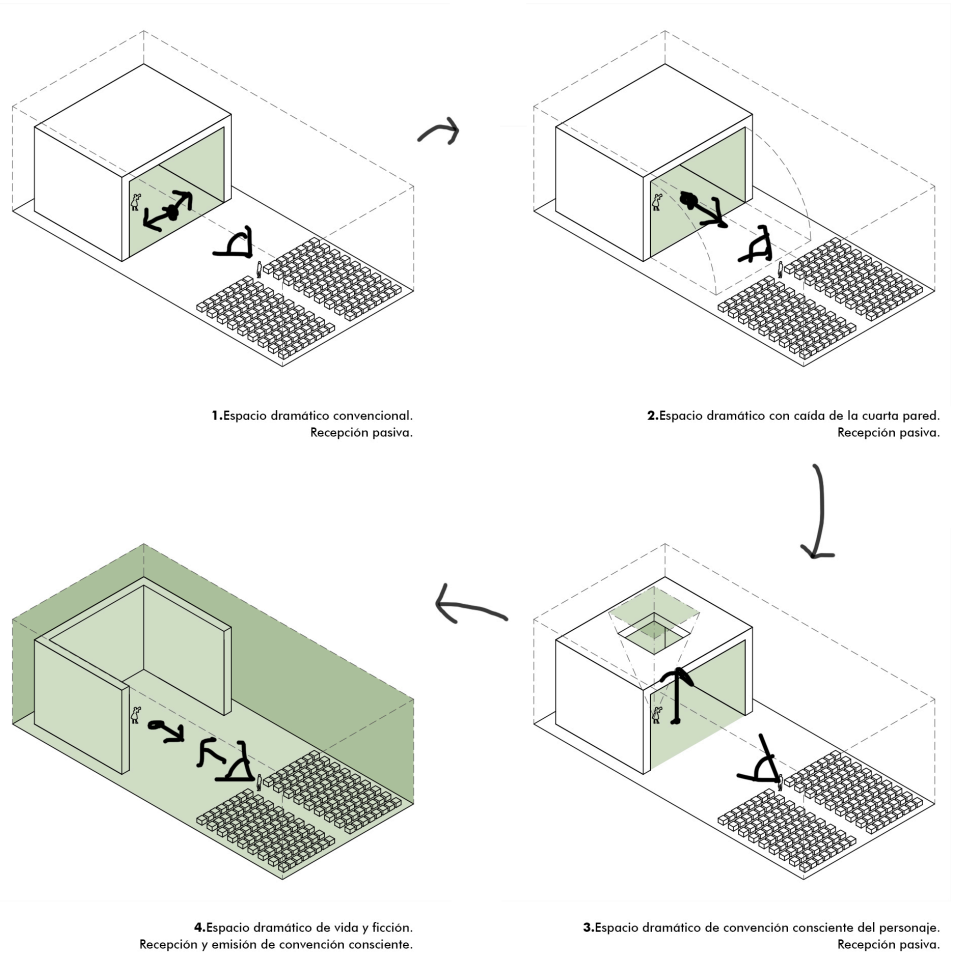
Estos *metaespacios* pirandellianos son los espacios que el autor otorga a sus personajes, a aquellos que han nacido vivos[468] y necesitan su microcosmos para poder desarrollarse plenamente "ajeno" al autor, como se ha ido remarcando en su teoría literaria teatral a lo largo de este trabajo. Se trata de espacios de vida que son reales y sobre los que se desarrolla libremente la realidad ficcionada o la fantasía realista. Y se produce de una manera tan libre que puede llegar a abarcar todos aquellos espacios dramáticos que los personajes consideren en la creatividad del autor. Se modifica así la concepción formal y convencional de espacio escénico en busca de un nuevo arte, el de los personajes que, esta vez, incluye también al espectador. Porque en estos *metaespacios* pirandellianos el público deja de ser el espectador relajado convencional que contempla el drama de manera pasiva, tranquila y sin tensiones (Benjamin, 1968, pág. 147). No solo el personaje consciente conforma estos *metaespacios* pirandellianos tal y como se han definido

[467] Ver páginas VII-VIII.

[468] Debe recordarse que en el propio prefacio del *Seis personajes en busca de autor* reflexiona sobre el nacimiento de los personajes e incluso en el propio texto de la obra el Padre lo discute con el Director. Ver referencias en páginas VII, 212 (nota a pie de página número 303) y 314.

anteriormente. No es del todo suficiente con que el títere Orestes de *El difunto Matias Pascal* se despierte de su ensoñación al contemplar un espacio extraño a él en el cielo de su cosmos y se autoperciba como marioneta[469]. La intervención del público con una lectura del drama colectiva pero también individual será la que también complete estos espacios psicológicos en cada obra y se traduzcan, a su vez, en espacios reales definidos por las fronteras remarcadas en los textos. No se trata simplemente de romper la cuarta pared, ni bajarse del escenario. Se trata de participar colectivamente de la realidad espacial del drama.

Imagen 188: *Evolución del espacio dramático hasta el metaespacio pirandelliano.*



Fuente: elaboración propia.

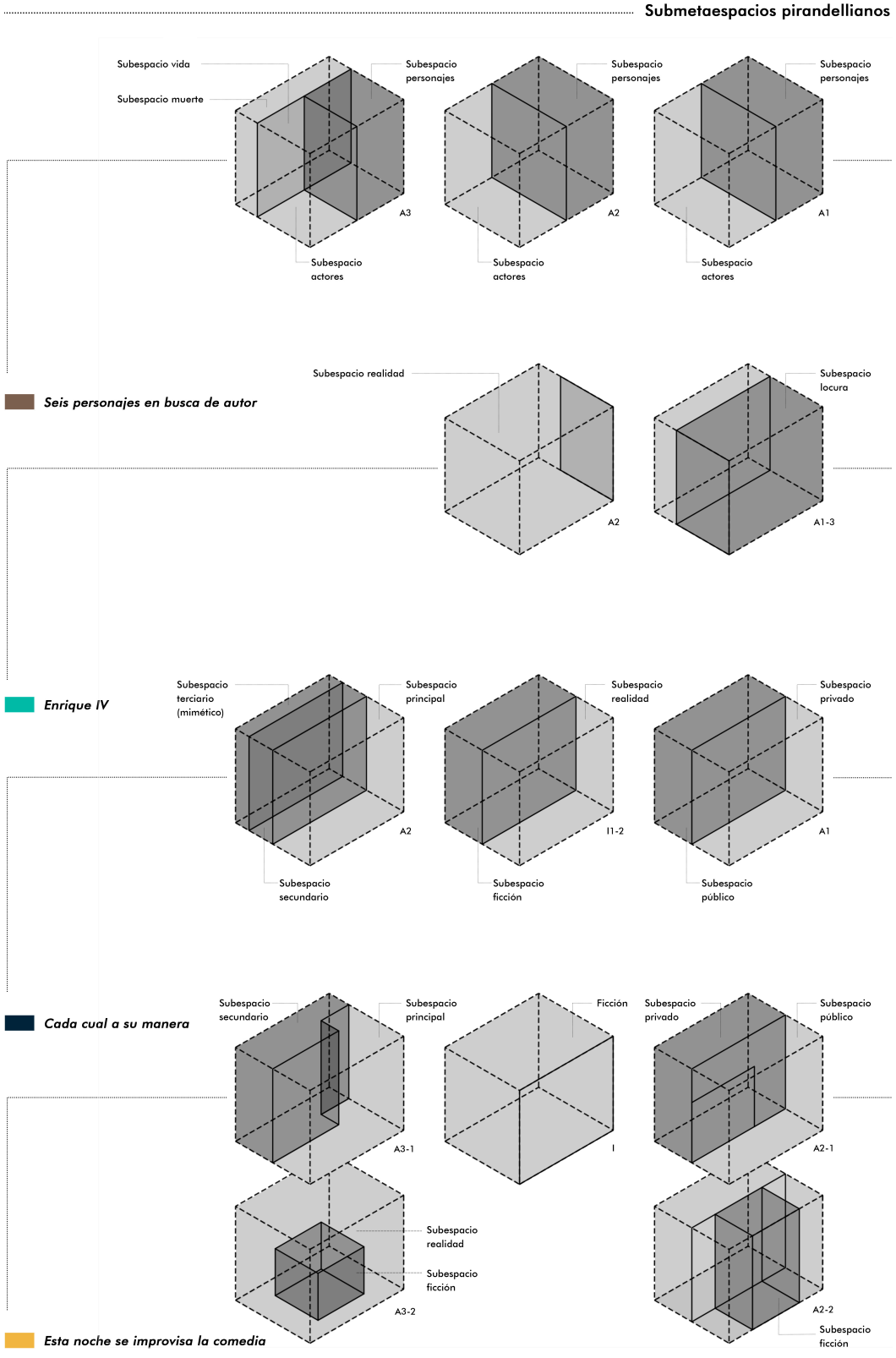
[469] Se debe recordar el diálogo citado en la página 277.

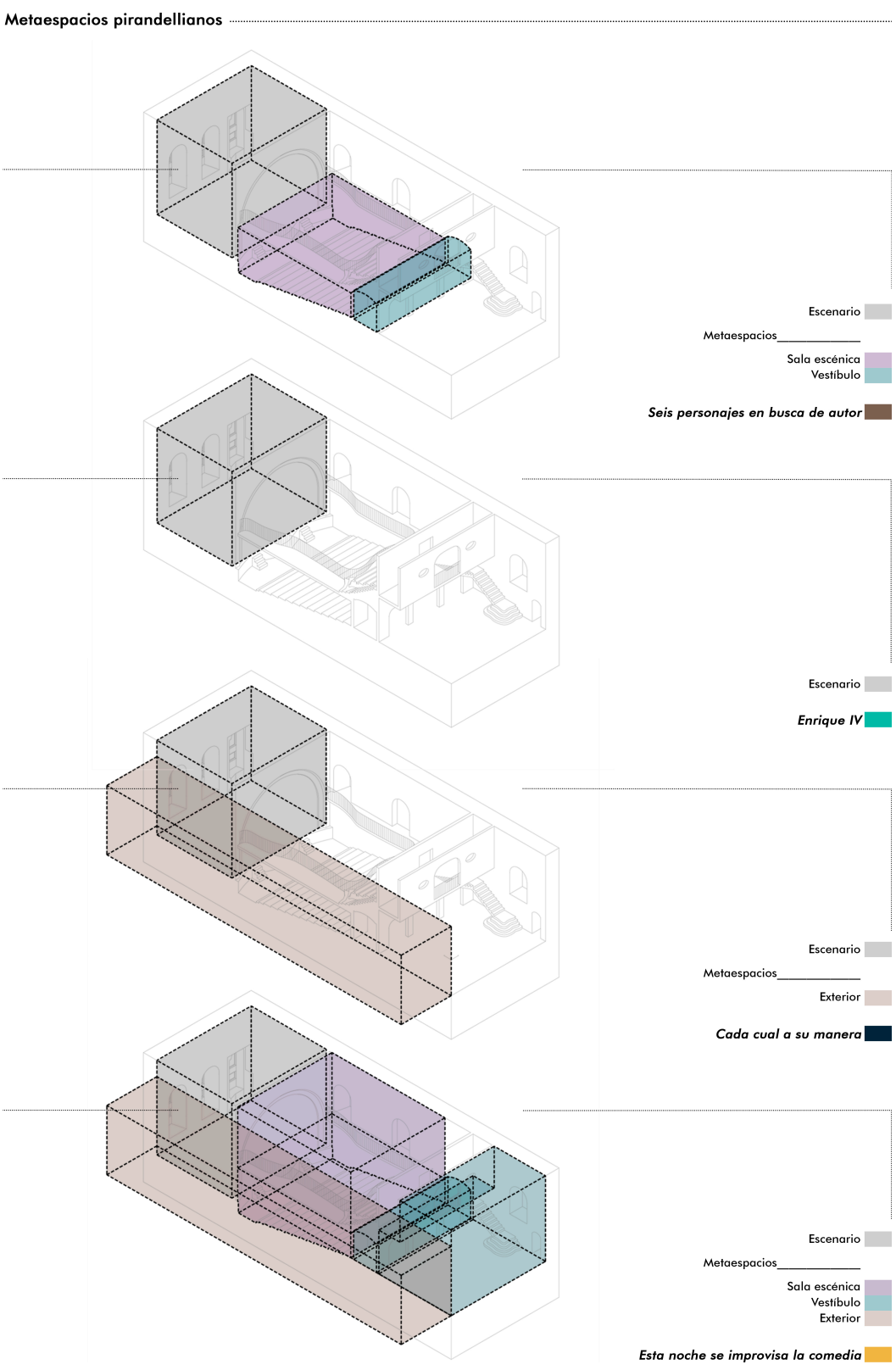
Así, con todos los datos obtenidos y el análisis de los resultados con las diferentes catalogaciones de las obras, estos *metaespacios* pirandellianos quedan perfectamente contenidos en las fronteras de los usos espaciales de las obras de estudio y, por tanto, es posible su cuantificación.

Es necesario advertir en este punto que la zona de espacio espectacular escénico, en el caso concreto de estas cuatro obras no está participado físicamente por el público y solo lo está por los actores. Por lo tanto, no se debería considerar a efectos prácticos como un *metaespacio* pirandelliano como tal en este trabajo. Sí es cierto, sin embargo, que desde un punto de vista de la crítica literaria, la convención consciente del público en la obra o las interacciones de los parlamentos de los personajes sobre el escenario podrían indicar que desde las tablas se hace partícipe al público de una forma u otra, más o menos directa o más o menos obvia, en el mismo sentido que en *Hamlet* de Shakespeare. Y, además, esta metodología se realizaría tanto por parte de actores conscientes para el público (ficción) como de los que supuestamente son público pero en realidad son actores (realidad ficcionada). No obstante, esta participación no sería físicamente compartida espacialmente, sino más bien simulada al modo isabelino y por lo tanto, espacialmente no se tendría en cuenta desde el punto de vista arquitectónico aunque sí se valorará como un *submetaespacio* pirandelliano, no físico pero sí consciente.

De forma gráfica, estos *metaespacios* pirandellianos obtenidos con la metodología planteada y el análisis de sus resultados, son los siguientes en cada acto de cada función. Asimismo, en las siguientes páginas también se muestran los *submetaespacios* pirandellianos escénicos.

Imagen 189: *Descripción gráfica de los metaespacios y submetaespacios pirandellianos en la tetralogía metateatral.*





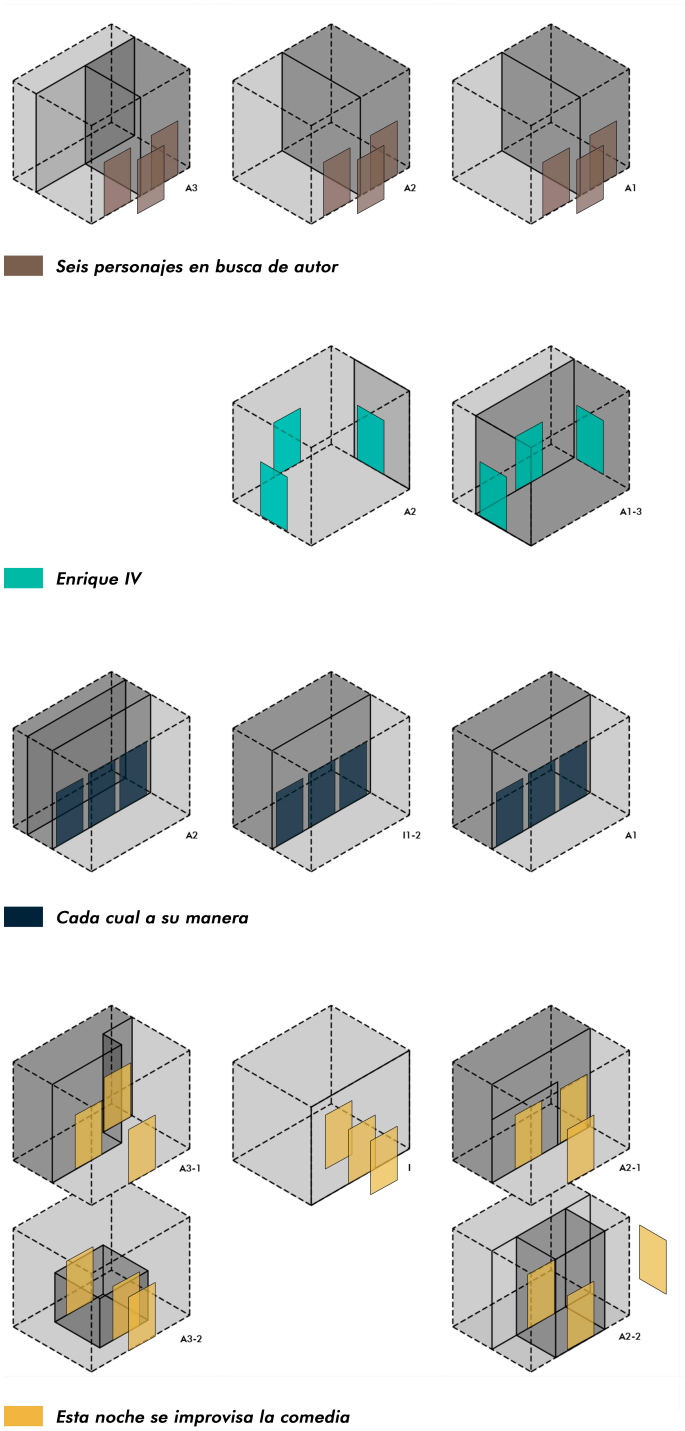
Fuente: elaboración propia.

De este modo, si se analizan las cuatro obras de forma individual, en *Seis personajes en busca de autor* existen claramente dos *metaespacios* pirandellianos: la sala de butacas solamente en su cota de planta baja y mínimamente se incluye el vestíbulo. En relación con los *submetaespacios* en el ámbito de la escena, en cada uno de los actos se dividen entre espacios para actores y espacios para personajes: espacios para la realidad y espacios para la ficción. En *Enrique IV*, por su parte, aunque el espectador de la obra es consciente de la locura del personaje de Enrique y entra en la obra como partícipe totalmente necesario para juzgarla en su papel de activo transductor, espacialmente los personajes y el público no comparten espacio. Es decir, la frontera entre ellos no se llega a derribar en ningún momento para absorber a ambos grupos bajo un mismo volumen. Por ello, físicamente en esta obra no se podrá considerar el uso del *metaespacio* pirandelliano. Sin embargo, sí podrán considerarse *submetaespacios* que hacen transitar al espectador entre espacios relacionados con la locura y otros con la cordura. Por su parte, *Cada cual a su manera* añade un nuevo *metaespacio* pirandelliano que no es otro que el exterior del teatro e incluye, de esta forma por primera vez, el marco urbano a la historia dramática. Así, la ciudad se convierte en el primer decorado dramático de la obra para el espectador, aunque no sea consciente de ello como tal. Respecto a los *submetaespacios* escénicos, paralelos al espectador en esta ocasión, refuerzan la percepción más o menos cercana, más o menos privada o más o menos real de lo que sucede sobre el escenario. Y por último, al igual que en los análisis anteriores, *Esta noche se improvisa la comedia* resulta, por delante de *Seis personajes en busca de autor*, la obra más arriesgada. Incluye todos los *metaespacios* disponibles para un autor: el exterior del teatro, el vestíbulo en su totalidad y la sala escénica. Esta última ya no solo con sus elementos en planta baja sino también alcanzando la planta primera. En relación con los *submetaespacios* escénicos, también es la más disruptiva. En esta ocasión no solo juega con planos paralelos o perpendiculares al espectador sino que incluso se llegan a quebrar o a ser parciales, apareciendo espacios dentro de otros espacios.

Para concluir la definición y acotación del *metaespacio* o *submetaespacio* pirandelliano además de desarrollarlos física o conceptualmente, debe remarcarse su característica relacional con la espacialidad que se aportó a la historia del teatro desde los edificios de la Grecia y Roma clásica. A lo largo de los análisis individuales de cada *metaobra* desarrollados en el cuarto apartado de este trabajo se ha vinculado cada drama con el uso más o menos formalizado o más o menos consciente del uso de las tres puertas del teatro clásico. La parametrización y la modelización de los datos obtenidos a partir de la aplicación metodológica expuesta en esta Tesis doctoral ha permitido llevar a cabo esta

reflexión con la vinculación del espacio clásico teatral. Esta utilización de las puertas o de la formalización de los espacios que se enmarcan en los paratextos del autor italiano se expresan sobre el esquema anterior de la siguiente manera en los espacios sobre el escenario:

Imagen 190: *Descripción gráfica de la aparición de las tres puertas del teatro clásico sobre los submetaespacios pirandellianos en la tetralogía metateatral.*



Fuente: elaboración propia.

Por lo tanto se puede afirmar que una característica intrínseca de los *metaespacios* y *submetaespacios* pirandellianos es su estrecha vinculación con la teatralidad clásica a través del uso de los tres espacios generados por las puertas clásicas de los edificios de Grecia y Roma.

Por último en este proceso de análisis comparado, se considera necesario realizar una última reflexión a raíz de los datos obtenidos a partir de la metodología propuesta en esta Tesis Doctoral. En el análisis de cada obra en el tercer capítulo de este trabajo, dedicado al estudio de cada una de las obras, se ha realizado una comparativa entre diferentes representaciones de la misma obra. En él se exponen algunos casos en los que hay claras diferencias entre lo escrito por Pirandello y lo realizado en la representación, en otros las diferencias no son esenciales y en otros diferentes la exactitud de la propuesta textual y la visual es concordante. En Las representaciones propuestas como ejemplos en *Seis personajes en busca de autor*[470], las diferencias no son demasiado divergentes de lo planteado por el propio Pirandello, que a su vez, como se ha mencionado, ya cambió en 1925 en el texto. Se pueden reducir a diferencias en algunos elementos, como el biombo del segundo acto, que pasa a ser un telar en 1923, o el casi nulo uso de las máscaras de los personajes, que ni el propio italiano llevó a cabo. Pese a estas diferencias, se puede afirmar que las representaciones propuestas respetan, en general, los *metaespacios* textuales del libreto. Para las representaciones propuestas en el caso de *Enrique IV*[471], sí que se diferencian más de los textos y entre ellas mismas en los espacios espectaculares escénicos, puesto que no existen espectaculares teatrales. El espacio diegético escénico del trono en general, pese a las novedades que cada etapa ha introducido, se mantiene en la esencial y en las fronteras fijadas. Sin embargo, en segundo acto ya presenta mayores novedades y disrupciones en los espacios diegéticos. Mención especial cabe la última representación propuesta en la que en un mismo espacio escénico se propone todos los actos simplemente modificando la posición de ciertos elementos. En este caso, al no existir como tal *metaespacios* pirandellianos y solo se plantean *submetaespacios* en el escenario, el desarrollo de la trama tal y como lo plantea Pirandello no se modifica en esencia. Sin embargo, se podrá afirmar que no se trata de la obra de Pirandello sino de la transducción del director de escena correspondiente. La tercera obra *metateatral* de Pirandello, *Cada cual a su manera*, como se ha comentado, tiene escasa información sobre sus representaciones. Sin embargo, en las expuestas con anterioridad[472] ninguna

[470] Ver páginas 356 a 363.

[471] Ver páginas 393 a 398.

[472] Ver páginas 436 a 440.

de ellas refleja las fronteras escénicas propuestas con los característicos juegos de profundidades explicados. El *metaespacio* del exterior del teatro no se encuentra documentado gráficamente por lo que se podrá suponer. Incluso se puede afirmar que el propio Pirandello a la hora de plantear la espacialidad de esta obra estuvo cohibido ante la posibilidad que aportaba el texto. El hecho de plantear escenas que simulan el vestíbulo del teatro sobre el escenario, es decir, simular un espacio espectacular teatral sobre el espectacular escénico, conceptualmente podría resultar escaso. Es cierto que materialmente podría afectar al desarrollo de la trama al no poder ser percibidos los diálogos por todos los espectadores en un vestíbulo real pero la aportación de este *metaespacio* a la obra provocaría una ruptura más de la frontera entre la ficción y la realidad. Por último, en *Esta noche se improvisa la comedia*[473] las escenificaciones propuestas vuelven a ser diversas. Pocas de las planteadas son estrictamente fieles al texto de Pirandello. Escénicamente solamente la escena del primer acto de la función datada entre 1935 y 1942 podría considerarse pirandelliana. Incluso la reproducción de los *metaespacios* de los textos también es diferente. La discusión ficcionada entre espectadores y director sí que se encuentra bien definida y reproducida en dichas representaciones, sin embargo, en la escena del palco o en la de los intermedios se producen las variaciones. En el primero de los casos, por ejemplo, en la representación de 1987 se construyen palcos en el escenario o el propio vestíbulo de los intermedios corales, como planteaba Pirandello en *Cada cual a su manera*. Pero en esta ocasión el autor italiano sí fue más allá planteando literalmente el *metaespacio* de la sala escénica y el *metaespacio* del vestíbulo. En este último, obviamente y consciente de lo comentado con anterioridad, el autor plantea diálogos que no influyen en el desarrollo general de la obra.

Con todas estas reflexiones se podrá concluir que son mucho más susceptibles de ser interpretados (o variados) espacialmente por un director de escena las acciones planteadas en los espacios espectaculares escénicos, es decir, de las acciones de los *submetaespacios* pirandellianos. Sin embargo, las acciones planteadas sobre los espacios espectaculares teatrales, es decir, aquellas que sí generan *metaespacios* pirandellianos, son más complicadas puesto que o se realizan tal y como marca el texto o no generará la ruptura del límite entre la realidad y la ficción y, así, no materializará el *metaespacio* pirandelliano. Efectivamente se trata de espacios más complicados de

[473] Ver páginas 488 a 497.

reproducir de acorde con el texto original pero, de no ser así, la teoría estética del arte del italiano no estará expuesta al completo y, en consecuencia, no será la obra de Pirandello.

En definitiva, con todos estos procesos analíticos se ha logrado alcanzar el concepto de *metaespacio* pirandelliano aplicable a las obras *metateatrales* de Luigi Pirandello. Del mismo modo, se ha logrado hacer posible su clasificación y su situación exacta en cada uno de los actos del drama sobre la arquitectura teatral. *Metateatro* y *metaespacio* conforman de esta manera un elemento indisoluble y característico en estas producciones pirandellianas. Se demuestra, así, que Pirandello no solo dotó a sus textos dramáticos *metateatrales* de su propia concepción del arte como un constante fluir entre realidad y ficción, cordura y locura o máscara y rostro. No solo dio su libertad artística a sus personajes sino que también les permitió desarrollarse. Fue así fue capaz de trasladar toda esta filosofía también a los espacios del drama. Unos microcosmos con las particularidades señaladas en los que vida y ficción, el *theatrum mundi*, carecía de fronteras. Se trata, además, de un uso de los espacios del drama muy característico, especial y general pero adaptado a su vez a cada obra. Tanto que es posible afirmar que una posible alteración ya sea total o parcial por parte de un director de escena en cualquier momento puede provocar que dicha función no se conciba como tal sino como otra producción completamente diferente. En definitiva, las características de los *metaespacios* pirandellianos están tan presentes en la tetralogía *metateatral* pirandelliana y conforman parte esencial en cada obra a modo de considerarse como un personaje activo más de la producción.

5. Discusión.

"Ahora bien: para mí, en arte, lo que Croce
llama actividad teorética es menos que nada
si el hecho estético no está integrado por la
actividad práctica que ha llegado a ser
una misma cosa con él; ni tampoco
los medios comunicativos de la representación
estética (palabra, sonidos musicales,
colores, etc.) y la técnica tienen una
relación extrínseca con el hecho estético interior,
sino que, al contrario, son, en arte,
el hecho estético mismo, y no un
solo hecho estético,
sino este o aquel hecho estético."
(Pirandello, 1956, pág. 1123).

A continuación, en este quinto capítulo, se presenta la discusión de los principales resultados obtenidos de esta Tesis Doctoral. Se presenta con carácter organizativo, temático y crítico. Asimismo, estas resoluciones definitivas poseen un intencionado carácter general sobre el ámbito de estudio de la espacialidad en la metateatralidad pirandelliana. Con ello se pretende presentar y dar valor a los resultados obtenidos en la globalidad del estudio advirtiendo que aquellos hallazgos de carácter particular se encuentran encajados en cada apartado de los capítulos dedicados a la aplicación metodológica y el análisis de resultados de estos. De esta manera se aspira a que la estructura del estudio sea más dinámica, argumentada y crítica en cada momento oportuno de la investigación.

A través de los diferentes capítulos de esta Tesis Doctoral se ha pretendido sentar las bases necesarias para poder, desde una óptica arquitectónica y espacial, analizar la tetralogía *metateatral* pirandelliana. El presente trabajo se ha estructurado a través de un sistema de etapas consecutivas en la que en cada una de ellas se permite alcanzar los resultados necesarios para poder desarrollar las siguientes fases, siempre con el objetivo final de obtener los máximos datos posibles sobre el uso y la estética espacial en las obras teatrales que conforman el *corpus* de esta investigación. De esta forma en cada uno de los capítulos de este estudio, el diseño de la metodología ha permitido fijar hitos que en su globalidad garantizan la máxima objetividad posible en las conclusiones para, así, dar respuesta a las cuestiones de partida fijadas en el inicio de esta Tesis Doctoral.

En las premisas expuestas en la Introducción de esta investigación se plantea la posibilidad de llegar a definir arquitectónicamente el concepto del espacio que se puede advertir tras una primera lectura de las obras de esta tetralogía dramática. Es decir, se plantea desde un inicio si existe, si se puede cuantificar y si se puede definir el uso de la espacialidad en el *metateatro* escrito por Luigi Pirandello. La crítica literaria en sus múltiples estudios ha definido este periodo *metateatral* en la producción dramática del autor italiano como una época de ruptura de la estructura escénica tradicional que aporta al teatro la descomposición que ya caracterizaba a la narrativa previa del dramaturgo (Ferroni, 2017, pág. 144)[474]. Con este punto de partida, la cuestión sobre el uso de los espacios en sus *metaobras* adquiere una mayor relevancia al inferir un nuevo uso del espacio del drama; un uso diferente al de sus contemporáneos. Una vez realizados los estudios y analizados los resultados obtenidos se ha constatado que la tetralogía *metateatral* pirandelliana es un *corpus* muy frutífero desde el punto de vista del análisis del espacio interior y exterior.

La crítica teatral, siempre muy por delante en el ámbito literario y menos prolífica en el ámbito espacial, ha definido y estudiado en innumerables ocasiones el *metateatro* de Pirandello. Sin embargo, su uso espacial no ha sido tan desarrollado en las investigaciones científicas. Aunque como se ha expuesto a lo largo de este trabajo, sí existe bibliografía sobre sus propuestas escénicas, estas siempre han tenido un mayor sesgo hacia la literatura y escasa profundidad respecto a su arquitectura textual. Sin embargo, esta investigación se ha propuesto a través de una óptica diferente.

Para el análisis del interiorismo pirandelliano se ha tomado como punto de partida principal sus textos (los paratextos). Desde ellos, a través de un proceso basado en la

[474] Se debe recordar lo expuesto en las páginas II y 4-5.

traducción de medios (es decir, de la palabra al plano), se ha procedido a cuantificar, cualificar y geometrizar sus libretos para, así, poder realizar un análisis final y obtener una respuesta concreta al eje central de esta investigación: si se habla de *metateatro* pirandelliano desde el punto de vista de la teoría crítica literaria, verificar si se puede concebir también un uso espacial tan característico en estas obras que permita poder hablarse de un *metaespacio* pirandelliano. Es decir, en primer lugar se ha propuesto el estudio, el análisis y la definición del uso del espacio teatral en los cuatro *metadramas* de Pirandello y si, en caso de que este uso espacial existiese, comprobar que pueden aplicársele las mismas características, o análogas, que el autor italiano manejaba en su concepción estética del arte escénico. De esta manera, de existir, se podrá catalogar como un elemento esencial en su *metateatro*, como si se tratase de un personaje más.

Como se ha mencionado anteriormente, cada uno de los puntos de estudio planteados ha permitido el avance en el análisis global a través de una metodología de consecución de fases o etapas correlativas. El punto de inicio de la investigación, con las premisas secundarias expuestas que certificasen la concepción de un *metaespacio* pirandelliano, ha provocado, de partida, una apertura disciplinaria del marco teórico del estudio. El análisis de una obra de teatro dramático debe partir de su principal fuente que no es otra que los paratextos del autor. Esta cuestión forzó a dirigir el análisis bibliográfico previo hacia no solo el estudio de la arquitectura teatral o del espacio escénico de una manera más o menos tradicional sino también hacia la teoría y la crítica literaria del teatro. Se debe advertir que comúnmente esta última disciplina, la literatura y en concreto la literatura teatral, no está contemplada dentro de los estudios propios arquitectónicos por lo que este hecho ha supuesto en la investigación una ruptura del campo crítico habitual con el consecuente trabajo analítico. No obstante, tras la recopilación de toda la documentación bibliográfica mostrada en este análisis y su estudio (siempre tratando de buscar el máximo equilibrio entre arquitectura y literatura), se considera efectivamente que esta interdisciplinaridad ha sido un proceso imprescindible para poder comprender la evolución del teatro en toda su dimensión y la del *metateatro* pirandelliano en particular.

Algo similar ha sucedido asimismo con el marco temporal elegido para el estudio de esta Tesis Doctoral. A pesar de poder ser considerado en un primer momento como un período de investigación demasiado amplio al iniciarlo desde las primeras civilizaciones hasta la Edad Contemporánea de Pirandello, se ha demostrado como absolutamente necesario. De este modo, se han podido enmarcar históricamente los movimientos artísticos que derivaron en los dos momentos clave de este trabajo: la aparición de la figura de Luigi Pirandello en la literatura universal y el surgimiento y consolidación de la tipología del *teatro a la italiana* en la arquitectura.

A través del recorrido histórico realizado en este trabajo en su segundo apartado, se comprueba la evolución paralela, en ocasiones de forma conjunta y en otras ocasiones a través de caminos separados, del drama escrito y representado, del texto y del espacio, de la literatura teatral y de la arquitectura. En esta evolución, la literatura, en su desarrollo histórico, causa una influencia irremediable sobre la concepción arquitectónica del espacio escénico y del edificio teatral en general (y viceversa). Comprender la evolución de la literatura dramática, al menos en sus características espaciales escénicas, dota de las claves necesarias para poder analizar el espacio teatral en su totalidad. Sin comprender las Unidades Clásicas aristotélicas del teatro, por ejemplo, no se comprenderá la espacialidad teatral que posteriormente propone Serlio con sus arquitectónicos fondos de escena. Sin conocer el texto dramático Romántico, por ejemplo, no se comprenderá el posterior Realismo o el Naturalismo. En definitiva, cada movimiento literario en el drama en el continuo evolutivo de la historia causa su correspondiente repercusión en el espacio de representación y, a su vez, cada descubrimiento que acontece en el ámbito arquitectónico abre las posibilidades a la producción literaria dramática de ese momento. El espacio, entendido así en su máxima generalidad, no solo es un lugar físico, que también lo es, si no que pasa a concebirse como un lugar (*locus*) en el que cada participante (actores y espectadores) se ubica en su espacio correspondiente y comienzan a entrelazarse las diferentes las relaciones entre sí (Merleau- Ponty, 1987, pág. 281). Por lo tanto, el espacio en el que se desarrolle el teatro también tendrá estas implicaciones relacionales. En consecuencia cada evolución social, económica, política y literaria ha tenido, y tiene, su influencia en la arquitectura teatral. Los diferentes períodos históricos, a través de sucesiones de ensayos con éxitos o errores, han confirmado un espacio teatral propicio, o al menos aquel que se puede considerar el menos dañino[475] de todos los desarrollados, para poder llevar a cabo el drama.

Así, la figura de Pirandello, filólogo de formación, no podrá estudiarse correctamente sin conocer sus influencias ni los movimientos a los que se le asocia desde la crítica literaria, o al menos no podrá comprenderse como tal desde la óptica de la arquitectura. Varios son los movimientos artísticos con los que Pirandello dialogó durante su producción *metateatral*. De nuevo, desde el punto de vista literario, la crítica lo ha analizado ampliamente. Sin embargo, desde el punto de vista espacial, deben destacarse varios puntos de confluencia. En primer lugar, las estructuras clásicas en las cuatro *metaobras* son claras en algunos de sus espacios espectaculares escénicos convencionales, como la calle en *Esta noche se improvisa la comedia* de inspiración claramente serliana. Otras

[475] Se entenderá el menos dañino desde el punto de vista de la recepción de la representación escénica.

referencias se encuentran en este mismo espacio escénico del cabaret, al mismo modo que Victor Hugo o en sus propuestas en *Cada cual a su manera*, que tienden hacia claros espacios de influencia *Verista*. Sin embargo, respecto a los espacios espectaculares escénicos de convención consciente, en todas sus obras, excepto *Enrique IV*, espacialmente se desenvuelve entre el mundo isabelino. En estos espacios, el público debe situarse mediante la simbología que marcan los elementos de *atrezzo* o incluso marcada por el propio espacio teatral, como en *Seis personajes en busca de autor*, más de influencia casi constructivista con el teatro desnudo frente al espectador. Por último, la comedia del arte con sus tipos e incluso con sus máscaras simuladas o reales, está presente en todas las obras *metateatrales* de Pirandello. Desde la repetida figura del Doctor en *Enrique IV* o *Esta noche se improvisa la comedia*, hasta las máscaras planteadas, aunque casi nunca empleadas, de *Seis personajes en busca de autor* y, de modo general, utilizadas como concepto catalizador entre ficción y realidad empleado en toda su producción como conceptualización artística pirandelliana. Por lo tanto, el estudio y el análisis de gran parte de los momentos de la historia de la literatura dramática es esencial para contextualizar la figura de Luigi Pirandello y el uso de sus recursos espaciales.

Del mismo modo, como también se ha mencionado en varias ocasiones a lo largo de esta Tesis Doctoral, conocer el *teatro a la italiana* como lugar del drama, su origen y sus evoluciones, se ha revelado como esencial para el análisis de la espacialidad pirandelliana. El *teatro a la italiana* es el lugar físico tradicional sincrónico en el que el autor italiano propone sus obras. Tras el estudio de éstas, se puede confirmar que conocía a la perfección tanto su tipología como su funcionalidad para, así, explotarla al máximo en su *metateatro*. Hasta concluir en la tipología más empleada en la Edad Contemporánea, los ensayos y los diferentes teatros evolucionaron con ayuda de la literatura, la arquitectura y los avances técnicos de esta última. Además, el estudio de las diferentes relaciones entre la escena y el público siempre ha estado presente en todas las propuestas. Desde el teatro griego hasta las mansiones medievales, el lugar (o no lugar) del drama continúa variando hasta encontrar la mejor comunicación entre emisor y receptor y la representación más comprensible. Varios hitos se han conformado como puntos clave en esta evolución. En primer lugar, la generación de un lugar enmarcado para la escena condujo a la separación física definitiva de actor y espectador que posteriormente derivaría en la célebre cuarta pared expuesta por Antoine. La representación más compresible de lo que la literatura proponía en sus textos llegó a su culmen con ayuda de la perspectiva que, con la separación material de escena y sala, fue modelándose (y

exagerándose) hasta permitir que la mayoría de los asistentes estuviese en la mejor posición posible: la centralidad del punto de fuga de la escena. Además, por un lado, la democratización del teatro solicitaba esta mejor visibilidad posible y la mercantilización del teatro como espectáculo popular incluyó también nuevas funciones como la de los espacios de taquilla o bar. En definitiva, el *teatro a la italiana* terminó por convertirse a finales del siglo XIX y principios del XX en un centro de espectáculos abierto y lugar de experimentación de los diferentes proyectos que cada movimiento artístico proponía en él: desde el máximo realismo posible en escena con las lámparas o alfombras verdaderas de Madame Vestris hasta el más absoluto simbolismo de Craig y Appia.

El hecho de conocer el lugar físico, en este caso el *tetro a la italiana*, y el autor, en este caso Luigi Pirandello, se hacen completamente necesarios tal y como se deduce del análisis bibliográfico propuesto en el segundo capítulo de este trabajo. Un escritor tan complejo como Pirandello lo justifica, aunque solo sea por sus constantes referencias históricas en los textos y por su trayectoria personal. Es esencial conocer qué se propone y dónde se propone para poder extrapolar los vínculos necesarios en ese espacio de representación. La literatura propone una tarea y el espacio teatral permite su ejecución. Por ello, en cada una de las obras propuestas se requerirán espacios considerados como clásicos en su escena u otros más conceptuales, quizá más shakesperianos o simbólicos. Pirandello propone así un microcosmos espacial para sus personajes en los que alcancen todo aquello que necesiten para poder desarrollarse (Macías Borrego, 2017, pág. 278).

Y a lo largo de todo el amplio proceso de revisión histórico planteado, se han analizado hechos que remarcan que la figura de Pirandello en realidad, de forma completamente objetiva, no propuso ninguna innovación como tal, original, al hecho teatral. La comedia del arte ya lo había hecho antes. El Naturalismo ya lo había hecho antes. El Romanticismo ya lo había hecho antes. Shakespeare, como casi todo, ya lo había hecho antes. Pero, sin embargo, Luigi Pirandello fue siempre un paso más allá de todos, también desde la espacialidad.

> Pirandello no inventó el *metateatro*, Shakespeare ya lo empleó antes.
>
> Pirandello no inventó la máscara, Grecia las empleó antes.
>
> Pirandello no rompió la cuarta pared, Shakespeare ya la rompió antes.
>
> Pirandello no introdujo actores en el público, el teatro isabelino ya lo propuso antes

No obstante, Pirandello recogió toda esa tradición dramática, como filólogo y como académico, para modelar todos los conceptos teatrales y adaptarlos a su visión particular del arte (Macías Borrego, 2016, pág. 247). Y en relación con su uso de la espacialidad teatral realizó el mismo camino.

El propio Pirandello en un artículo de prensa, a mediados de los años 20, reflexiona sobre su propia evolución acerca del hecho dramático (Pirandello, 1925). Para él, en el inicio de su carrera, el teatro era entendido como sinónimo de texto. La estética dramática, la puesta en escena, la espacialidad y la arquitectura del drama eran simplemente una caricatura; la cual, junto con los actores, al ser puesta frente al espectador provocaba la perversión de las intenciones del autor, es decir, entender la obra como una unidad perfecta. Sin embargo, él, en el mismo artículo, reconoce la concepción de su teatro como un elemento más complejo, con muchas aristas, que debe ser vigilado y tratado desde una óptica global que entienda el teatro como un todo unitario.

Este punto de inflexión se produce con *Seis personajes en busca de autor*. El proceso de concepción de su *teatro nuevo* ya fue esbozado originalmente en sus intenciones primarias en 1904 en la novela *El difunto Matías Pascal* con la rotura de la espacialidad fingida a ojos del personaje, de la marioneta de Orestes. Había más teatro fuera de la escena de la tragedia que protagonizaba. Había más espacio fuera de su ámbito preconcebido de forma tradicional. No se debe considerar aquí casual que ese cambio del clasicismo a la contemporaneidad, es decir, el paso de un teatro viejo a un teatro nuevo, la ilustre a través de un gesto arquitectónico que, al deconstruirse, al romperse el techo del teatro, modifica el espacio propio de la escena y su percepción por parte de la ficción y de la realidad. Este ejercicio disruptivo sobre el espacio ficcional termina por abrirse y completarse definitivamente con la creación de unos *personajes* que le reclaman unos objetivos propios (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 5), un autor y también, por tanto, un lugar en el que desarrollar su historia, un espacio para su realidad, esto es: su propio universo. Son pues estos *seis personajes* los que arrastran definitivamente la visión del teatro del autor italiano hacia un campo mayor en el que comprender el drama de forma global[476]. Esta circunstancia se materializa posteriormente con la reescritura de dicha obra

[476] Se debe recordar el diálogo que en el acto tercero de *Seis personajes en busca de autor* el Padre y la Hijastra tienen con el Director comentándole como incitaban a su autor a dejarlos vivir libremente y expresar su historia:

> HIJASTRA. (Adelántandose, absorta.) Sí, es verdad, señor, también yo, también yo, para incitarlo, muchas veces, en la melancolía de aquel escritorio suyo, a la hora del crepúsculo, cuando él, abandonado en su sillón, no se decidía a encender la luz y dejaba que la sombra invadiese la habitación, y que en aquella sombra pululara nuestra presencia, incitándolo ... (Como si siguiera viéndose en aquel escritorio y le disgustara la presencia de los ACTORES.) (…) (Pirandello, 2020, pág. 160).

en 1925. En ella añade, como se ha mencionado anteriormente[477], más carga espacial de la que incluía originalmente el libreto. Por ello, se considera que el marco elegido sobre la producción literaria de Pirandello ha dado una respuesta satisfactoria como campo de estudio arquitectónico. Así el *metateatro* y sus derivaciones generales y en concreto la tetralogía *metateatral* pirandelliana se han conformado como un terreno propicio para el análisis de la espacialidad dramática.

En general en su producción y en particular en su *metateatro*, Pirandello refleja la confrontación (o convivencia) entre ficción y realidad, entre ser humano y personaje, entre locura y realidad, en definitiva, entre máscara y rostro. Estos planos contrapuestos en el ámbito literario, artístico y argumental, teniendo en cuenta de nuevo su visión global de una obra dramática, deben tener su correlación en los espacios vividos por cada uno de los personajes de sus obras. Así, al existir un universo de realidad frente (junto) a otro de ficción, debe existir un espacio teatral de realidad frente (junto) a otro de ficción. En definitiva, un *teatro nuevo* fundamentado en más objetivos y más abierto que el *teatro viejo*. Es por ello por lo que el *corpus* central de este estudio se realiza sobre la tetralogía *metateatral* del autor italiano. A pesar de la gran producción literaria de Pirandello y en especial de la faceta teatral, la crítica remarca su etapa de *metateatralidad* [478] como disruptiva y, de este modo, crea un universo en el que es capaz de contener toda su concepción atormentada de la vida, la eternidad y realidad frente a ficción. Es decir, crear ese microcosmos de personajes a los que debe dotar también de un espacio para ser libres.

Es por todo ello que la profundidad en la teoría literaria referida al teatro en el análisis bibliográfico propuesto en este trabajo ha resultado enriquecedora y un punto de apoyo esencial para el avance de esta investigación. Se han percibido así la literatura y la arquitectura, tras el segundo capítulo de esta Tesis Doctoral, como disciplinas complementarias y con recursos similares de cara a la representación del drama ante el espectador, por lo que sus metodologías y avances en la concepción espacial de los lugares del drama revelan claros puntos de encuentro y sistematizaciones híbridas suplementales. El estudio realizado en el segundo capítulo ha evidenciado dicha confluencia de conocimientos y se remarca que a lo largo de las diferentes Edades de la historia de la humanidad, en cierta medida han evolucionado de forma pareja.

[477] Ver páginas 5-6.

[478] Recuérdense las diferentes etapas del teatro pirandelliano y sus connotaciones. Ver página V.

Una vez analizada la bibliografía existente sobre el teatro y los principales métodos de clasificación de sus espacialidades, del proceso se deriva una nueva dificultad para su análisis desde el punto de vista arquitectónico. Las teorías o metodologías mencionadas en el segundo apartado de este trabajo a modo de propuestas, entre otros, por Kowzan o García Barrientos como más destacados representantes, teorizan sobre las características de los espacios escénicos y en función de éstas plantean sus diferentes tipologías, siempre tomando de base a los signos que proporciona el estudio de la semiótica teatral sobre la escena. Sin embargo, tomando la globalidad de la arquitectura dramática, tras su estudio se detecta que estas clasificaciones resultan escasas para analizar propuestas, por ejemplo, fuera del marco escénico. Es decir, se limitan a la clasificación tradicional de la representación espectacular sobre el escenario y su percepción por parte del espectador desde la sala de butacas, siguiendo la concepción de Ortega y Gasset. En este sentido, la aportación realizada a finales del siglo XX por Gutiérrez Flórez abre el abanico de la clasificación espectacular del teatro y la amplía no solo a la escena sino que clasifica de forma global a los espacios teatrales como espectaculares, divididos a su vez como espectaculares escénicos (dentro del marco teatral) y como espectaculares teatrales (fuera del marco teatral). Por lo tanto, la comunicación del signo no solo es posible analizarla desde el escenario sino también desde cualquier otro espacio de la arquitectura teatral que sea susceptible de alojar una representación del cuerpo actoral. De este modo, la clasificación espacial arquitectónica del teatro cubre el espectro espacial completamente y se asimila a la definición de espacio escénico, es decir, todo aquel lugar en el que se pueda producir una representación sea cual sea el espacio que decida el autor y sea cual sea la tipología edificatoria dramática.

Con todas estas clasificaciones espaciales aportadas por los estudios mencionados, el presente trabajo plantea una metodología de carácter mixto, esto es, cuantitativa y cualitativa, que se aplica de forma exhaustiva sobre el paratexto de la obra. De este modo, analizando cada acotación del paratexto tanto de forma individual como de forma global en el conjunto de la obra y del autor, se obtiene una gran variedad de datos objetivos que permiten el estudio de la espacialidad escénica y arquitectónica de cada drama objeto de este trabajo. Si bien es cierto que esta metodología podría ser clasificada en gran medida como estructuralista al tener una aplicación clara y proporcionar datos específicos, concretos e interpretables de forma objetiva, se vuelve inevitable aplicar en determinadas acotaciones o didascalias cierta transducción derivada del propio hecho teatral. Esta circunstancia se produce principalmente a la hora de interpretar ciertas indicaciones del autor en los paratextos por imprecisas o inexistentes. Para que esta interpretación sea lo menos invasora e incoherente posible, para aplicar en esta metodología se pretende completar a través de los conocimientos adquiridos en el segundo apartado de esta

investigación tanto del propio autor como del movimiento en el que lo engloba la crítica literaria teatral.

En definitiva, en esta Tesis Doctoral se ha diseñado una metodología aplicable sobre el paratexto de las obras a analizar que, en función de los datos obtenidos, se ha demostrado como eficaz para el análisis de la espacialidad arquitectónica, escénica y *extra-escénica*, en los textos de teatro dramático pirandelliano. Por lo tanto, desde la perspectiva investigadora arquitectónica, se considera necesario, a la vista de los resultados y conclusiones obtenidos, poner en valor este procedimiento analítico-metodológico diseñado ad hoc para la comprensión de los elementos arquitectónicos que intervienen en la configuración pirandelliana de la escena. Desde la misma óptica de la investigación arquitectónica, es igualmente reseñable que, de forma inevitable, en este procedimiento se han tomado en consideración elementos de los sistemas analíticos tradicionales de la arquitectura[479], entendiendo esta como sistema de organización conceptual (Unwin, 2003, pág. 14).

Una vez que se aplica la metodología diseñada sobre los textos que forman parte del *corpus* de esta investigación, lo que la crítica literaria denomina tetralogía *metateatral* de Luigi Pirandello, esta se revela como un campo muy productivo desde el punto de vista de la espacialidad arquitectónica. A modo de discusión general, con la aplicación del diseño metodológico propuesto, se pueden dar por válidas las siguientes proposiciones sobre los paratextos teatrales sobre la producción teatral dramática de Pirandello analizada.

De forma concreta, sobre la tetralogía *metateatral* de Luigi Pirandello, en esta Tesis Doctoral se considera afirmar que:

1. La aplicación de la metodología diseñada para esta investigación demuestra que las cuatro obras *metateatrales* analizadas poseen una gran carga de representatividad en sus paratextos. Es decir, en las cuatro, el autor italiano propone una cantidad significativa de directrices generales y particulares siguiendo la clasificación de signos propuestas en las teorías semióticas expuestas en el marco del análisis bibliográfico de este trabajo. De este modo, la tetralogía *metateatral* pirandelliana se

[479] Al no ser el estudio de los sistemas tradicionales de análisis de la arquitectura objeto específico de esta investigación, se entenderán como tales aquellos aludidos en referencias bibliográficas académicas como las elaboradas por Unwin en su *Análisis de la arquitectura* (Unwin, 2003) o por Ching en *Arquitectura. Forma espacio y orden* (Ching, 2002).

califica, siguiendo la definición de Barthes[480], como un conjunto de dramas con una gran carga de teatralidad debido a su gran número de acotaciones y a su definición. Por otro lado, a partir del procedimiento propuesto, se cuantifican todas estas acotaciones y, a partir de los globales, se comienzan a obtener los datos sobre la espacialidad de cada producción.

Tras la primera clasificación de datos, se concluye la expresión espacial global de cada paratexto. Así, la obra con más acotaciones con carácter espacial resulta ser *Esta noche se improvisa la comedia* (42%[481]) seguida de *Seis personajes en busca de autor* (33%), *Cada cual a su manera* (28,6%) y, por último, *Enrique IV* (17,5%).

De este ordenamiento de mayor a menor espacialidad se extrae que la clasificación no coincide cronológicamente con las fechas de los estrenos de cada una de las obras[482]. Sin embargo, esta agrupación espacial sí coincide cronológicamente si se tiene en cuenta la reescritura que Pirandello realizó en 1925 de los *Seis personajes*. Tomando esta circunstancia en cuenta, sí se debe afirmar que la espacialidad en la *metateatralidad* pirandelliana fue progresiva en el tiempo. Por lo tanto, a partir de 1925, al introducir los cambios y aumentar el uso espacial de los *Seis personajes*, se puede afirmar que el italiano era consciente de este uso en sus textos para implementar el argumento. Con todo ello, también se corrobora documentalmente el argumento que Ferroni[483] propone al concluir que *Seis personajes en busca de autor* es el punto de inflexión de Pirandello en la quiebra del ordenamiento escénico tradicional.

2. La descomposición de las didascalias espaciales siguiendo los conceptos de espacio espectacular escénico y espacio espectacular teatral de Gutiérrez Flórez[484] aporta en esta segunda fase de la investigación información de cada obra sobre sus representaciones sobre el escenario y sobre el uso del edificio teatral. De forma general, se puede afirmar que la obra que más empleo produce de la espectacularidad escénica (lo realiza en su totalidad) resulta ser *Enrique IV* mientras que la que más cantidad de espectacularidad teatral aporta en el libreto teatral es *Esta noche se improvisa la comedia*.

3. Sobre la división de los espacios espectaculares en los paratextos y teniendo en cuenta la elevada base literaria y arquitectónica expuesta en el segundo apartado de

[480] Ver página 273.

[481] Porcentaje relativo a la globalidad de acotaciones de cada drama.

[482] Ver figura 6 en la página 269.

[483] Ver página III-IV.

[484] Ver página 300-301.

esta Tesis Doctoral, se permite un análisis de datos de manera global pero también de forma particularizada. Asimismo, el estudio de las relaciones planteadas entre ambos conceptos espectaculares ha permitido caracterizar los usos espaciales de forma particular. De forma individual, sobre las espectacularidades del *metateatro* pirandelliano, se logran afirmar las siguientes cuestiones:

A. Espacios espectaculares escénicos:

De manera general, los espacios escénicos propuestos por Pirandello en su *metateatro* transitan entre aquellos que son tradicionales o convencionales (los más) y aquellos que propone como espacios de convención consciente (los menos). Incluso en alguna ocasión un mismo espacio mutará de una convención a otra, como se produce en el último acto de *Esta noche se improvisa la comedia* incluso frente a la mirada de los propios espectadores. Una vez analizadas todas las acotaciones que hacen referencia a este tipo de espacios se puede afirmar que tienen una calidad y una precisión (una teatralidad bartheana) tal que, sean del tipo que sean, pueden ser reproducibles y construibles de manera literal siguiendo los paratextos del autor, tal y como se ha comprobado en esta investigación. Es cierto que se debe advertir, de nuevo, que en aquellos casos en los que las indicaciones de Pirandello son imprecisas o interpretables se debe aplicar una transducción irremediable que, en cada caso, deberá ser valorada y definida por el director de escena de la representación en cuestión. En el marco de este trabajo de investigación, se ha procurado tener en cuenta la trayectoria artística, literaria y estética del autor para que, de este modo, el resultado final fuese lo más ajustado y fiel al carácter de la obra original. Esto es, se ha procurado que la transducción fuese lo más inocua y aséptica posible en la interpretación de la espacialidad pirandelliana.

Esta capacidad de los textos pirandellianos de ser materializables como si de un proyecto arquitectónico se tratase conlleva a la conclusión de que Luigi Pirandello otorgaba gran importancia a su (propia) espacialidad sobre el escenario y, en consecuencia, estaba estudiada en profundidad como otro elemento más conformador del drama. Se debería hablar por tanto de un Pirandello ideador, proyectista y constructor de espacios.

Por otro lado, solo una obra de la tetralogía posee representaciones espaciales sobre el escenario que se pueden clasificar como de convención consciente exclusivamente*: Seis personajes en busca de autor*. Por su lado, *Enrique IV* y *Cada cual a su manera* solamente poseen espacios espectaculares escénicos

convencionales. Por último, *Esta noche se improvisa la comedia* es la única obra de la tetralogía que intercala espacios espectaculares escénicos de convención consciente y convencionales o tradicionales.

De nuevo, estos datos refuerzan la afirmación de que, en primer lugar, *Seis personajes en busca de autor* es la obra de Pirandello más disruptiva con la estructura representativa tradicional como afirmaba Ferroni al no proponer escenarios de carácter convencional. El propio teatro sin artificio es el propio fondo de escena. En segundo lugar, se puede afirmar que el pensamiento y las teorías sobre el arte del autor italiano tienen su correspondiente reflejo sobre sus espacios espectaculares escénicos. Asimismo, se ha comprobado que su constante dualidad entre máscara y rostro o ficción y realidad implica que proponga espacios escénicos convencionales para aquellas obras o actos en los que el público debe percibir una ficción teatralizada y forzar el pacto de verosimilitud con el espectador. Mientras, el autor propone espacios espectaculares escénicos de convención consciente para aquellas obras o actos en los que la (supuesta) realidad invade la actividad teatral. En consecuencia, desde el punto de vista artístico, Pirandello también consideró el espacio espectacular escénico como un recurso más del drama sobre las tablas del marco.

En consecuencia, es posible afirmar que tras el análisis de las cuantificaciones obtenidas tanto desde el punto de vista textual como artístico, la espectacularidad escénica del *metateatro* pirandelliano está considerada como esencial por propio el autor italiano en su obra. Asimismo queda patente la existencia de un uso espacial característico en la escena tal y como se planteaba en el inicio de esta investigación.

B. Espacios espectaculares teatrales:

Al igual que el uso espectacular escénico en las obras *metateatrales* de Pirandello, la espectacularidad teatral referida a partir de los textos se revela diferente según la obra a analizar. De forma global, los espacios teatrales para la representación, que no son el convencional escenario, tienen presencia en todas sus *metaobras* excepto en *Enrique IV*. Destacan principalmente el 35,40%[485] de las acotaciones de espacios espectaculares teatrales en la globalidad de *Esta noche se improvisa la comedia*. Si los datos de cada obra se analizan por actos de forma individual, son especialmente reveladores el Acto 0 de *Cada cual a su manera* con un uso de la espacialidad teatral del 100% o también el Acto 0 de *Esta noche se improvisa la comedia* con un 80% de sus acotaciones espaciales que muestran espectacularidad teatral. De esta forma,

[485] Porcentaje relativo a la globalidad de acotaciones con características espaciales de cada drama.

a través de los porcentajes obtenidos, o bien en su globalidad o bien por actos, se alcanza a coligar el paratexto dramático con la arquitectura mediante una dependencia marcada por el propio autor. De este uso, en ocasiones realmente excesivo y llamativo y en otras más sutil, se concluye que Pirandello era plenamente consciente de la relevancia de la espacialidad que le otorgaba el propio edificio para implementarlo a sus propuestas dramáticas, afirmación que décadas más tarde propondrá Bobes Naves en sus estudios de semiótica teatral.

Del mismo modo que en los espacios espectaculares escénicos, se comprueba que el uso pirandelliano de los espacios espectaculares teatrales está asociado a su teoría estética. Al analizar cada una de las acotaciones en todos los actos de la tetralogía se observa que estos espacios extra-escénicos son el recurso que el autor italiano emplea principalmente en los momentos en los que la (supuesta) realidad invade la obra y, por tanto, se aleja de la ficción consciente para el espectador, que se centra en el escenario.

En sintesis, se puede afirmar que la arquitectura respecto a su forma y a su funcionalidad eran consideradas por Pirandello como un elemento esencial y conformador en su producción *metateatral*.

Una vez analizados los datos de las diferentes categorizaciones espaciales empleadas por Pirandello en su *metateatro*, de forma global se detecta un cambio sustancial en la escenografía clásica o tradicional en la dirección de superponer las relaciones entre los espacios espectaculares escénicos y los espectaculares teatrales. Esta metamorfosis se materializa a la hora del cambio de perspectiva que plantea el autor sobre la concepción de la cuarta pared antoineana entendida de manera tradicional. La definición de esta se centra básicamente, como se ha desarrollado en el análisis bibliográfico de esta investigación, en un velo vertical que surge como separación entre la zona de representación (marco escénico) y la zona de recepción (sala de butacas). Pirandello con su peculiar uso espectacular teatral modula, cambia, retuerce e incluso rota esta separación física o psicológica y provoca que la representación propuesta de cara al espectador transite del espacio espectacular escénico otro espectacular teatral y viceversa. Así, en la *metateatralidad* pirandelliana, en ocasiones ese velo incorporará en mayor o menor medida a los propios espectadores por lo que genera espacialidades de diferentes convenciones por parte del público. Este juego de planos intermedios lo realiza en suficientes ocasiones y en *metaobras* diferentes, por lo que puede validarse como un procedimiento pirandelliano característico y consciente. Estas mutaciones de las

separaciones entre ficción y realidad, actores y público, las realiza en toda la tetralogía excepto en *Enrique IV*. Con este recurso de variación en la significación de los espacios del propio teatro, genera, de forma análoga al vocablo *metateatro*, lo que en este trabajo de investigación se ha optado por definir como *metaespacio* pirandelliano. Se entenderá en esta investigación como *metaespacio* pirandelliano a aquel espacio físico delimitado por barreras conscientes que queda encerrado tras el velo de la ahora nueva cuarta pared en cada momento. Así, se han definido en este trabajo los siguientes *metaespacios* pirandellianos: el propio escenario, la sala escénica, el vestíbulo y el exterior del teatro, según se vaya configurando en su interior la acción teatral. Este concepto implica que, excepto el *metaespacio* de escenario, se planteen en los textos espacios de representación espectacular teatral al menos de forma puntual. En este sentido, *Enrique IV*, siguiendo con los postulados de la clásica crítica literaria, se ha relevado como la más tradicional de las *metaobras* al solo emplear el escenario como *metaespacio* de representación. Por el contrario, de nuevo, *Esta noche se improvisa la comedia* es la obra en los que más *metaespacios* se llegan a interpretar en los paratextos.

El concepto generado en este estudio de *metaespacio* también implica a la dicotomía entre realidad y ficción de la obra de Pirandello. En los *metaespacios* pirandellianos la realidad y ficción, público y actores, compartirán espacio. Esta coexistencia en los espacios espectaculares teatrales será física usualmente. Sin embargo, en este trabajo también se ha considerado relevante para la investigación el estudio de aquellos espacios que dentro de la propia escena varían en su significación tradicional frente al espectador. Es decir, se ha decidido considerar aquellos espacios dentro de la propia escena en los que la relación ficción y realidad, espectador actor, no se produce físicamente sino psicológicamente, denominándolos como *submetaespacios* pirandellianos, diferenciados, de nuevo, por planos ficticios entre sus diferentes zonificaciones.

De este modo el presente trabajo ha alcanzado el concepto de *metaespacio* y *submetaespacio* pirandelliano en analogía con el concepto dramático de *metateatro* en el que la realidad y la ficción se complementan en los diferentes ámbitos de la arquitectura teatral. En consecuencia queda definido el uso del espacio arquitectónico en las obras de la tetralogía *metateatral* de Luigi Pirandello y, por tanto, la colaboración de la disciplina literaria y arquitectónica.

4. La vinculación entre la literatura y la arquitectura en el campo teatral queda así demostrada en las obras analizadas a través de la tasa de espacialidad espectacular teatral derivada del apartado anterior. Esta tasa porcentual de relación por sí misma

no implica sin embargo una tipología arquitectónica determinada. Esto es, una obra teatral por explorar la espectacularidad teatral no conlleva la relación tipológica arquitectónica. Sin embargo, el estudio de las acotaciones referidas a la espectacularidad, en consecuencia los *metaespacios* pirandellianos, sí podrá derivar la tipología edificatoria. En este sentido, obras con una *metaespacialidad* muy desarrollada como *Esta noche se improvisa la comedia* se asocia con la caracterización de un teatro a la italiana al emplear espacialidades específicas funcionales de esta tipología como la sala, el vestíbulo, los palcos o la zona de descanso de esta clase de edificio (en el caso de esta investigación, plasmados sobre la arquitectura del teatro Odescalchi de Roma). Otras como *Seis personajes en busca de autor* no están tan definidas ya que solo maneja la *metaespacialidad* de la sala de espectadores y del escenario. Es decir, cualquier tipología teatral con distinción entre escena y sala sería válida para su representación. Similar caso ocurre con *Cada cual a su manera* en la que el *metaespacio* del exterior del edificio podrá ser asumida por cualquier arquitectura teatral. Y por último, el caso de *Enrique IV*, de estructura más clásica, no conlleva tras el análisis de las acotaciones espaciales ninguna vinculación con tipología alguna. Es por ello por lo que para este punto analítico se vuelve indispensable el conocimiento de las tipologías arquitectónicas de teatro existentes de las que las más comunes se han analizado en la fundamentación teórica del presente trabajo.

5. Todo el análisis y la discusión expresadas en esta tesis Doctoral conllevan irremediablemente a la afirmación de que en las obras de teatro dramático con alta carga de teatralidad, la arquitectura está presente en sus paratextos. Por lo tanto, el autor dramático, en este caso de estudio, Luigi Pirandello, era plenamente consciente de la tipología arquitectónica convencional sincrónica de su época. Y del mismo modo, la empleaba a su favor como un elemento más de las características de su *metateatro* en el juego entre la sutil línea que dibujaba entre realidad y ficción. En sinstesis, Luigi Pirandello realizaba un uso espacial y arquitectónico consciente en su producción *metateatral* hasta tal límite que, a través de estos *metaespacios* pirandellianos, influirá en el desarrollo de esta. Por lo tanto, se puede afirmar que el espacio escénico y arquitectónico en la obra del autor italiano es un personaje más de sus *metaobras*.

6. Por último, se considera necesario realizar una reflexión más. La tasa vinculante con la arquitectura, la marcada a raíz de la relación entre la espacialidad espectacular escénica y espectacular teatral, genera una complejidad en el uso del espacio en la

obra. Aquellas obras como *Esta noche se improvisa la comedia* con una espectacular teatral tremendamente marcada por el texto coarta el margen de representación. Es decir, vincula la arquitectura con la obra hasta tal punto de hacerla irrepresentable en una tipología arquitectónica diferente a la que plantea su paratexto. Por el contrario obras con escasa o nula espectacularidad teatral, como *Cada cual a su manera* o *Enrique IV* podrán ser representables en cualquier edificio dramático. Cabe recordar que se entenderá la representatividad en este caso en el sentido de la fidelidad hacia el texto original de Pirandello, evitando así cualquier tipo de interpretación sobre el texto o al menos la menor posible. Con todo ello y siendo fiel a los paratextos del autor italiano, se podrá afirmar que, por ejemplo, *Enrique IV* podría representarse sin inferencia alguna en el texto en un teatro isabelino ya que esta tipología arquitectónica cuenta con un espacio espectacular escénico. Sin embargo, *Esta noche se improvisa la comedia* no podrá llevarse a cabo en un Corral de Comedias, o al menos no siguiendo directamente el texto del autor ya que esta tipología no contempla los espacios espectaculares teatrales que el autor propone como los palcos, el anfiteatro o un lugar de vestíbulo en el que actores y público pudiesen convivir en la misma realidad. Es decir, los *metaespacios* pirandellianos deberían ser modificados en mayor o menor medida para la adaptabilidad a la nueva arquitectura y, por lo tanto, perderían la concepción propuesta por Pirandello.

Asimismo cabe remarcar que además de la dificultad de esta adaptabilidad, el uso de espacios espectaculares teatrales conlleva que vida y ficción, actor y espectador, se unan en la misma espacialidad. Ello implica que la obra debe ser diseñada desde su concepción de tal manera que la teatralidad espectacular no infiera o haga incomprensible la acción por parte de todos los espectadores al, por ejemplo, como en *Esta noche se improvisa la comedia*, proponer espacialidad con escenas simultáneas que puede provocar que unos espectadores asistan a una representación, otros a otra y que, en conjunto, no comprendan la representación por perder información esencial. Es por ello por lo que Pirandello en esta comedia realiza acciones simultáneas con argumentos y diálogos que no interfieran en el hilo de la acción. Sin embargo, en *Cada cual a su manera*, decide ficcionar el espacio espectacular teatral sobre el escenario. Sin duda se trata de una manera efectista de solucionar el conflicto de acción pero elimina el efecto que la inclusión de un *metaespacio* teatral conseguiría en la recepción del público. Es por ello por lo que en el análisis de las obras del capítulo tercero de esta investigación, en algunas representaciones señaladas de esta comedia, los espacios espectaculares teatrales propuestos por el autor en los paratextos se trasladan o modifican según la representación propuesta por parte de los diferentes directores de escena. Así, en

algunas ocasiones puede trasladarse o desaparecer el *metaespacio* pirandelliano original. Por ello, de nuevo, al estar concebido el espacio de Pirandello como un personaje más e influyente en el desarrollo de la trama, no se comprendería la obra como tal y se debería considerar una adaptación.
Del mismo modo sucede en los espacios espectaculares escénicos del *metateatro* pirandelliano. Las modificaciones o eliminaciones de los *submetaespacios* pirandellianos en escena, es decir, cambiar las directrices espaciales del autor, deberían ser considerados adaptaciones y no la propia función de Pirandello ante el gran detalle que proporciona el paratexto.

En definitiva, se deberá considerar que si se produce algún cambio en los *metaespacios* o *submetaespacios* pirandellianos, uno de los personajes de la obra será modificado parcial o totalmente, o incluso anulado, y, por tanto, el paratexto representado no será fiel al original.

6. Conclusiones.

Verá: quizá, si le preparamos bien la escena,
atraída por los objetos
que le son familiares,
vaya usted a saber si no se presenta…
(…) ¿Quieren que se malogre,
en nombre de una verdad vulgar, de hecho,
este prodigio de una realidad que nace,
evocada, atraída, formada por la propia escena,
y que tiene más derecho que ustedes
a estar viva aquí,
porque es mucho más verdadera?
(Pirandello, 2020, págs. 140-141).

Las conclusiones que se plantean a continuación se presentan a modo de cierre de esta Tesis Doctoral en este sexto capítulo.

El principal objetivo de esta Tesis Doctoral ha sido la lectura y la investigación desde la perspectiva arquitectónica de la figura teatral del dramaturgo italiano Luigi Pirandello, en concreto aplicada sobre su producción *metateatral*. La hipótesis de este trabajo ha sido la consideración del autor italiano como un ideador, proyectista y constructor de su propio teatro a través de la obtención de unos resultados tales que permitan considerar, a partir de su producción *metateatral*, una espacialidad escénica y arquitectónica tan característica que sea posible su análisis y parametrización desde la arquitectura.

Con la finalidad de alcanzar dichos hallazgos, tras un profundo estudio de los antecedentes bibliográficos, en esta investigación se ha propuesto el diseño de una metodología de carácter mixto, esto es, cuantitativa y cualitativa, que ha permitido parametrizar, objetivar y determinar los aspectos espaciales que son trasmitidos por el

autor dramático a partir de los paratextos de cada una de las obras *metateatrales* que forman el campo de estudio de este trabajo. Dicha metodología se propone a partir de los estudios realizados en el campo de la semiótica teatral a través de su revisión y lectura arquitectónica. Con el empleo de estos enfoques cuantitativos y cualitativos se han alcanzado los resultados necesarios para poder identificar y analizar la concepción del espacio teatral en la tetratología *metateatral* pirandelliana. En este sentido, el diseño procedimental aplicado en esta Tesis Doctoral se ha podido ratificar como un sistema de estudio válido para aplicar sobre los dramas que son objeto de esta investigación.

Una vez que todo el proceso de documentación, de investigación, de aplicación metodológica y de análisis ha concluido, se han obtenido los principales hallazgos de esta Tesis Doctoral. Estos datos han constatado la existencia de un uso particular del espacio escénico y teatral arquitectónico en la tetralogía *metateatral* pirandelliana que ha puesto en valor la eficacia del diseño metodológico propuesto en esta investigación. Por tanto, en relación con los objetivos planteados e hipótesis iniciales de esta Tesis Doctoral se deben afirmar las siguientes cuestiones.

En primer lugar, a raíz de los datos obtenidos a partir de la metodología aplicada, se generan análisis basados en las disciplinas literarias y arquitectónicas que han permitido afirmar que Luigi Pirandello aplicó a su producción *metateatral* un concepto de espacialidad que proponía desde el momento de la misma concepción de la obra. Además, este concepto espacial pirandelliano está fundamentado en los estudios de sus ámbitos espaciales tanto escénicos como teatrales. Así, las características de sus paratextos *metateatrales*, tan precisos y detallados, han permitido la cuantificación y cualificación de sus espacios espectaculares escénicos y espectaculares teatrales. Mientras que las reflexiones y los datos sobre los espacios espectaculares escénicos han demostrado su peculiar uso de la espacialidad dramática en la representación sobre el escenario, su uso de los espacios espectaculares teatrales ha demostrado la vinculación de la obra con la arquitectura dramática. Su estudio ha permitido en esta investigación no solo validar la existencia de este concepto de espacialidad pirandelliana sino, además, calificarlo como característico y particular en relación con el teatro dramático tradicional sincrónico a las obras de estudio.

En segundo lugar, se ha permitido extraer las pautas y estrategias sobre el propio funcionamiento y aplicación en el texto del autor italiano. Por todo ello, y siguiendo la teoría artística y estética de Pirandello en su producción literaria, su obra única, se ha alcanzado en este trabajo el concepto de *metaespacio* pirandelliano y *submetaespacio*

pirandelliano. Estos conceptos han sido elaborados de forma análoga al procedimiento empleado por la crítica literaria al calificar estas obras de estudio como *metateatro*. La concepción de estos espacios escénicos o extraescénicos han permitido la definición y la catalogación de la espacialidad en la producción *metateatral* de Luigi Pirandello. Esta espacialidad es eminentemente novedosa, conforme y coherente también con sus originales preceptos literarios, propuestos en su definición del teatro nuevo frente al teatro viejo. Sin embargo, también se ha demostrado un acentuado arraigo clásico, es decir, de profundas raíces tradicionales tanto en su concepción literaria (estudiada y analizada ampliamente por el campo de la literatura) como en su materialización sobre la estructura y arquitectura del propio edificio teatral. Es este clasicismo espacial el que servirá de base a Pirandello para descomponerlo tal y como afirmaba Ferroni[486] y, de este modo, crear sus nuevos lugares, esto es, los microcosmos perfectos para sus personajes. A través de toda la aplicación de la metodología planteada en este trabajo se considera demostrada dicha afirmación. En síntesis, esta integración a partir de los hallazgos de la investigación muestra una profunda conexión entre la literatura teatral y la arquitectura dramática en la producción del *metateatro* pirandelliano. Se produce tal implicación y relación entre ambas disciplinas que se puede entender a Luigi Pirandello como un ideador, proyectista y constructor de su propio universo dramático.

El estudio planteado en esta investigación ofrece una innovadora perspectiva para el análisis de la espacialidad en el teatro tanto en la disciplina de la literatura teatral como en la de la arquitectura, en concreto en su aplicación sobre la teatralogía *metateatral* de Luigi Pirandello. La aplicación de la metodología diseñada sobre textos de teatro dramático con características *metateatrales* contribuye a materializar la lectura arquitectónica de estas obras de teatro. Por lo tanto, este proceso sistemático podrá ser de aplicación a otras obras de teatro dramático con características *metateatrales* para, de este modo, enriquecer y reforzar un enfoque y estudio multidisciplinar entre texto y espacio, literatura y arquitectura, en los *metadramas*.

En este punto se considera necesario advertir que la verificación del sistema metodológico diseñado y sus posteriores análisis y conclusiones se producen en este estudio sobre la aplicación en obras calificadas como teatro dramático, es decir, con alta teatralidad en sus textos, y específicamente sobre el *corpus* concreto de la producción *metateatral* de Luigi Pirandello. En este contexto, pese a que los hallazgos han sido

[486] Ver páginas III-IV de la Introducción de esta Tesis Doctoral.

significativos sobre este campo dramático analizado, el estudio plantea algunas limitaciones preliminares, en concreto, en sus ámbitos de aplicación. En primer lugar, su aplicabilidad y validez no se ha comprobado sobre obras de teatro que, aunque puedan caracterizarse como *metateatro*, no basen su desarrollo en el texto (paratexto), esto es, sobre aquellas obras englobadas bajo la capa del teatro posmoderno. En segundo lugar, el estudio no se ha validado sobre obras teatrales que, aunque de nuevo puedan calificarse como *metateatrales*, no posean una elevada carga de teatralidad, siguiendo la definición de Barthes[487]. De esta manera, esta investigación presentada ofrece ciertas limitaciones no comprobadas sobre otros campos de actuación de la literatura teatral, incluso *metateatral*, por lo que se prevén dificultades en relación con la calificación y cuantificación de las posibles espacialidades que presenten otras tipologías literarias dramáticas.

En consecuencia, las limitaciones anteriormente planteadas, sugieren futuras líneas de investigación basándose en este estudio. Como futura línea de trabajo se propone valorar si es pertinente aplicar el procedimiento metodológico expuesto a otro tipo de producciones dramáticas e incluso no dramáticas. En concreto, podrá estimarse en primer lugar si este procedimiento se define como válido también para otras obras teatrales categorizadas como *metateatrales* de otros autores a pesar de que no posean una elevada carga de teatralidad bartheana. Asimismo, también se propone su futura aplicación sobre cualquier propuesta de teatro dramático que no implique *metateatralidad* o incluso si pudiera ser aplicable a representaciones de textos operísticos o musicales o, aún más allá, a otros géneros literarios ajenos al teatro, como la novela, el ensayo o la poesía, en los que la representatividad del paratexto no es imprescindible. De esta manera se sugieren futuros estudios sobre la espacialidad en teatro dramático no *metateatral*, teatro no dramático o incluso sobre géneros literarios no teatrales.

En conclusión, esta Tesis Doctoral confirma la innovadora propuesta de lectura arquitectónica sobre la producción *metateatral* de Luigi Pirandello. Así mismo, el estudio ha comprobado mediante un procedimiento analítico que el autor italiano concibió y trabajó la espacialidad tanto en el interior de la escena como desde la óptica de la propia tipología arquitectónica dramática en su *corpus metateatral*. Tanto es así que se debe considerar a su espacialidad completamente indivisible de su obra y que se ha demostrado tan estudiada, definida y detallada que forma parte del propio devenir de la

[487] Cabe recordar la reflexión de Barthes sobre la teatralidad en la página 273.

acción. De tal modo que se debe afirmar que no es posible la anulación o la reinterpretación de la espacialidad propuesta por el italiano, ya que esta pasa a formar parte de la concepción de obra única pirandelliana como un personaje más. Es decir, un Pirandello que desde el drama genera arquitectura. Un escritor de *metateatro* que ejerce como ideador, proyectista y constructor dentro del teatro mismo.

De este modo, esta investigación ofrece nuevas vías analíticas para el estudio interdisciplinar de las artes escénicas, al integrar la literatura teatral con la arquitectura dramática. Así, esta Tesis Doctoral no solo aporta un conocimiento académico, sino que también ofrece herramientas prácticas y metodológicas para la comprensión y el diseño de espacios teatrales. En definitiva, se consideran cumplidos los objetivos e hipótesis fundamentales de esta Tesis Doctoral.

7. Bibliografía.

7e tableau. L'assommoir. (s.f.). Retrieved 15 de mayo de 2023, from Gallica: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8436650q

Abel, L. (1963). Metatheatre. A New View of Dramatic Form. . Nueva York: Hill and Wang.

Abrams, M. H. (1975). El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario. Buenos Aires: Editorial Nova.

Abuín González, Á. (2007). Breve contribución al estudio del espacio teatral. Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro(30), 17-21.

Abuín González, Á., & González Herrán, J. M. (2000-2001). Del drama Germinal de Émile Zola (1888) al melodrama Germinal de José Pablo Rivas (1910). Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras(50-51), 7-24.

Acocella, S. (2008). Quando gli orli si distaccano: Pirandello e la “luce verde di apparizione”. En S. M. G. Caltagirone, «Italia magica». Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento (págs. 562-573). AM&D Edizioni.

Acocella, S. (2014). Da spettro a spettatore. Il «teatro fatato» dell’Odescalchi e l’Ulisse di Savinio. En G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon, & F. Tomasi, La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena (págs. 1-10). Roma: Adi editore.

Agenzia Nova. (9 de marzo de 2023). Nova News. Quotidiano online di Agenzia Nova. Retrieved 7 de septiembre de 2023, from Nova News. Quotidiano online di Agenzia Nova: https://www.agenzianova.com/es/news/il-teatro-valle-di-roma-riapre-nel-2025-e-avra-una-vocazione-sperimentale/

Aguilar-Ávila, J., Cadena-Iñiguez, P., de la Cruz-Morales, F. d., Rendón-Medel, R., Salinas-Cruz, E., & Sangerman-Jarquín, D. M. (2017). Métodos cuantitativos, métodos cualitativos o su combinación en la investigación: un acercamiento en las ciencias sociales. Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas, 8(7), 1603-1617.

Aitken, I. (2001). European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Aklh, E. A., Bossuytb, P. M., Boutronc, I., Brennana, S. E., Choui, R., Glanvillej, J., . . . McDona. (2021). Declaración PRISMA 2020: una guía actualizada para la

publicación de revisiones sistemáticas. *Revista Española de Cardiología, 74*(9), 790-799. https://doi.org/10.1016/j.recesp.2021.06.016

Albert Kahn Associates. (s.f.). Retrieved 6 de junio de 2023, from Albert Kahn Associates: https://www.albertkahn.com/uofm-hill

Alcázar, J. (1998). *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna.* México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Alkan, N. (2009). Trilogy- ancient age, middle age and new age- in the dividing history Into ages and the eurocentric history construction. *Journal of International Social Research*, 23-42.

Alonso Mateos, A. (2007). El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea. *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*(2), 7-46.

Alonso Pereira, J. R. (1995). *Introducción a la Historia de la Arquitectura.* A Coruña: Universidade da Coruña. Servicios de publicacións.

Álvarez Barrientos, J. (1988). Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época. *Castilla: Estudios de literatura*(13), 17-34.

Alzaga, F. (1986). Concepción estética del arte y la literatura en José Martí. En J. Amor y Vázquez, A. D. Kossoff, R. H. Kossoff, & G. Ribbans, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (págs. 141-151). Madrid: Itsmo.

Amar y Borbón, J. (1790). *Discurso sobre la eduación física y moral de las mugeres.* Madrid: Imprenta de D. Benito Cano.

Antoine, A. (1903). Causerie sur le mise en scène. *Le Revue de París, 2*(X), 596-612.

Antonello, P. (2024). Benedetto Croce and Adriano Tilgher. En P. Gaborik, *Pirandello in Context.* (págs. 136-144). Cambridge: Cambridge University Press.

Aparicio Cabrera, A. (2013). Historia económica mundial siglos XVII-XIX: revoluciones burguesas y procesos de industrialización. *Economía Informa*(378), 60-73.

Apollinaire, G. (1913). *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes.* Paris: Eugène Figuière et Cie., Éditeurs.

Appia, A. (1921). *L'oeuvre d'art vivant.* Suiza: Èdition Atar.

Appleton, W. W. (1974). *Madame Vestris and the London Stage.* Nueva York: Columbia University Press.

Archivio Luce. (1935-1942). *Archivio Luce*. Retrieved 11 de octubre de 2023, from Archivio Luce: https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/search/result.html?temi=%22opera%20teatrale%20Questa%20sera%20si%20recita%20a%20soggetto%22&activeFilter=temi

Arellano, I. (2012). *Historia del teatro español del siglo XVII.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Ariosto, L. (2007). *La Cassaria.* (N. Hebe Sforza, Trad.) Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras - UBA.

Aristóteles. (2004). *Poética.* (A. Villar Lecumberri, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.

Arlander, A., Gröndahl, L., & Silde, M. (2016). Textures of Theatricality: Three Approaches from Canonical Theatre Directors. *Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta*(6), 60-85.

Armillas Vicente, J. A. (2012). La imprenta, umbral de la modernidad. *Jornadas de Canto Gregoriano*(15), 11-34.

Aróstegui, J. (2006). La contemporaneidad, época y categoría histórica. *Mélanges de la Casa de Velázquez, 36-1*, 107-130.

Arregui, J. P. (2002). Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en la España de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. *Castilla: Estudios de literatura*(27), 31-62.

Arregui, J. P. (2005). Luminotecnia teatral la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas. *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*(3), 1-49.

Arribau, B. C. (1848). *Biblioteca de autores españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín.* Madrid: Imprenta de D. M. Rivadeneyra.

Artioli, U. (1989). *L'officina segreta di Pirandello.* Bari: Laterza.

Artioli, U. (2003). Enrico IV", ovvero la tragedia del settimo personaggio. *Angelo di fuoco*(2), 49-53.

Atencia, J. M. (1991). Positivosmo y Neopositivismo. *Anales del Seminario de Metafísica*(25), 143-154.

Attolini, G. (2007). *Teatro e spettacolo nel Rinascimento.* Bari: Laterza.

Avagnina, E. (s.f.). *Teatro Olimpico de Vicenza.* Retrieved 14 de febrero de 2023, from Teatro Olimpico de Vicenza: https://www.teatroolimpico.vicenza.it/en/teatro/storia.php

Baena Hidalgo, E. (2022). *La recepción de Shakespeare en el teatro clásico continental a través de la traducción y puesta en escena del Hamlet de Ducis y su repercusión inmediata en España. El caso del Hamleto de Ramón de la Cruz.* [Tesis de doctorado no publicada]: Universidad de Córdoba, UCOPress.

Bagur-Pons, S., Paz-Lourido, B., Rosselló-Ramon, M. R., & Verger, S. (2021). El enfoque integrador de la metodología mixta en la investigación educativa. *Relieve. Revista Electrónica de Investigación y Evaluación Educativa., 1*(27), 1-21. https://doi.org/http://doi.org/10.30827/relieve.v27i1.21053

Baldó Lacoma, M. (1993). *La Revolución Industrial.* Madrid: Editorial Síntesis S. A.

Baldwin Lind, P. (2020). Todo el mundo es un escenario: Estudio comparativo de los espacios teatrales en el barroco español y en la escena isabelina. *Revista chilena de literatura*(83), 83-117.

Balestrino, G. (2013). Itinerario. En M. S. Blanco, *De Máscaras y espejos. A propósito del metateatro europeo* (págs. 5-10). San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.

Ballesteror González, A. (2014). Christopher Marlowe y la creación drmática del antihéroe. *Revista De filología*(30), 335-346.

Ballesteros, A. I. (2002). Anotaciones sobre el espacio escénico en los cinco primeros dramas románticos españoles estrenados en Madrid. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*(27), 365-394.

Balsalobre García, J. M. (2001). El edificio teatro "moderno" y su relación con el nacimiento de la ópera. *Boletín de arte*(22), 189-200.

Barattoni, L. (2011). Ritornare a Tilgher: Bergsonian Themes and the Human Condition in the Notebooks of Serafino Gubbio, Cinematograph Operator. *Forum Italicum, 45*(1), 80-99. https://doi.org/10.1177/00145858110450010

Barba Sevillano, A., & Giménez Péres, A. (2009). Análisis acústico de la tipología teatral a la italiana a través del estudio del Teatro Principal de Valencia. *Revista de Acústica, 40*(3-4), 9-26.

Barba Sevillano, A., Cerdá, S., Cibrián, R., Giménez, A., Montel, R., & Segura, J. (2013). Aplicación de técnicas virtuales al patrimonio arquitectónico teatral: reconstrucción y estudio de arquitecturas inexistentes. *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*(7), 457-481.

Barbaro, D. (1987). *I Dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro.* Milán: Il Polifilo.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Barthes, R. (1987). *El discurso de la historia.* Barcelona: Paidós Ibérica.

Barthes, R. (2003). *Ensayos críticos.* (C. Pujol, Trad.) Buenos Aires: Grupo editorial Planeta.

Bassnett-McGuire, S. (1983). The Theatre-in-the-Theatre Plays. En S. Bassnett-McGuire, *Luigi Pirandello. Macmillan Modern Dramatists* (págs. 31-70). Londres: Palgrave. https://doi.org/10.1007/978-1-349-17049-4_2

Beare, W. (1964). *La escena romana.* (E. J. Prieto, Trad.) Buenos Aires: EUDEBA.

Beaumarchais, P.-A. (1884). *Ouvres complètes de Beaumarchais.* París: A. Laplace, Sanchez ET et cii., Libraires-Éditeurs.

Beltramini, G., & Burns, H. (2008). *Palladio.* Venecia: Marsilio Editori.

Benevolo, L. (1972). *Historia de la arquitectura del Renacimiento. La arquitectura clásica (del siglo XV al siglo XVIII).* Madrid: Taurus Ediciones.

Benevolo, L. (1983). *Introducción a la arquitectura.* (F. Mazia, Trad.) Madrid: Herman Blume Ediciones.

Benito Roldán, E. M. (2016). *La geometría como lenguaje de las Formas.* [Tesis de doctorado no publicada]: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Benjamin, W. (1968). *Illuminations. Essays and Reflections.* Nueva York: Harcourt, Brace & World.

Benjamin, W. (2007). *El origen del Trauerspiel alemán.* Madrid: Abada Editores.

Berenguer, Á. (2002). Sobre el texto dramático y su representación escénica. *Las puertas del drama. Revista de la asociación de autores de teatro.*(10), 10-19.

Bernal Molina, A., & Molina Alarcón, M. (2022). Teatro posdramático y artes vivas. *Boletín de Estética*(59), 89-114. https://doi.org/10.36446/be.2022.59.275

Bernardelli, F. (15 de abril de 1930). Al Teatro di Torino: Questa sera si recita a soggetto di Pirandello. *La Stampa*, pág. 3. Retrieved 30 de agosto de 2023, from http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,1151_01_1930_0090_0003_24387856/anews,true/

Bertagna, F. (2009). *La stampa italiana in Argentina.* Roma: Donzelli Editore.

Berthold, M. (1974). *Historia social del teatro.* Madrid: Ediciones Guadarrama.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (s.f.). Retrieved 30 de marzo de 2023, from Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/portales/lope_de_vega/imagenes_corral/imagen/imagenes_corral_22_esquema_del_escenario_del_corral/

Bini, D. (1997). L'attrice, ovvero il paradosso dell'esistenza autentica. En E. Lauretta, *Pirandello e la sua opera* (págs. 53-160). Palermo.

Bisicchia, A. (s.f.). *Sicilia Teatro*. Retrieved 30 de agosto de 2023, from Sicilia Teatro: http://siciliateatro.org/sera/int01.htm

Blecua, A. (2004). El concepto de Siglo de Oro. En L. Romero Tobar (Ed.), *Historia literaria / Historia d ela literatura* (págs. 115-160). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Bliss, L. A., Gallagher, S., Perez-Prado, A., & Perez-Prado, A. (2003). Taking the next step: mixed methods research in organizational systems. *Information Technology, Learning, and Performance Journal; Morehead, 21*(1), 19-28.

Bloom, H. (1995). *El Canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas.* (D. Alou, Trad.) Barcelona: Editorial Anagrama S. A.

Bloom, H. (2002). *Shakespeare. La invención de lo humano.* Barcelona: Anagrama.

Bobes Naves, M. d. (1987). *Semiología de la obra dramática.* Madrid: Taurus Ediciones.

Bobes Naves, M. d. (1997). Introducción a la teoría del teatro. En M. d. Bobes Naves, *El signo en el teatro* (págs. 9-27). Madrid: Arco Libros.

Bobes Naves, M. d. (2004). Teatro y Semiología. *Arbor, 177*(699-700), 497-508.

Bobes Naves, M. d. (2006). El proceso de transducción escénica. *Dialogía: revista de lingüistica, literatura y cultura*(1), 35-54.

Boiadzhiev, G. N., & Dzhivelégov, A. (1947). *Historia del Teatro Europeo (desde sus orígenes hasta 1789).* Buenos Aires: Editorial Futuro SRL.

Bolaño Sandoval, A. (2011). Cómo leer y por qué el canon occidental de Harold Bloom. *Amauta, 9*(17), 25-49.

Bonamore, A. (s.f.). *Finale della Cavalleria Rusticana.* Retrieved 18 de mayo de 2023, from Gallica: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8436882c

Bonet Correa, A. (2014). La perspectiva. El territorio y la escenografía renacentista en Maquiavelo. *Boletín de Arte*(35), 27-41.

Bordes Caballero, J. (2005). Castelli e Ponti: un libro singular. En J. Bordes Caballero, *Castelli e ponti di maestro Niccola Zabaglia e con la descrizione del trasporto dell'obelisco vaticano del cavaliere Domenico Fontana* (págs. 1-30). Instituto Juan de Herrera.

Borrás, G. M., & Fatás, G. (1989). *Diccionario de término de arte y elementos de arquología, heráldica y numismática.* Zaragoza: Alianza Editorial.

Bowra, C. (1953). *Historia de la literatura griega.* (A. Reyes, Trad.) México: Fondo de Cultura Económica.

Braceli, N. (2018). La superestrategia de Stanislavski: El descubrimiento del superactor. *Teatro: Revista de Estudios Culturales*(32), 17-33.

Braun, E. (1992). *El director y la escena. Del naturalismo a Grotwski.* Buenos Aires: Editorial Galerna.

Brenan, G. (1953). *The Literature of the Spanish People from Roman Times to the Present Day.* Cambridge: Great Britain at the University Printing House.

Breyer, A. (1968). *Teatro: el ámbito escénico.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Breyer, A. (1997). *Andrea Palladio. El Teatro Olímpico: arquitectura triunfal para una sociedad humanista.* México: Siglo XXI.

Brieva Salvatierra, F. S. (1880). *Las siete tragedias de Eschilo.* Madrid: Luis Navarro Editor.

Brizuela, M. (2016). Metateatralidad y reescritura en una obra de Antonio Álamo. *FFyH, 2016*, 1-8.

Bronowski, C. (2020). Reflejos del humorismo «pirandelliano» en el teatro español: el caso de José Luis Alonso de Santos . *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*(22), 129-153.

Brook, P. (2012). *El espacio vacío.* Barcelona: Grup Editorial 62 S.L.U.

Burckhardt, J. (1984). *La Cultura del Renacimiento en Italia.* México: Editorial Porrúa S. A.

Burke, P. (1999). *El Renacimiento.* (C. Castells, Trad.) Barcelona: Editorial Crítica.

Busnach, W. (s.f.). *Gallica.* Retrieved 15 de mayo de 2023, from Gallica: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8402537f/f2.item

Cabezas Gelabert, L. (2002). Le Corbusier. Estratégia y proceso. El cuaderno de notas como viaje iniciático. En J. J. Gómez Molina, *Estratégias del Dibujo en el arte contemporáneo* (págs. 97-136). Ediciones Cátedra.

Cabezas Gelabert, L., Copón, M., Gómez Molina, J. J., Ruiz, C., & Zugasti, A. (2007). *La representación de la representación. Danza, teatro, cine música.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Calbéral, Y. (2022). Habiter le théâtre. Pour une géographie des spatialités théâtrales. *Hal. Open Science*(2022), 1-13.

Caldera, E. (1982). Los temas del teatro romántico. *Historia y crítica de la literatura española, 5*, 205-213.

Calvo, F. (2002). Me harán eterno mármoles y jaspes. Calderón y Breda. Historia, diálogos y escritura. En F. Calvo, & M. Ramos, *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco* (págs. 211-226). Buenos Aires: Eudeba.

Camacho González, M. Á. (2022). *Una mirada al teatro español desde la luz (siglos XIX-XX): la palabra, el silencio.* [Tesis de doctorado no publicada]: Universidad Complutense de Madrid.

Camilleri, A. (2001). *Biografía del figlio cambiato.* MIlán: Bur Scrittori Contemporanei.

Cande, D. (10 de marzo de 1987). *Ce soir on improvise , texte de Luigi Pirandello : photographies / Daniel Cande*. Retrieved 11 de octubre de 2023, from Gallica: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90021075

Canonica, E. (2005). El teatro dentro del teatro : de la verosimilitud a la identificación en ”Lo fingido verdadero” de Lope de Vega. En I. Ibáñez, *Similitud y verosimilitud en*

el teatro del Siglo de Oro / Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or (págs. 131-149). Ediciones Universidad de Navarra.

Cantalapiedra Erostarbe, F. (1998-2001). Teatralidad, transteatralidad y enunciado teatral. *Teatro: revista de estudios teatrales*(13-14), 421-457.

Cantero García, V. (2022). De la filosofía sensista observacional al drama neoclásico: el caso de María Rita de Barrenechea y Tomás de Iriarte. *Estudios humanísticos. Filología*(44), 105-122.

Cañada Rangel, B. (2020). Semiosis escénica, el actor como observador del fenómeno. *Estudios sobre el arte actual*(8), 299-309.

Capuana, L. (1995). *Mondo occulto.* Catania: Edizioni del Prisma.

Carbajosa Palmero, N. (2021). Up Pictura Poesis: Reflexiones desde el teatro de Shakespeare. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica, 12*, 587-602. https://doi.org/10.5944/signa.vol12.2003.31732

Cárcamo Pino, M. A., & Raposo Grau, J. F. (2022). Mano, maniera y manuaje en Las Vidas de Giorgio Vasari. *Escritura e imagen*(18), 101-119.

Carducho, V. (1865). *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, essencia, definición, modos y diferencias.* Madrid: Imprenta de Manuel Galiano.

Carnero Arbat, G. (1994). Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral. *Anales de literatura española*(10), 37-68.

Carrasco, C. (2005). La influencia del Quijote en las ideas estéticas de Luigi Pirandello. En S. M. Saz, *Actas del XL Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español. 400 años de Don Quijote: pasado y perspectivas de futuro* (págs. 27-32). Asociación Europea de Profesores de Español (AEPE).

Carrasquero González, Á., & Finol, J. E. (2007). Semiótica del espectáculo: contribución a una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro. *Revista de Artes y Humanidades UNICA, 8*(18), 281-309.

Casas-Correa, M. (2015). Teatros de papel 1765-1860 ¿construcción de un modelo "a la Francesa"? *Revista de Arquitectura, 17*(1), 18-31.

Caso González, J. M. (1990). Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII. *Cuadernos De Estudios Del Siglo XVIII, 7*(22), 7-29.

Castagnino, R. H. (1981). *Teorías sobre el texto drmático y representación teatral.* Buenos Aires: Plus Ultra.

Castro Caridad, E. M., & Lorenzo Gradín, P. (1993). De lo espectacular a lo teatral: consideraciones sobre el teatro medieval castellano. En A. A. Nascimento, & C. Almeida Ribero, *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Vol 2)* (págs. 361-373). Lisboa: Editorial Cosmos.

Castro Ricalde, D., & Osorio González, R. (2021). Aproximaciones a una metodología mixta. *NovaRua, 13*(22), 65-84. https://doi.org/http://dx.doi.org/10.20983/novarua.2021.22.4

Castro, A., & Rennert, H. A. (1968). *Vida de Lope de Vega, 1562-1635.* Salamanca: Anaya.

Cavia Naya, V. (2013). Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927). *Cuadernos de Música Iberoamericana 25-26*, 51-73.

Ceballos, E. (1992). *Principios de Dirección Escénica.* México: Gaceta.

Cellarius, C. (1727). *Historia universalis breviter ac perspicue exposita, in antiquam, et medii aevi ac novam divisa, cum notis perpetuis.* Halle: Jenae .

Cervantes Saavedra, M. (1615). *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados.* Madrid: Viuda de Alonso Martín.

Cervera, J. (2003). *Teoría y técnica teatral.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6h4d6

Chamizo González, J., & Gutiérrez Ponce, H. (2021). Theatre business strategy in Madrid's "correles de comedias": What we learn from the account books and other documentary sources (1700-1744). *UCJC Business & Society Review, 18*(3), 126-191.

Chancrin, G. (30 de agosto de 1958). *La Commedia dell'Arte.* Retrieved 27 de enero de 2023, from Universidad Veracruzana. Repositorio Institucional.: https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/3165/1959010P205.pdf;jsessionid=0BD7894C41CED38E7D715A41C4F31C8D?sequence=1

Checa Beltrán, J. (2015). *Unidades (las tres).* Retrieved 20 de Enero de 2023, from Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI): http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Unidades%20%28las%20tres%29.pdf

Ching, F. D. (2002). *Arquitectura. Forma, espacio y orden.* Barcelona: Gustavo Gili.

Choza, J. (1999). Las representaciones del Yo en Pirandello. *Concepciones y narrativas del Yo. Thémata*(22), 41-57.

Cintra Benítez, A. (2015). Caballería rusticana: Giovani Verga. *EN-CLAVES Del Pensamiento*(6), 171-179.

Cochin, C.-N. (1765). *Projet d'une salle de spectacle pour un théatre de comédie.* París: Libraire du Roi pour l Artillerie & le Génie', à l'Image Notre-Dame, rue Dauphine.

Cochin, C.-N. (1991). *Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758).* Roma: École Française de Rome.

Conde, L. (2022). *Las didascalias como huella e interrupción entre el texto dramático y la puesta en escena.* [Tesis de doctorado no publicada]: Universidad nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Secretaría de Posgrado.

Conderana, J. A. (2012). Motivos y estratégias del futurismo. *Teatro: Revista de Estudios Culturales, 25*(25), 89-109.

Cordone, G. (2020). La escena visible y visual. Una nota a propósito del teatro romántico. *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*(22), 368-379.

Corsinovi, G. (1979). *Pirandello e l'espressionismo: analogie culturali e anticipazioni espressive nella prima narrativa.* Génova: Tilgher.

Cortazar, J. (2004). *Rayuela.* Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Corvin, M. (1976). Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain. *Travail théâtral*(23), 62-80.

Coso Marín, M. Á., Higuera Sánchez-Pardo, M., & Sanz Ballesteros, J. (1989). *El Teatro Cervantes de Alcalá de Henares: 1602-1866. Estudio y documentos.* Londres: Tamesis Books Limited.

Costa, P. (2008). Las revoluciones del siglo XVIII (II); la Revolución Industrial. *Antena de telecomunicación*(173), 50-55.

Cotarelo y Mori, E. (1904). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España.* Madrid: Revista de archivos, bibliotecas y museos.

Courtés, J., & Greimas, A. J. (1986). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* París: Classiques Hachete.

Craig, E. G. (27 de abril de 1910). *Google Patents.* Retrieved 31 de mayo de 2023, from Google Patents: https://patents.google.com/patent/US1022020A/en

Craig, E. G. (1995). *El Arte del Teatro.* México: Editorial Gaceta.

Craig, E. G. (s.f.). *Macbeth, Sleep-Walking Scene.* Retrieved 30 de mayo de 2023, from Edward Gordon Craig: http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/towards-a-new-theatre/24

Craig, E. G. (s.f.). *Model for Hamlet. Edward Gordon Craig.* Retrieved 30 de mayo de 2023, from Edward Gordon Craig: http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/eton-college-library-collection/2

Croce, B. (1938). *Breviario de Estética. Cuatro lecciones, seguidas de dos ensayos y un apéndice.* Buenos Aires: Espasa - Calpe.

Croce, P., Leccese, F., Mordaga, M., & Salvadori, G. (2022). Towards reconstructing the Shakespeare's first Globe Theatre: A virtual model for research and development. *Frontiers of Architectural Research, 11*(6), 1104-1120.

Cruciani, F. (2005). *Arquitectura teatral.* México: Escenología.

D´Amico, S. (1954a). *Historia del teatro universal. Tomo I.* (J. R. Wilcock, Trad.) Buenos Aires: Editorial Losada.

D´Amico, S. (1954b). *Historia del teatro universal. Tomo II.* (J. R. Wilcock, Trad.) Buenos Aires: Editorial Losada.

D´Amico, S. (1955). *Historia del teatro universal. Tomo III.* (J. R. Wilcock, Trad.) Buenos Aires: Editorial Losada.

D´Amico, S. (1956). *Historia del teatro universal. Tomo IV.* (J. R. Wilcock, Trad.) Buenos Aires: Editorial Losada.

Dabini, A. (1959). *Apuntes sobre el teatro italiano: de la Edad Media a la "Commedia dell' Arte".* Retrieved 28 de enero de 2023, from Universidad Nacional del Litoral: https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/3997

Dällenbach, L. (1991). *El relato especular.* (R. Buenaventura, Trad.) Madrid: Visor Distribuciones S. A.

D'Amico, A., & Tinterri, A. (1987). *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928.* Palermo: Sellerio editore.

D'Amico, S. (1964). *Cronache del teatro: 1929-1955.* Bari: Laterza.

Dary Alzate, L., & Parada Giraldo, D. (2011). La impronta del positivismo en la investigación teatral. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral, 7*(14), 48-62.

de Aldama Ordóñez, C. (2015). De Italia a la Argentina: Las embajadas culturales de Luigi Pirandello. *Perífrasis, 6*(12), 49-61.

De Alejandría, C. (1998). *El Pedagogo.* (J. Sariol Díaz, Trad.) Madrid: Gredos.

de Blas Gómez, F. (2008). Entre lo perenne y lo efímero: la enseñanza de la arquitectura. En E. Rabasa Díaz, *Actas del XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica: Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica* (págs. 93-100). Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

de Blas Gómez, F. (2009). *El teatro como espacio.* Barcelona: Fundación Caja de arquitectos.

de Brosses, C. (1992). *Viaggio in Italia. Lettere familiari.* Roma: Laterza.

De Chiara, M. (2009). *La ruta de la máscara: el teatro de Luigi Pirandello y Samuel Beckett.* [Tesis de decotorado no publicada]: Universitat Pompeu Fabra.

De Chiara, M. (2009). La scena nel testo: Enrico IV di Luigi Pirandello. *Arena Romanistica*(5), 76-86.

De Fusco, L. (Dirección). (2020). *Sei personaggi in cerca d'autore* [Película].

De Gaspari, S. (2007). Luigi Capuana e o marrador verista: impessoalidade e testemunho. *Fragmentos: revista de língua e literatura estrangeiras*(33), 319-329.

De Lullo, G. (Dirección). (1965). *Sei personaggi in cerca d'autore* [Película].

de Luzán, I. (1789). *La Poética, o Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies. Tomo Primero.* Madrid: Imprenta de D. Antonio de Sancha.

de Luzán, I. (1789). *La Poética, ó Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies. Tomo Segundo.* Madrid: Imprenta de D. Antonio de Sancha.

de Miguel y Canuto, J. C. (2020). Madama Pace cumple cien años: a vueltas con Seis personajes en busca de autor 1921-2021. *Cuadernos de filología italiana*(27), 221-239.

de Saussure, F. (1983). *Curso de Lingüística general.* (A. Alonso, Trad.) Madrid: Editorial Losada.

Del Canto, E., & Silva Silva, A. (2013). Metodología cuantitativa: abordaje desde la complementariedad en ciencias sociales. *Revista de Ciencias Sociales (Cr), III*(141), 25-34.

del Cueto Ruíz-Funes, J. I., & Solís Rebolledo, G. (2020). Cicerón, Vitruvio, Daniele Barbaro y Andrea Palladio: el proceso creativo clásico de la inventio-dispositio y el concepto de disegno del Renacimiento italiano. *Acta Poética, 41*(1), 133-156.

Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique.* París: Les Éditions de Minuit.

Delgado Cabrera, A. (1988). El naturalismo en los textos de ópera: Zola, Bruneau, Charpentier. *Estudios de lengua y literatura francesas*(2), 39-50.

Descartes, R. (2008). *Discurso del método.* (E. Bello Reguera, Trad.) Madrid: Editorial TECNOS (Grupo Anaya S.A.).

Di Bono, E. (2013). Huellas italianas de Emilia Pardo Bazán: epistolario, prensa y viaje. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*(9), 335-364.

Di Martino, G., Ioannidou, E., & Troiani, S. (2024). Introduction A Hellenic Modernism: Greek Theatre and Italian Fascism. *Classical Receptions Journal, 16*(1), 1-15. https://doi.org/10.1093/crj/clad026

Díez Borque, J. M. (2003). Espacios de Representación. En VV.AA., *Teatro y fiesta. Del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (págs. 228-249). Madrid: SEACEX.

Dinulović, R. (2015). Space in the 20th Century Theatre: 1. Theatre and Architecture. *South East European Journal of Architecture and Design*(11), 1-6.

Doménech, R. (1967). Pirandello y su teatro de crisis. *Cuadernos Hispanoamericanos*(216), 538-552.

D'Orazio, D., & Nannini, S. (2019). Towards Italian Opera Houses: A Review of Acoustic Design in Pre-Sabine Scholars. *Acoustics*(1), 252-280.

Dotras, A. M. (1994). *La Novela Española de Metaficción.* Madrid: Ediciones Júcar.

Durand, J. N. (1825). *Précis des leçons d'architecture données à l'ecole royale polythechnique. Second Volume.* París: De L'imprimerie de Firmin Didot.

Duvignaud, J. (1981). *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas.* México: Fondo de Cultura Económica.

Egan, G. (1997). The Situation of the "Lords Room": A Revaluation. *Review of English Studies, 48*, 297-309.

Eisenberg, D. (1993). *Cervantes y Don Quijote.* Barcelona: Montenisos.

Estébanez Calderón, D. (2016). *Diccionario de términos literarios.* Madrid: Alianza Editorial, S. A.

Estévez, F. (2010). La revolución nominal de Pirandello. *Sibila. Revista de arte, música y literatura*(34), 44-45.

Faillace, B. (1989). El Humorismo: la visión pirandelliana de lo grotesco. *Signos universitarios, 8*(16), 35-42.

Farrel, J. (2006). In search of Italian theatre. En J. Farrel, & P. Puppa, *A history of Italian Theatre* (págs. 1-5). Cambridge: Cambridge University Press.

Faure, R. (s.f.). *http://www.raymond-faure.com/*. Retrieved 28 de Septiembre de 2023, from http://www.raymond-faure.com/: http://www.raymond-faure.com/Goslar/Goslar_Domvorhalle_Kaiserstuhl.html

Féral, J. (1982). Le signe en procès: l'expérience du théâtre naturaliste. *Les Cahiers Naturalistes*(56), 115-130.

Fernández Chapo, G. (2005). El pensamiento metateatral de Víctor Hugo. *Hologramática literaria, 1*(1), 48-64.

Fernández Cuyàs, M. (2021). El Teatro del Mondo también es su interior. El Teatro del Mondo también es su interior. *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*(13), 15-32.

Fernández de Moratín, L. (1825). *Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma Inarco Celenio. Tomo I.* París: Augusto Bobée.

Fernández de Moratín, N. (1996). *La petimetra: Desengaños al teatro español ; Sátiras.* (M. Á. Lama, & D. Thatcher Gies, Edits.) Madrid: Castalia.

Fernández Muñoz, Á. L. (2002). Arquitectura teatral 1950-2000. *Revista de filología hispánica (18) 2*, 207-220.

Fernández Richards, A. (2018). Una lectura existencial de “El difunto Matías Pascal” de Luigi Pirandello: el problema de la identidad en Adriano Meis. *Zibaldone. Estudios Italianos, 6*(2), 120-134.

Fernández Taviel de Andrade, B. (1996). Aproximación al teatro a través de las didascalias: Le Mariage de Figaro. En J. Cuadrado Martínes, C. Palacios Bernal, & A. Saura Sánchez, *Aproximaciones diversas al texto literario. V Coloquio celebrado en la Universidad de Murcia del 20 al 22 de marzo de 199* (págs. 81-94). Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

Fernández Valbuena, A. I. (2006). *La Comedia del Arte: materiales escénicos. Antología de guiones, repertorios, cartas y prólogos.* Madrid: Editorial Fundamentos.

Fernández Valbuena, A. I. (2010-2011). La ópera italiana y el verismo: pérdidas y hallazgos en la transposición del sistema. *Doletiana: revista de traducció, literatura i arts*(3), 1-15.

Fernández-Biggs, B. (2021). El escenario vacío de Shakespeare: condiciones de representación y dramaturgia. *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*(13), 77-93.

Ferrone, S., Innamorati, G., & Zorzi, L. (1982). *Il teatro del Cinquecento. I Luogi, i testi e gli attori.* Florencia: Morlacchi Editore.

Ferroni, G. (2017). *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millenio.* Milán: Mondadori Universitá.

Ferroni, G. (2024). Critical foundations. En P. Gaborik, *Pirandello in Context* (págs. 275-282). Cambridge: Cambridge University Press.

Fischer-Lichte, E. (2017). *Estética de lo performativo.* (D. González Martín, & D. Martínez Perucha, Trads.) Madrid: Adaba Editores.

Forestier, G. (1996). *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle.* Ginebra: Librairie Droz.

Fortenbaugh, W. (1992). Aristotle on Persuasion through Character. *Rhetorica, (10), 3*, 207-244.

Found, P., & Hartnoll, P. (2000). *The Concise Oxford Companion to the Theatre.* Oxford: Oxford University Press.

Francisco, J. (2009). Supervivencia de Meyerhold : el cornudo generoso. *Cuadernos de Picadero.* (18), 4-11.

Frutis Guadarrama, Ó. (2013). La muerte en el pensamiento de Séneca: una lección moral. *La Colmena*(78), 45-52.

Fuster i Martí, A. (2014). *Literatura y arquitectura en el cambio de siglo. Diversidad de lo moderno.* [Tesis de doctorado no publicada]: Universitat Politècnica de Catalunya.

G. Maestro, J. (2007). De la teatralidad en el "Quijote". Sancha en Barataria o la subversión de la preceptiva sobre lo cómico. En E. Martínez Mata, *Cervantes y El Quijote. Actas del Coloquio Internacional.* (págs. 97-112). Madrid: Lavel S.A.

G. Maestro, J. (2017). *Crítica de la razón literaria. El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura.* Pontevedra: Editorial Académica del Hispanismo.

Gaborik, P. (2015). Il Duce's Director. Art Theaters as Instruments of the Fascist Revolution. En K. Jannarone, *Vanguard Performance Beyon Left and Right* (págs. 37-59). University of Michigan Press.

Galiano, M. (2008). Principios de la composición escénica: los Meininger. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*(4), 50-57.

Galiardo Vivas, I. (2019). De la escenografía tradicional española a la analogía con las vanguardias europeas de 1920 a 1936. *El pájaro de Benín. Vanguardias y últimas tendencias artísticas.*(5), 14-47.

Garcés Alzamora, A. (2015). *La ciudad teatro. El lugar de la escena y otros lugares.* [Tesis de doctorado no publicada]: Universitat Politècnica de Catalunya.

García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro.* México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográ7cas : Paso de Gato, 2012.

García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro.* México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C.

García Jurado, R. (2014). Maquiavelo y los condottieri. *Estudios Políticos*, 37-58.

García Melero, J. E. (1994). Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*(7), 213-246.

García Moreno, B. (2003). Tradición, sistematización y belleza en Los cuatro libros de la arquitectura de Palladio. *Ensayos. historia y teoría del arte, 7*(7), 81-102.

García Sánchez, M. (2015). *Máscara.* Retrieved 21 de Enero de 2023, from Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI): http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/M%C3%A1scara.pdf

García Vázquez, M. (2017). Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare. *Laocoonte : revista de estética y teoría de las artes*(4), 157-168.

Garcías Estelrich, D. (1998). Luis Foco (1699-1767) y la defensa del teatro neoclásico. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'Estudis Històrics*(54), 243-260.

Gardes de Fernández, R. (2018). Lo celestinesco en la configuración teatral de Ludovico Ariosto: La Lena (1529). *Letras*, 51-66.

Garella, N. (13 de mayo de 2007). *Sipario*. Retrieved 28 de septiembre de 2023, from Sipario: https://www.sipario.it/recensioniprosas/item/7763-sei-personaggi-in-cerca-dautore-regia-nanni-garella.html

Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré.* París: Éditions du Seuil.

Giornale d'Italia. (8 de Mayo de 1924). Colloqui con Pirandello. *Giornale d'Italia*, pág. 3.

Giuranna, P. (Dirección). (1968). *Questa sera si recita a soggetto* [Película]. https://www.youtube.com/watch?v=IQIseFeQWtM

Glendinning, N. (1996). Cadalso y el aparato teatral. En F. Aguilar Piñal, J. Álvarez Barrientos, & J. Checa Beltrán, *El siglo que llaman ilustrado: homenaje a Francisco Aguilar Piñal* (págs. 467-476). Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.

Gómez de la Bandera, M. C. (2002). *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: (dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos).* [Tesis de doctorado no publicada]: Universidad Complutense de Madrid.

Gómez Gómez, A. J., Griñán, F., & López-Villafranca, P. (2017). Los orígenes del cine y su relación con la ciencia. De la máquina a la pantalla, la incorporación del sonido y su evolución hasta la consolidación de géneros. *Revista Cine, Imagen, Ciencia*(1), 103-120.

Gómez Molina, J. J. (2002). Introducción. En J. J. Gómez Molina, *Estratégias del Dibujo en el arte contemporáneo* (págs. 13-96). Ediciones Cátedra.

Gómez Valera, J. A. (1997). *Historia Visual del escenario.* Madrid: Editorial J. García Verdugo.

Gonzáles Vergel, A. (Dirección). (1967). *Enrique IV* [Película].

González Martín, V. (1995). Traducciones españolas del teatro de Pirandello. En R. Dengler Gassin, & F. Lafarga, *Teatro y Traducción* (págs. 205-214). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

González Moreno-Navarro, J. L., Onecha Pérez, B., & Puntos Pérez, S. (2020). The teaching of architecture as a result of a misunderstood triad. *VLC arquitectura, 7*(2), 125-155.

González Olmedo, F. (1928). *Las fuentes de "La vida es sueño": La idea. El cuento. El drama.* Madrid: Editorial Voluntad.

González Román, C. (2002). La ciudad soñada, la ciudad pintada. Influencias de la escenografía en la configuración urbana durante el Antiguo Régimen. *Boletín de arte*(23), 175-190.

González Valcárcel, J. M. (1955). Corral de Comedias en Almagro. *Revista nacional de arquitectura*(158), 24-27.

González-Román, C. (2007). Modelos e imágenes del teatro antiguo en los palacios del renacimiento. En M. J. Castillo Pascual, M. García Morcillo, C. Herreros González, & S. Knippschild, *Congreso Internacional "Imagines". La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales* (págs. 303-320). Logroño: Universidad de la Rioja. Servicio de publicaciones.

Google Arts & Culture. (s.f.). Retrieved 15 de febrero de 2023, from Google Arts & Culture: https://artsandculture.google.com/story/YQWREkQJZi_rLg

Grande, I. (1956). Pirandello y su paso por este mundo. En L. Pirandello, *Pirandello. Obras escogidas* (págs. 11-29). Madrid: Aguilar S.A. de Ediciones.

Grazia Profeti, M. (2007). La Modernidad, el Siglo de Oro, el Cánon europeo. En B. Mariscal Hay, & M. T. Miaja de la Peña, *Las dos orillas: actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (págs. 3-22). México: Fondo de Cultura Económica.

Gropius, W. (1931). El teatro total / Walter Gropius. *Sur*(1), 141-148.

Gropius, W. (2019). *Arquitectura y planeamiento.* Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Grube, M. (1963). *The Story of the Meininger, Volumen 10.* Oxford: University od Miami Press.

Grumann Sölter, A. (2008). Estética de la «danzalidad» o el giro corporal de la «teatralidad». *Aisthesis*(43), 50-70.

Guerra, M. (2021). Cinema as a form of composition. *TECHNE - Journal of Technology for Architecture and Environment*, 51-57.

Guerrero Almagro, B. (2014). La obra teatral de Piñera desde la óptica de Pirandello: procedimientos metadramáticos y personajes autoconscientes. *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*(13), 187-214.

Guerrero Zamora, J. (1967). *Historia del teatro contemporáneo. Volúmen 2.* Barcelona: Juan Flors.

Guerrero Zamora, J. (2021). *Historia del teatro contemporáneo.* Barcelona: Juan Flors.

Guini, E. (2021). Teatro posdramático en tiempos de crisis: tres ejemplos de teatro-documento y devised theatre. *Acotaciones: revista de investigación teatral*(46), 71-101. https://doi.org/10.32621/ACOTACIONES.2021.46.03

Gurgel Monteiro, G. L. (2017). As obras de Appia e Craig: contribuições artísticas para o teatro cinético. *Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, 8*(2), 95-107.

Gurr, A. (1994). The Bare Island. En S. Wells, *Shakespeare Survey 47: Playing Places for Shakespeare* (págs. 29-43). Cambridge University Press.

Gurr, A. (2009). *The Shakespearean Stage. 1574-1642.* Cambridge: Cambridge University Press.

Gutiérrez Flórez, F. (1989). Aspectos del análisis semiótico teatral. *Castilla: Estudios de literatura*(14), 75-92.

Gutiérrez Flórez, F. (1990). El espacio y el tiempo teatrales: propuesta de acercamiento semiótico. *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*(1), 135-149.

Hänninen, G. (s.f.). *Complesso Monumentale della Pilotta.* Retrieved 15 de febrero de 2023, from Pilotta: https://complessopilotta.it/teatro-farnese/

Heritage, P., & Steffen, M. (2022). A place of seeing: People's Palace Projects and the city of Rio de Janeiro. *Estudos Hitóricos (35), 76*, 336-350.

Hernández González, M. B. (1995). "L'Umorismo" de Pirandello, una poética de tradicción cervantina. *Anuario de estudios filológicos, 18*, 227-238.

Hernández Valcarcel, C. (1988-1989). Algunos aspectos del teatro dentro del teatro en Lope de Vega. *Anales de Filología Hispánica, 4*, 75-96.

Herrera Valenciano, M. (2015). Écfrasis y Enargeia en la Metamorfosis (asno de oro) de Apuleyo: la escultura de Diana y Acteón como mise en abyme. *Revista Káñina. Artes y Letras, 39*(2), 61-70.

Herrera, G. M. (1995). Luigi Pirandello. El drama de la incomunicación y el drama de la máscara. *Escena: Revista de las artes, 36-37*(1-2), 60-67.

Herrero, F. (1992). Del Romanticismo teatral - El alma del pueblo (o más allá de la escritura). *Revista de Folklore*(140), 56-62.

Hessel, S. (2017). Cercado por la cuarta pared: El Retablo de las Maravillas y las nuevas estrategias multimedia. En J. G. Maestro, *Anuario de Estudios Cervantinos XIII. Cervantes en escena. Nuevas interpretaciones del teatro cervantino.* (págs. 147-160). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

Hinojosa-Ticona, Y., Miranda, H. A., Quispe, A. M., & Sedano, C. A. (2021). Serie de Redacción Científica: Revisiones Sistemáticas. *Revista del Cuerpo Médico Hospital Nacional Almanzor Aguinaga Asenjo, 1*(14), 94-99. https://doi.org/10.35434/rcmhnaaa.2021.141.906

Hobsbawm, E. (1994). *Age of extremes.* Londres: Abacus.

Hodges, W. (1973). *Shakespeare`s Second Globe.* Londres: Oxford university Press.

Hodges, W. C. (1973). *The Globe Restored. A study of the Elizabethan Theatre.* Nueva York: The Norton Library.

Hoffmeister, G. (1976). *Spanien und Deutschland : Geschichte und Dokumentation der literar Beziehungen.* Berlín: E. Schmidt.

Holly, M. A. (2015). Introducción: Antecedentes Históricos,en Panofsky and the Foundations os Art History, Ithaca - London, Cornell University Press, 1984. *Canaian. Revista de historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*(6), 185-200.

Hornby, R. (1986). *Drama, Metadrama and Perception.* Cranbury: Associated University Presses.

Howard, P. (2017). *¿Qué es la escenografía?* Barcelona: Alba Editorial.

Hugo, V. (1843). *Oeuvres de Victor Hugo de l'Académi Française. Le Roi s'amuse.* París: E. Michaud, Éditeur.

Hugo, V. (1869). *Theatre. Tome premier. Cromwell.* Librairie de L. Hachette et C.

Hugo, V. (1884). *Dramas de Victor Hugo. Hernani - El Rey se divierte - Los Burgraves.* (C. Navarro, Trad.) Barcelona: Biblioteca de «Arte y Letras».

Iglesias Simón, P. (2004). Dos exposiciones necesarias: Agua a escena y Adolphe Appia: escenografías. *ADE - Teatro*(102), 199-202.

Iribe, N. G., & Martín Errecalde, A. (2018). Cuando el teatro se mira en el espejo: una lectura de Esta noche se improvisa, de Luigi Pirandello. En R. Pianacci, & C. Taborda, *Tradición, Rupturas y Continuidades en el Teatro Contemporáneo: Actas del VIII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado* (págs. 282-292). Mar de Plata: Facultad de Humanidades / Universidad Nacional de Mar del Plata.

Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo. (27 de octubre de 2017). Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo: http://www.studiodiluigipirandello.it/profilo-biografico/

Izenour, G. C. (1996). *Theatre Design.* Londres: Yale University Press.

Jacquot, J. (1968). *Dramaturgie Et Société - Rapports Entre L'oeuvre Théâtrale, Son Interprétation Et Son Public Aux Xviè Et Xviiè Siècles.* París: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.

Jara Calabuig, A. (2022). Arquitectura y escenografía: estética del espacio escénico. *VAD. Veredes, arquitectura y divulgación*(8), 76-88.

Jauss, H. R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética.* (E. M. Fernández-Palacios, & J. Siles, Trads.) Madrid: Taurus Ediciones.

Jiménez, D. (2001). Harold Bloom: la controversioa sobre el Canon. *Literatura: teoría, historia, crítica.*(3), 15-62.

Johnson, P. (2001). *El Renacimiento.* (T. de Lozoya, Trad.) Barcelona: Literatura Random House.

Johnson, R. B., & Onwuegbuzie, A. J. (2004). Mixed Methods Research: A Research Paradigm Whose Time Has Come. *Educational Researcher, 33*(7), 14-26. https://doi.org/https://doi.org/10.3102/0013189X033007014

Jossa, E. (2006). Aberturas metafísicas: Luigi Pirandello y Julio Cortázar. *Cuadernos de Literatura, 11*(21), 86-96.

Kaeseberg, H. (1879). *Folger Shakespeare Library.* Retrieved 13 de mayo de 2023, from Folger Shakespeare Library: https://luna.folger.edu/luna/servlet/detail/FOLGERCM1~6~6~54678~104056:Die-Meininger,-Antonius-an-der-Leic%3Fsort=call_number%252Cmpsortorder1%252Ccd_title%252Cimprint;JSESSIONID=1f229c39-d729-44da-acda-44b305e811d9?qvq=w4s%3A%2Fwhat%2FDie%20Meininger%2C%

Kase, b. (2002). William Shakespeare: texto, representación e intencionalidad autoral. *Onomázein*(7), 511-518.

Klejewska, K. (2012). Aproximación al concepto del espacio en el teatro postdramático. Dos montajes de Rodrigo García: "Somebody to love" y "¡Haberos quedado en casa, capullos! *Itinerarios: revista de estudios lingüisticos, literarios, históricos y antropológicos*(16), 139-151.

Korstanje, M. E. (2009). El Otium romano: el placer como mecanismo de control social. *Ciencia UANL (XII), 1*, 6-10.

Kowzan, T. (1997). El signo en el teatro. En M. d. Bobes Naves, *Teoría del Teatro* (págs. 121-153). Madrid: Arco Libros.

Krieger, M. (1992). *Ekphrasis: The Illusion of Natural Sign.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Krysinski, W. (1995). *El paradigma inquieto. Pirandello y el campo de la moderni-dad.* Madrid: Vervuert - Iberoamericana.

Kyd, T. (1968). *The Spanish Tragedy.* (T. W. Ross, Ed.) Los Ángeles: University of California Press.

La Rosa, G. (2014). Pirandello a Breslavia. *Italica Wratislaviensa*(5), 235-254. https://doi.org/10.15804/IW.2014.05.10

Lafargue, P. (1936). *Critiques littéraires.* París: Èditions sociales internationales.

Lampillas, F. J. (1782-1786). *Ensayo historico apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos.* (J. Amar y Borbón, Trad.) Zaragoza: Blas Miedes, Impresor de la Real Sociedad.

Larcher, G. (1901). *BNF Expositions.* Retrieved 18 de mayo de 2023, from BNF Expositions: http://expositions.bnf.fr/rouge/grand/50.htm

Larcher, G. (1902). *BFN Expositions.* Retrieved 18 de mayo de 2023, from BFN Expositions: http://expositions.bnf.fr/rouge/grand/53.htm

Larson, C. (1992). El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación. En A. Vilanova Andreu, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona 21-26 de agosto de 1989* (págs. 1013-1020). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU.

Lauretta, E. (1985). *Pirandello e il teatro.* Palermo: Palumba.

Lawrence, W. J. (1912). *The Elizabethan Playhouse and other Studies.* Stratford-upon-Avon: Shakespeare Head Press.

Le Corbusier. (1998). *Hacia una arquitectura.* (J. Martínez Alinari, Trad.) Barcelona: Ediciones Apóstrofe, S. L.

Le Corbusier. (2003). Suite de Dessins. En J. J. Gómez Molina, *Las lecciones del Dibujo* (págs. 609-610). Ediciones Cátedra.

Le roi s'amuse. (s.f.). Retrieved 6 de mayo de 2023, from Gallica: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8405537c/f5.item#

Leach, R. (1989). *Vsevolod Meyerhold. Director in perspective.* Cambridge: Cambridge University Press.

Leal Fuertes, J. (1973). Del antiguo corral de La Pacheca al moderno Teatro Español. *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento*(41), 25-32.

Leech, N. L., & Onwuegbuzie, A. J. (2006). Linking Research Questions to Mixed Methods Data Analysis Procedures 1. *The Qualitative Report, 11*(3), 474-498. https://doi.org/10.46743/2160-3715/2006.1663

León Rodriguez, Á. L. (1998). La acústica de los teatros a través de la historia. En F. Bores Gamundi, & J. Fernández Salas (Ed.), *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la construcción: A Coruña 22-24 de octubre de 1998* (págs. 263-272). A Coruña: Centro de Estudios y experimentación de Obras Públicas.

Leoncavallo, R. (1892). *Pagliacci.* Milán: Edoardo Sonzogno Editore.

Lessing, G. E. (1962). *Hamburg Dramaturgy.* Nueva York: Dover Publications, INC.

Lissorgues, Y. (1998). El Realismo. Arte y literatura, propuestas técnicas y estímulos ideológicos. En V. García de la Concha, *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)* (págs. 3-31). Madrid: Espasa.

Littmann, M. (s.f.). *theatre-architecture.* Retrieved 6 de junio de 2023, from theatre-architecture: https://www.theatre-architecture.eu/db.html?personId=679&theatreId=1008

Lock, G. (2020). Eliza Vestris: 'The Most Dangerous Actress of her Time'. *The London Stage and the Nineteenth-Century World III.* Oxford. https://www.new.ox.ac.uk/sites/default/files/2020-03/Abstracts_web%20version_020320.pdf

Lombardi Boscán, L., & Rondón Ávila, C. (2006). Estado, religión y cultura como fundamentos en la teoría de la historia de Jacobo Burckhardt. *Revista de Artes y Humanidades UNICA, 7*(16), 147-188.

López Chuhurra, O. (1967). Máscaras y Rostro de Luigi Pirandello. *Cuadernos Hispanoamericanos*(216), 521-537.

López López, C. M. (2014). Hermenéutica del juego y pacto ficcional en el teatro de Luigi Pirandello y Virgilio Piñeira. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*(2), 49-61.

López Martín, I. (2014). El dolor y la muerte en las comedias de Lope de Vega. *Transitions: Journal of Franco-Iberian studies*(10), 41-63.

López Santos, A. (2014). Rasgos y perfiles del público de Shakespeare. *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*(44), 3-3.

López, R. (2023). Adolphe Appia: el actor, el espacio y la luz. *Apuntes De Teatro*(110), 118-130.

Lorch, J. (2005). *Pirandello : Six characters in search of an author.* Cambridge: Cambridge University Press.

Lozano, Á. (2012). *Mussolini y el fascismo italiano.* Madrid: Maciarl Pons, Ediciones de Historia, S. A.

Ludwig, E. (1933). *Talks with Mussolinni.* Berlin: Little, Bronwn, and Company.

Luengo Gascón, E. (2009). Semiología del teatro y de la dramatización: De la teoría a la praxis. Transgresión de identidades en las estéticas de ayer y de hoy. *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y juvenil), 7*(2), 53-86.

Luján Atienza, Á. L. (2003). José Luis García Barrientos : "Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método" (Madrid: Síntesis, 2001, 367 páginas) / Ángel Luis Luján. *Signa : revista de la Asociación Española de Semiótica*(12), 673-676.

Lukács, G. (2002). *L'anima e le forme.* (S. Bologna, Trad.) Milán: SE SRL.

M. de Brugger, I. (1959). *Breve historia del teatro inglés.* Buenos Aires: Nova.

Macchia, G. (2000). *Pirandello o la stanza della tortura.* Milán: Mondadori.

Macgowan, K., & Melnitz, W. (1966). *La escena viviente. Historia del teatro Universal.* Buenos Aires: EUDEBA. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Macgowan, K., & Melnitz, W. (1997). *Las Edades de Oro del Teatro.* México: Fondo de Cultura Económica.

Macías Borrego, M. (2016). De Hamlet a Enrico IV: locura, alienación y asesinato como liberación. En J. G. Maestro, *La muerte violenta en el teatro* (págs. 235-248). Academia del Hispano.

Macías Borrego, M. (2017). El Pirandello más olvidado: Lazzaro. En J. G. Maestro, *Los hombres olvidados. Figuras y personajes masculinos en el teatro.* (págs. 273-286). Academia del Hispano.

Macías Borrego, M. (2017). La Escuela Cervantina de L'Umorismo pirandelliano. En J. G. Maestro, *Anuario de Estudios Cervantinos XIII. Cervantes en escena. Nuevas interpretaciones del teatro cervantino.* (págs. 279-290). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

Macías Borrego, M. (2021). *Una lectura shakespeariana de Enrico IV de Pirandello.* [Tesis de doctorado no publicada]: Universidad Complutense de Madrid.

Mackay, C. D. (1917). *The Little Theatre in the United State.* Nueva York: Henry Holt.

Mackintosch, I. (1993). *Architecture, Actor and Audience.* Londres: London ; New York : Routledge.

Maestre, R. (1985). Humanismo, historia y teatro en el Renacimiento: el fenómeno italiano. *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*(5), 207-232.

Maestre, R. (1989). *Escenotécnica del Barroco: El error de Gomar y Bayuca.* Murcia: Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia.

Mahdi, F. Z. (2021). De la lectura a lo visual: relaciones entre texto y representación en el teatro. *Perspectivas: Revista de Historia, Geografía, Arte y Cultura*(17), 92-104. https://doi.org/https://doi.org/10.5281/zenodo.4605734

Mansilla, C. (2014). El actor isabelino. La construcción de un oficio y un lenguaje. En j. Dubatti, *Historia del actor* (págs. 101-116). Buenos Aires: Al sur Producciones Gráficas.

Maravall, J. A. (1990). *Teatro y literatura en la sociedad barroca.* Barcelona: Editorial Crítica.

Marcelle), 7. t.-l.-G.-S. (s.f.). *Gallica*. Gallica: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8436650q

Marchese, D. (2009). Paesaggi della modernità. Spazio urbano e spazio esistenziale nella novellistica pirandelliana. En C. Gurrer, A. M. Jacopino, & A. Quondam, *Moderno e modernità: la letteratura italiana. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008* (págs. 1-10). Roma: Sapienza Università di Roma.

Marchi, V. (1926). Teatro Odescalchi a Roma. *L'Architettura italiana. Periodico Mensile di Costruzione e di Architettura Pratica*.(1-1926), 1-3.

Marchi, V. (19 de abril de 2017). *Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo.* Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo: http://www.studiodiluigipirandello.it/portfolio/il-teatro-darte/

Marín Urrego, A. (2018). El teatro posdramático: rompimiento y creación de un texto literario. *Hojas Universitarias*(78), 140-148.

Marmotel, J.-F. (1857). *Éléments de littérature, Tome troisieme.* París: Imprimeurs de l'institut de France.

Marrone, G. (2007). *Encyclopeadia of Italian Literary Studies.* Nueva York: Routledge. Taylor & Francis Group.

Marston, J. (1965). *The Malcontent.* (M. Wine, Ed.) Londres: Gutenberg.

Martí, J. (2005). *La Edad de Oro.* Cuba: Editorial EUNED.

Martín Sáez, D. (2020). La Edad Moderna a través de la metáfora del theatrum mundi: cartografía, astronomía, ópera y filosofía de la historia. *Revista Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, 37*(2), 247-258.

Martinez Dengra, E. (2004). La evolución de las unidades dramáticas en el siglo XVIII francés. En I. Iñarrea Las Heras, & M. J. Salinero Cascante, *El texto como encrucijada. Estudios franceses y francófonos* (págs. 247-260). Universidad de La Rioja.

Martínez Garrido, E. (1998). Ii primo discorso fascista di Mussolini: la traccia dannunziana. *Cuadernos de Filología Italiana*(5), 213-229.

Martínez Roger, Á. (2020). Las escenografías de Adolphe Appia. Una reforma poética. *Escena Uno | Escenografía, dirección de arte y puesta en escena*(12), 45-66.

Martínez-Peñuela Virseda, A. (1996). Pirandello y Unamuno frente a la locura "Enrique IV" y "El otro". *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*(10), 197-206.

Massip, F. (1992). *El teatro medieval. Voz de la divinidad cuerpo de histrión.* Barcelona: Montesinos.

Maupassant, G. d. (1888). *Pedro y Juan.* (C. Frontaura, Trad.) Madrid: Librería Editorial de D. Carlos Bailly-Bailliere.

Mavridis, S. (2011). *Roberto Arlt y el teatro de la crueldad: convergencias en la dramaturgia rioplatense.* [Tesis de doctorado no publicada]: Universidad de Salamanca.

Mazzoni, S. (2013). "Oltre le pietre" Vespasiano, Gonzaga, Vicenzo Scamozzi y el teatro de Sabbioneta. En M. d. Ojeda Calvo, & M. Presotto, *Teatro clásico italiano y español: Sabbioneta y los lugares del teatro* (págs. 11-64). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

Mazzucato, T. (2009). Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia. *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*(3), 139-172.

Media, T. (s.f.). *Expedia*. Retrieved 28 de Septiembre de 2023, from Expedia: https://www.expedia.com/Goslar-Imperial-Palace-Goslar.d6260314.Vacation-Attraction?gallery-dialog=gallery-open

Mendoza Zazueta, J. E. (2017). Sobre teatro y lo indefinible: Una perspectiva sobre la des-limitación del teatro. *RICSH Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas, 6*(12), 1-11.

Mengs, A. R. (1797). *Obras de D. Antonio Rafael Mengs.* (J. N. Azara, Ed.) Madrid: Imprenta Real.

Merino Peral, E. (2010a). *Historia de la Escenografía en el siglo XVII. Herederos de Buontalenti: Giulio Parigi.* Retrieved 30 de enero de 2023, from Espéculo. Revista

de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero45/parigi.html

Merino Peral, E. (2010b). La huella de los escenógrafos italianos del siglo XVII en España: Ferdinando Tacca (1619-1686). *Percia Complutense, 7*(13), 1-27.

Merino Peral, E. (2016a). Máster Universitario de Estudios Avanzados en Historia del Arte Español de la Universidad Complutense de Madrid. *Escenarios de Poder. Tomo I. [Apuntes]*.

Merino Peral, E. (2016b). Máster Universitario de Estudios Avanzados en Historia del Arte Español de la Universidad Complutense de Madrid. *Escenarios de Poder. Tomo II. [Apuntes]*.

Merino Peral, E. (2016c). Máster Universitario de Estudios Avanzados en Historia del Arte Español de la Universidad Complutense de Madrid. *Escenarios de Poder. Tomo III. [Apuntes]*.

Merino Peral, E. (2016d). Máster Universitario de Estudios Avanzados en Historia del Arte Español de la Universidad Complutense de Madrid. *Escenarios de Poder. Tomo IV [Apuntes]*.

Merino Peral, E. (2018). Historia de la escenografía del siglo XVII: Divino Escenario I. Otras obras de Giulio Parigi en Madrid. La Edad Dorada Florentina. *Itamar. Revista de investigación musical: territorios del arte*(4), 176-201.

Merleau- Ponty, M. (1987). *Phénoménologie de la perception.* París: Gallimard.

Mestre, N., & Roig, E. (2021). De la cuarta pared barroca a las Google Glasses. Sintaxis topológica y precedentes de la Ciudad Aumentada. *Arte, Individuo y Sociedad, 33*(2), 501-519.

Meyerhold Theatre (GosTIM). (25 de abril de 1922). *collectiononline.gctm.* Retrieved 1 de junio de 2023, from collectiononline.gctm: https://collectiononline.gctm.ru/en/entity/OBJECT/1504527?page=6&person=21196&index=286

Meyerhold Theatre (GosTIM). (1928). *collectiononline.gctm.* Retrieved 1 de junio de 2023, from collectiononline.gctm: https://collectiononline.gctm.ru/en/entity/OBJECT/1508239?page=8&person=21196&index=390

Miralles Solá, C. (1976). Poesía antigua y poesía moderna. Proceso tecnológico y poesía antigua. *Estudios clásicos, 20*(77), 133-154.

Mobarak, A. (2015). Ecos pirandellianos en el pensamiento de Unamuno. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica, 33*, 167-177.

Modenessi, A. M. (2009). Humor en disidencia: Correlatos para abordar a Shakespeare de "arriba" a "abajo". *Acta Poética, 30*(1), 165-217.

Monegal, A. (2000). *Literatura y pintura. .* Madrid: Arco Libros.

Montanti, L. (1990). Attore e personaggio: valenze e pratiche sceniche nel teatro di Pirandello. *Da Spiragli*(1), 36-42.

Monteggia, L. (2009). Romanticismo. En P. A. Sprague, *El Europeo (Barcelona, 1823-1824): prensa, modernidad y universalismo* (págs. 48-56). Iberoamericana.

Monteleone, C. (2011). Teaching the rules of the space: the Olympic Theater in Sabbioneta. *Proceedings of the IMProVe 2011. International conference on Innovative Methods in Product Design*(1), 864-869.

Mora, A. (1989). Las artes escénicas en el siglo XX. *Escena: Revista de las artes, 22-23*(2), 13-17.

Moreira, C. (2016). *La commedia dell´arte. Un teatro de artesanos. Guiños y guiones dell`arte para el actor.* Buenos Aires.: Eudeba.

Moreno García, I. (2002). El teatro dentro del teatro en Cervantes y Shakespeare: analogías de una experimentación temprana. *Norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales: estudios de literatura comparada*, 663-642.

Moreno y Texeira, J. (1840). *Academia Colecciones.* Retrieved 1 de mayo de 2023, from Academia Colecciones: https://www.academiacolecciones.com/dibujos/inventario.php?id=A-3321

Morte García, C. (2021). La Figura del artista en el Renacimiento. En R. Carretero, A. Castán, & C. Lombra, *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el Gusto V* (págs. 55-82). Zaragoza: Prensas de la Universidad. Universidad de Zaragoza.

Mostra Spettatori. (1 de octubre de 2021). *Teatro della Pergola.* Teatro della Pergola: https://www.teatrodellapergola.com/evento/spettatori/

Müller, M. (2005). Percepción del Espacio de representación para el arte actual. *Proceedings of the 9th Iberoamerican Congress of Digital Graphics, 1*, 75-79.

Mulryne, J., & Shewring, M. (1997). *Shakespeare's Globe rebuilt.* Cambridge University Press.

Muñiz-Huberman, A. (2014). Shakespeare: traducción, tradición, traición en torno a Noche de Reyes. En J. Cuétara Priede, *Shakespeare en las literaturas hispánicas. A 450 años de su natalicio* (págs. 1-11). México: Colegio de Letras Hispánicas.

Muñoz Maldonado, J. (1837). *Antonio Pérez y Felipe II.* Madrid: Imprenta de D. José María Repullés.

Muñoz, B. (1989). *Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas.* Madrid: Ed. Barcanova.

Naranjo Velásquez, S. (2019). Meyerhold, entre la técnica extracotidiana de inculturación y aculturación. Estudio desde la antropología teatral. *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, 10*(15), 103-121.

Navarro de Zurvillaga, J. (2002). Do espacio escénico ó espacio activo e ó espacio interactivo. *Revista Galega do Ensino*(36), 217-242.

Navarro de Zuvillaga, J. (1971). *Diseño de un teatro móvil.* [Tesis de doctorado no publicada]: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Universidad Politécnica de Madrid.

Navarro Pérez, J. (2000). Jacob Burckhardt, el escepticismo histórico y el pesimismo político. *Res publica*(6), 111-145.

Navas Romero, C. (2009). Los inicios del little theatre movement en Francia. *Estudios humanísticos. Filología*(31), 338-345.

Navascués Palacio, P. (1984). Las Maquinas Teatrales: Arquitectura y Escenografía. En M. d. Urbanismo, *Arquitectura y Teatral en España* (págs. 1-12). Madrid: M.O.P.U.

Ndri, A. P. (2019). El Prólogo de Cromwell y el juego interlocutivo de la recepción teatral. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*(101), 99-107.

News, T. I. (2 de junio de 1881). The Meiningen Company at Drury Lane. *The Illustrated London News*, pág. 3.

Nieto Nuño, M. (2021). La ilusión teatral: su construcción desde la escritura. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura, 197*(801), a612.

Nisi, D. (2016). «La lámpara con el mantino verde» de padri e figli cambiati: appunti sull'uso del colore nelle didascalie della prima produzione teatrale di Luigi Pirandello. *Ligamina Inc*(2), 1-8.

Nisi, D. (2018). L'uso del colore dalle novelle alle didascalie del teatro di Pirandello. En L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, & A. Stabile, *La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016)* (págs. 1-9). Roma: Adi editore.

O´Shei, T. (2008). *Marconi and Tesla.* Nueva York: Enslow Publishers.

O'Connell, D. (2021). De Francisci, Enza, A "New" Woman in Verga and Pirandello: From Page to Stage, Oxford, Legenda,. *Pirandello Studies, 41*, 172-174.

Ocampo, E. (1992). *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos.* Barcelona: Icaria Editorial.

Ogás Puga, G. (2016). El enclave metateatral del grotesto en el teatro argentino moderno: conflicto gnoseológico, ontológico y metateatralidad comparada. *Telón de fondo*(23), 52-65.

Oleza, J. (1984). *La novela del siglo XIX: del parto a la crisis de una ideología.* Barcelona: Editorial Laia.

Oleza, J. (1992). Las tranformaciones del fasto medieval. *L.Quirante ed. Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d´Elx 1990*, 47-64.

Oliva, C., & Torres Monreal, F. (2021). *História Básica del arte escénico.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Olivier, L. (Dirección). (1948). *Hamlet* [Película].

Olmedo, F. G. (1928). *Las fuentes de «La vida es sueño».* Madrid: Editorial Voluntad.

Orozco Díaz, E. (1989). *El Teatro la teatralidad del Barroco (Ensayo de introducción al tema).* Barcelona: Editorial Planeta.

Ortega-Sánchez, D. (2023). *¿Cómo investigar en Didáctica de las Ciencias Sociales? Fundamentos metodológicos, técnicas e instrumentos de investigación.* Barcelona: Ediciones OCTAEDRO, S.L.

Otheguy, H. (1981). Luigi Pirandello: la máscara y el rostro. *Triunfo*(9-10), 90-95.

Pace, R., & Panico, F. (2017). El territorio en la literatura italiana: notas sobre representación y significación histórico-cultural del espacio geográfico en la literatura italiana desde Dante a Pirandello. . *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*(1), 187-209.

Pacheco, J. F. (1835). *Alfredo.* Madrid: Imprenta de Don Tomás Jordán.

Paillard, H. (s.f.). *Gallica.* Retrieved 15 de mayo de 2023, from Gallica: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8436654c/f1.item

Paixao Borges, L. (2023). La poética implícita enEnrique Vy Hamlet de William Shakespeare. *Telón de fondo, 37*, 110-131. https://doi.org/10.34096/tdf.n37.12710

Palladio, A. (1797). *Los quatro libros de arquitectura.* (J. F. Ortíz y Sanz, Trad.) Madrid: Imprenta Real.

Panofsky, E. (2003). *La perspectiva como forma simbólica.* Barcelona: Tusquets Editores.

Pardo, P. J. (2018). De la transescritura a la transmedialidad: poética de la ficción. En A. J. Gil Gonzáles, & P. J. Pardo, *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad* (págs. 41-92). Dijon: Éditions Orbis Tertius.

Pardo, P. J. (2020). El mito de Frankenstein en el cine: transmediación y ciencia ficción (Blade Runner y 2049). *Trasvases entre la literatura y el cine*(2), 9-42.

Pariente F., J. L. (1988). Te ven o no te ven; esa es la cuestión. Breve ensayo sobre la evolución de los espacios teatrales en Occidente. *Revista Tamaulipas en la Cultura*(1), 18-27.

Pariente, J. L. (1988). Te ven o no te ven; esa es la cuestión. Breve ensayo sobre la evolución de los espacios teatrales en Occidente. *Revista Tamaulipas en la Cultura*(1), 18-27.

Parker, A. A. (1959). The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age. *The Tulane Drama Review, 4*(1), 42-59.

Pasqualicchio, N. (2012). Prolegómenos a una investigación sobre teatro fantástico. *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*(4), 13-36.

Patroni Griffi, P. (s.f.). *Sicilia Teatro*. Retrieved 30 de agosto de 2023, from Sicilia Teatro: http://siciliateatro.org/sera/noteregi.htm

Patte, P. (1782). *Essai sur l'architecture théâtrale, ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique.* París: Libraire-Imprimeur de la Reine.

Pavis, P. (2021). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.* Barcelona: Paidós.

Payo Hernanz, R. J., & Zaparaín Yáñez, M. J. (2020). La arquitectura teatral del siglo XVIII. El caso de Burgos y el proyecto de Fernando González de Lara. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*(19), 315-330.

Pearce, C. E. (1900). *Madame Vestris and her times.* Londres: Stanley Pual & Co. .

Pedraza Jiménez, F. B. (2020). *El Arte Nuevo de Hacer Comedias de Lope de Vega. Contexto y texto.* Nueva York: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA).

Peláez Martín, A. (2014). La renovación de la escenografía en el Romanticismo y Giorgio Busato (el entorno de García Gutiérrez y su "Trovador"). *Hecho Teatral: Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*(14), 9-20.

Pellettieri, O. (1997). *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990).* Buenos Aires: Galerna.

Peral Vega, E. (2016). *Análisis de una representación del teatro breve valleinclanesco: "el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte".* [Tesis de doctorado no publicada]: Universidad Complutense de Madrid.

Pereira Pérez, Z. (2011). Los diseños de método mixto en la investigación en educación: Una experiencia concreta. *Revista Electrónica Educare, XV*(1), 15-29.

Pérez Arroyo, R. (2017). La estética del antiguo Egipto en las artes escénicas europeas: el Egipto bíblico y la novela oriental entre 1725 y 1992 : 49 nuevos títulos y versiones (tercera parte). *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*(26), 111-142.

Pérez Galdós, B. (1873). *Episodios Nacionales por B. Pérez Galdós. La Corte de Cárlos IV.* Madrid: Imprenta de J. Noguera á cargo de M. Martinez.

Pérez García, M. M. (2009). La figura de Constantin Stanislawsky y su importancia y repercusión en las técnicas interpretativas contemporáneas. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*(5), 81-87.

Pérez Jimenez, M. (1996). Realismo y post-realismo: literatura y teatro contemporáneos... en diez asaltos. *Pliegos de la Insula Barataria: revista de creación literaria y de filología*(3), 219-232.

Pérez Jiménez, M. (2016). El idealismo estético en el teatro contemporáneo ante la influencia del drama musical wagneriano. *Digilec. Revista Internacional de Lenguas y Culturas, 3*, 1-20.

Pérez Priego, M. Á. (2009). *Teatro medieval.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Pérez-Rasilla Bayo, E. (2001). Un siglo de teatro en España. Notas para un balance del teatro del siglo XX. *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*(6), 19-44.

Perinelli, R. (2011a). *Apuntes sobre la historia del teatro occidental. Tomo I.* Buenos Aires: Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro.

Perinelli, R. (2011b). *Apuntes sobre la historia del teatro occidental. Tomo II.* Buenos Aires: Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro.

Perinelli, R. (2018a). *Apuntes sobre la historia del teatro occidental. Tomo III.* Buenos Aires: Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro.

Perinelli, R. (2018b). *Apuntes sobre la historia del teatro occidental. Tomo IV.* Buenos Aires: Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro.

Pessolano, C. (2020). Saberes escénicos y actuación: las bases de los discursos sobre la praxis en el teatro argentino. *Acotaciones: revista de investigación y creación teatral*(45), 253-290. https://doi.org/10.32621/ACOTACIONES.2020.45.09

Pic, R. (18 de diciembre de 1957). *Ce soir on improvise , texte d'après Luigi Pirandello : photographies / Roger Pic*. Retrieved 11 de octubre de 2023, from Gallica: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b106019917?rk=42918;4

Pic, R. (1962). *Ciascuno a suo modo, texte de Luigi Pirandello : photographies / Roger Pic*. Retrieved 7 de octubre de 2023, from Gallica: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10601716d.r=ciascuno%20a%20suo%20modo?rk=64378;0

Pieri, M. (2012). Los personajes de Pirandello: del espiritismo al cine. *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*(4), 53-71.

Piga Torres, D. (1988). Luigi Pirandello, dramaturgo. *Llenzo. Revista de la Universidad de Lima*(008), 79-103.

Pirandello, L. (20 de julio de 1925). En Confidence. *Le Temps*, pág. 2. Retrieved 13 de octubre de 2023.

Pirandello, L. (1956). *Luigi Pirandello: Obras escogidas.* (I. Grande, M. Grande, & J. M. Velloso, Trads.) Madrid: Aguilar S.A. de Ediciones .

Pirandello, L. (1965). *Obras Completas.* (M. Bosch Barret, & I. Grande, Trads.) Barcelona: Plaza y Janes S. A.

Pirandello, L. (1968). *Ensayos.* Madrid: Ediciones Guadarrama S. A. .

Pirandello, L. (1973). *Saggi, poesie, scritti varii.* (M. Lo Vechio-Musti, Ed.) Milán : Mondadori.

Pirandello, L. (1998). *El difunto Matías Pascal.* (M. Edo, Ed.) Madrid: Cátedra. Letras Universales.

Pirandello, L. (2002). Esencia,caracteres y materia del humorismo. *CIC: Cuadernos de información y comunicación*(7), 95-130.

Pirandello, L. (2011). *Cuentos para un año.* (M. de Chiara, Trad.) Madrid: Nórdica Libros.

Pirandello, L. (2015). *L'esclusa.* (S. Campailla, Ed.) Roma: Newton Compton Editori.

Pirandello, L. (2016). *Maschere Nude.* (S. Campailla, Ed.) Roma: Newton Compton editori.

Pirandello, L. (2020). *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa.* (M. Á. Cuevas, & R. Luperini, Edits.) Madrid: Ediciones Cátedra.

Planella y Coromina, J. (1840). *Exposición completa y elemental del arte de la perspectiva y la aplicación de ella al palco escénico.* Barcelona: Imprenta de joaquin Verdaguer.

Platter, T. (1937). *Thomas Platter's travels in England 1599.* (C. Williams, Trad.) Londres: Jonathan Cape L.T.D.

Plauto, T. M. (2002). *El cartaginés.* (J. A. Enríquez González, Trad.) Madrid: Gredos.

Plaza Chillón, J. L. (1998). Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja Mallo. *Teatro: revista de estudios teatrales*(13-14), 95-135.

Prieto López, J. I. (2013). *Teatro Total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras.* [Tesis de doctorado no publicada]: Escola Técnica Superior de Arquitectura. Universidade da Coruña.

Prieto, E. (2020). Vincenzo Scamozzi, ¿pionero del 'diseño ambiental'? *Cuaderno de notas*(21), 28-49.

Puppi, L. (2013). Verso l'Olimpico. *Dionysus ex machina*(4), 267-279.

Quesada López, F. (2018). Templo. Máquina. Caravana. El teatro y la ciudad en la Italia del siglo XX. *Cuaderno de notas*(19), 43-56.

Quintana, M. S. (2013). Las fronteras entre teatro y vida en Seis personajes en busca de autor de Luigi Pirandello. En M. S. Blanco, *De máscaras y espejos. A propósito del metateatro europeo* (págs. 49-63). San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.

Quinziano, F. (2021). Fidelidad, libre adaptación, recreación. Itinerarios del teatro italiano en la España del siglo XVIII (1735-1808): notas sobre recepción y traducción. *Cuadernos dieciochistas*(22), 409-446. https://doi.org/https://dx.doi.org/10.14201/cuadieci202122409446

Ráfols, J. F. (1944). Arquitectura de las tres primeras décadas del siglo XX. *Cuadernos de arquitectura*(1), 4-14.

Ramos Alderete, P. (2021). *La construcción del enigma en arquitectura.* [Tesis de doctorado no publicada]: Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Rest, J. (1968). *El teatro inglés.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A.

Revilla, D. (2020). El método de investigación documental. En A. Sanchez, *Los métodos de investigación para la elaboración de las tesis de maestría en educación* (págs. 7-22). Pontificia Universidad Católica de Perú.

Revuelta Bravo, C. (2018). La conquista de la cuarta pared: evolución del frente de escena en el teatro renacentista. *Revista europea de investigación en arquitectura*(13), 145-164.

Revuelta Bravo, C. (2021). El carnaval en el Renacimiento italiano. Su papel destacado en la formalización del modelo arquitectónico teatral moderno. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*(24), 202-224.

Reyes Tarazona, R. (2016). El legado de Maupassant. *Tradición, Segunda época*(14), 125-131.

Reyes, A. (2000). *Estudios helénicos.* México: Fondo de Cultura Económica.

Reynolds, G. F. (1905). Some principales of Elizabethan Staging. Part I. *Modern Philology, 2*(4), 581-614.

Ribeiro, M. (2013). Pirandello contemporâneo: um estudo para análise da dramaturgia pirandelliana a partir de cena. *Cena*(12), 1-11.

Ricardou, J. (1967). *Problèmes du nouveau roman.* París: Éditions du Seuil.

Riha, K. (1990). *Commedia dell'arte. Mit den Figuren Maurice Sands.* Frankfurt: Insel Verlag GmbH.

Rimoldi, L. (2012). El concepto de resignificación como aporte a la teoría de la adaptación teatral. *ESCENA. Revista de las artes, 70*(1-2), 161-172.

Rivadeneira Rodriguez, E. M. (2017). Lineamientos teóricos y metodológicos de la investigación cuantitativa en ciencias sociales. *In Crescendo. Instituciona, 8*(1), 121-127.

Rizk, B. (1991). *La dramaturgia de la creación colectiva.* México: Escenografía.

Rocamora, C. (1998). Ismos y vanguardias del siglo XX. *Arbor, 159*(625), 61-68.

Rodriguez Cuadros, E. (2010). Teatro Español del Siglo de Oro: del Canon Inventado a la Historia Contada. *Revue Internationale de Philosophie, 2*(252), 247-276.

Rodríguez Miguel, L. (1982). *Compendio de Historia de la Literatura Española.* Salamanca: Establecimiento tipográfico de Francisco Nuñez.

Rodríguez Sánchez de León, M. J. (2010). La teoría del gusto y la constitución del realismo burgués en el siglo XVIII. *Res Publica: revista de filosofía política*(23), 37-56.

Rodríguez Vázquez, P., & Ruiz Trujillo, A. (2005). La televisión: ¿caja tonta o caja mágica? *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación, 2*(25), 1-7. https://doi.org/10.3916/C25-2005-181

Rolande : acte III. (s.f.). Retrieved 18 de mayo de 2023, from Gallica: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53117810n

Roldán Moral, M. S. (2014). *La Indumentaria desde la puesta en escena: de Buontalenti a Diaghilev.* [Tesis de doctorado no publicada]: Universidad de Sevilla.

Romero Peña, M. (2004). Dos nuevos planes de reforma teatral a principios del siglo XIX (1801 y 1805). *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*(12), 27-60.

Romero, J. L. (1987). *La Edad Media.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rossi, A. (1999). *La arquitectura de la ciudad.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Rossi, A. (2004). La visión trágica de la vida en la obra de Luigi Pirandello. *Acta Poética, 25*(1), 257-278.

Rossi, A. (2015). El primer Manierismo toscano y P. P. Pasolini. *Acta Poética, 36*(1), 119-132.

Rotondi, S. (1992). *Il Teatro Valle. Storia, progetti, architettura.* Roma: Edizioni Kappa.

Roubine, J.-J. (1982). *A Linguagem da Encenação Teatral. 1880-1980.* (Y. Michalski, Trad.) Río de janeiro: Zahar Editores S. A.

Rubio Jiménez, J. (1989). Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política. *Castilla: Estudios de literatura*(14), 129-149.

Rubio, J. (2003). El arte escénico en el siglo XIX. *Historia del teatro español, 2*, 1803-1852.

Ruesga Navarro, J. (2023). Adolphe Appia: La música y la puesta en escena. La Obra de arte viviente. *Proyecto, progreso y arquitectura*(28), 128-129.

Ruspoli, E. (2000). La filosofía del espíritu de Benedetto Croce: arte, filosofía e historia. *Cuadernos de Filología Italiana*(1-2), 609-627.

Sabik, K. (2001). Las artes figurativas en el teatro cortesano español del ocaso del Siglo de Oro (1670-1690). *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani], 1*, 87-96.

Saer, J. J. (1997). *El concepto de la ficción.* Barcelona: Rayo Verde Editorial.

Sáez Reta, L. (2020). Contrastes entre Roberto Arlt y Luigi Pirandello: sombras, locos y suicidas. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 96*, 83-104.

Sala Valldaura, J. M. (2010). El teatro, entre el primer y el segundo siglo SVIII. En A. Egido, & J. E. Laplana Gil, *La luz de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII : a la memoria de Ernest Lluch* (págs. 97-120). Instituto Fernando El Católico.

Salcedo, A. M. (2019). Mise en Abyme y autoconciencia narrativa en Basura de Héctor Abad Faciolince. *Estudios de Literatura Colombiana*(45), 123-138.

Salvini, G. (Dirección). (1956). *Questa sera si recita a soggetto* [Película]. https://www.youtube.com/watch?v=Ir7YcbOzUbs

Sammartano, A. (s.f.). *Teatro dei Piccoli*. Retrieved 8 de septiembre de 2023, from Wordl Encyclopedia of Puppetry Arts: https://wepa.unima.org/es/teatro-dei-piccoli/#prettyPhoto

San Martín, F. J. (1999). *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas.* San Sebastián: Diputación Foral de Gipúzcoa.

Sánchez, J. A. (2001). Las artes escénicas en La Enciclopedia de Diderot y Fundación D'Alembert. Antonio Pérez. En R. Cuesta, A. Hernández Sánchez, I. Morant, P. Pastor, & J. A. Sánchez, *La Enciclopedia en la De Diderot* (págs. 79-114). Cuenca: FundaciónAntonio Pérez.

Sanderson Pastor, J. D. (2000). *La representabilidad del texto shakespereano en español: figuras de dicción con carácter iterativo en Ricardo III.* [Tesis de doctorado no publicada]: Universitat d'Alacant.

Sanfilippo, M. (2009). El Teatro a la italiana. Arquitectura y espacios. En M. Sanfilippo, *Perfiles de teatro italiano* (págs. 107-120). Aracne.

Santos Maldonado, M. J. (1985). Impresionismo y expresionismo en la obra de Zola. *Tabanque: Revista pedagógica*(1), 97-108.

Scamuzzi, I. (2007). *Encantamiento y transfiguración, Don Quitore en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII.* Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

Scarpellini, E. (1989). *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista.* Venecia: La nuova Italia.

Schack, A. F. (1885). *Historia de la literatura y del arte dramático en España.* Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello.

Schlemmer, O. (1961). *The Theater of the Bauhaus.* Middletown: Wesleyan University Press.

Schlueter, J. (1979). *Metafictional Characters in Modern Drama.* Nueva York: Columbia university Press.

Seddio, P. (5 de Abril de 2023). *Pirandelloweb.* Pirandelloweb: https://www.pirandelloweb.com/quale-teatro-secondo-pirandello-5/

Senabre, R. (2002). El teatro también se lee. *Las puertas del drama. Revista de la asociación de autores de teatro*(10), 39.

Sepúlveda, R. (1888). *El Corral de la Pacheca. Apuntes para la historia del teatro español.* Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Serlio, S. (1619). *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio.* Venecia: In Venetia : Appresso Giacomo de' Franceschi.

Serralta, F. (2007). Hacia una teoría de la justicia poética en el teatro de Lope de Vega. En G. Vega García-Luengos, & R. González Cañal, *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (págs. 35-54). Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Serrano Cánovas, M. (2017). Roberto Arlt, lector de Pirandello. *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*(15), 173-197.

Sforza, N. (2016). Espectáculo, teatro y comitencia política en la(s) Italia(s) del Renacimiento. *Journal de Ciencias Sociales, 4*(5), 19-43.

Shakespeare, W. (1988). *Ricardo III. Enrique V.* (J. M. Valverde, Ed.) Barcelona: Editorial Planeta.

Shakespeare, W. (2006). *Hamlet. Prince of Denmark - (The New Cambridge Shakespeare).* (P. Edwards, Ed.) Cambridge: Cambridge University Press.

Shakespeare, W. (2006). *Twelfth Night.* Elibron Classics .

Shakespeare, W. (2007). *William Shakespeare. Complete Works.* (J. Bte, & E. Rasmussen, Edits.) Hampshire: The Royal Shakespeare Company - MacMillan Publishers L.T.D.

Shakespeare, W. (2017). *Hamlet.* Madrid: Editorial Libsa.

Shakespeare, W. (8 de mayo de 2023). *Seminario Multidisciplinario de Información y Documentación José Emilio González de la Facultad de Humanidades.* http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/07/Noche-de-reyes.pdf

Sherglod, N. D. (1967). *A history of the spanish stage from medieval times until the end of the seventeenth century.* Oxford: Oxford University Press.

Sherlock, C. (20 de enero de 2001). *Shakespeare's Globe.* Retrieved 7 de marzo de 2023, from Shakespeare's Globe: https://www.shakespearesglobe.com/discover/about-us/globe-theatre/#photos

Sitá, M. (2009). Frammenti di tempo e spazio in alcuni personaggi di Luigi Pirandello. *Etudes romanes de Brno*(1), 115-124.

Soler, M. (2024). *Tres textos de Màrius Gifreda.* Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Soraluce Blond, J. R. (1988). El espacio del espectáculo: Los primeros teatros de Galicia. *Boletín académico. Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña*(9), 26-37.

Soria Tomás, G. (2017). De tratados y actores: El modelo francés en las interrelaciones europeas para la formulación teórico-práctica actoral en España (XVIII-XIX). *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 388-418.

Spang, K. (2011). El Arte nuevo y la Dramaturgia de Hamburgo: los manifiestos dramatúrgicosde Lope y de Lessing. *RILCE: Revista de filología hispánica, 266*(1), 257. https://doi.org/27

Strong, R. (1988). *Arte y poder. Fiestas del Renacimeinto 1450-1650.* (M. de Juan, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.

Suárez, B. (2022). Comedia y dolor. Derivas del humor en tiempos de la Primera Guerra Mundial en la producción de Luigi Pirandello (Lineamientos). En I. d.-F. UBA, *VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo. "A 50 años de la creación del Instituto"* (págs. 1-7). Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.

Suárez, J. I. (2020). El nuevo teatro Meyerhold y el teatro total de Gropius. Dos visiones del ámbito escénico del futuro jamás construidas. *Beta. Revista digital de arte., 1*(1), 61-72.

Surgers, A. (2004). *Escenografías del teatro occidental.* (M. Arnoux, Trad.) Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.

Szuchmacher, R. (2014). *Notas para la puesta en escena y la dirección teatral.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Taviani, F. (1996). Once puntos para entender la improvisación en la commedia dell`arte. *Máscara, 15*(1), 4-23.

Taviani, F. (2010). *Hombres de escena, hombres de libro. La literatura italiana del siglo XX.* Valencia: Universitat de València.

Teatro Sociale Como. (2021). *teatrosocialecomo.it*. Retrieved 29 de Septiembre de 2023, from teatrosocialecomo.it: https://teatrosocialecomo.it/spettacoli/enrico-iv/

Tébar, V. (2003). Tradición e innovación en los dibujos de Victor Hugo. *Materia: Revista internacional d'Art*(3), 281-310.

Teira Alcaraz, J. M. (2020). El audiovisual en escena: del teatro multimedia al teatro intermedia a través de la videoescena. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*(4), 129-165.

Tena Morilo, L. (2019). Sobre la Mise en Abyme y su relación con la écfrasis y la intertextualidad, aproximación a una tipología. *Actio Nova: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*(3), 481-505.

Ternullo, D. (2016). Characters and Scenarios of Early Commedia dell´Arte. *The Compleat Anachronist, 1*(172), 1-63.

Thion Soriano-Mollá, D. (2006). En los albores del simbolismo teatral: Galdós entre encrucijadas europeas. En M. Á. Lozano Marco, *El simbolismo literario en España* (págs. 131-196). Universitat d'Alacant.

Thomasseau, J.-M. (1997). Para un análisis del para-texto teatral. En M. d. Bobes Naves, *Teoría del Teatro* (págs. 83-120). Arco Libros.

Thompson, D. (1996). The Organisation, Fascistisation and Management of Theatre in Italy, 1925-1943. En G. Berghaus, *Fascim and Theatre. Comparative studies on the aesthetics and politics of performance in Europe, 1925-1945* (págs. 94-112). Berghahn Bools.

Tilgher, A. (2013). *Pirandello o il dramma di vedersi vivere.* Chieti: Solfanelli.

Times, T. (5 de marzo de 1841). Covent Garden Theatre. *The Times*, pág. 5. https://www.thetimes.co.uk/tto/archive/frame/page/1841-03-05/5/small.jpg

Tordera Sáez, A. (1999). Teoría y técnica del análisis teatral. En V. Hernández Esteve, J. Romera Castillo, J. Talens, & A. Tordera, *Elementos para una semiática del texto artístico* (págs. 157-199). Madrid: Cátedra.

Trapero Llobera, A. P. (1984). Aproximación a la semiótica teatral. *Caligrama: revista insular de filología*(1,2), 127-147.

Treccani-a. (s.f.). *Istituto Giovanni Treccani*. Retrieved 5 de octubre de 2023, from Istituto Giovanni Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/ridotto/

Treccani-b. (s.f.). *Istituto Giovanni Treccani*. Retrieved 5 de octubre de 2023, from Istituto Giovanni Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/palcoscenico/

Tsitouri, R. (2012). A [new] space for contemporary drama? En R. Dinulović, M. Krklješ, & O. Gračanin, *The Theatre space after 20th century* (págs. 205-226). Novi Sad: Department of Architecture and Urbanism. Faculty of Technical Sciences, Novi Sad.

Una cabeza sembrada. (24 de agosto de 2014). Retrieved 14 de febrero de 2023, from Una cabeza sembrada: http://unacabezasembrada.blogspot.com/2014/08/el-olimpico-el-teatro-cubierto-mas.html

Unwin, S. (2003). *Análisis de la arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili.

Urbina Fonturbel, R. (2001). La Literatura y la transducción. Producción e interpretación-mediación textural en los sonetos amorosos de Quevedo. En P.-Y. Raccah, & B. Saiz Noeda, *Lenguas, literatura y traducción. Aproximaciones teóricas* (págs. 65-82). Madrid: Arrecife Producciones, S. L.

Urzainqui Miqueleiz, I. (1997). Poética teatral. Presencial y prestigio de los críticos extranjeros. En A. Calderone, M. J. García Garrosa, P. Garelli, V. Pagán, J. A. Ríos, & I. Urzainqui, *El Teatro europeo en la España del Siglo XVIII* (págs. 15-60). Universitat de Lleida.

Uscatestu, J. (1986). Pirandello y la reinvención del teatro. *Cuadernos hispanoamericanos*(437), 139-148.

Valles Calatrava, J. R. (1992). Algunas consideraciones acerca de las idea románticas sobre el teatro de Schack. *Teatro: revista de estudios teatrales*(1), 147-154.

Valli, G. (1945). Fascinación de Pirandello. *Cuadernos de teatro: Atalaya del teatro y del espíritu*(2), 5-8.

van de Velde, H. (s.f.). *theatre-architecture.* Retrieved 6 de junio de 2023, from theatre-architecture: https://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=392

Van Tieghem, P. (1932). *Compendio de Historia Literaria Europea desde el Renacimiento.* Madrid: Espasa Calpe.

Van Tieghem, P. (1958). *La era romántica. El Romanticismo en la literatura europea.* (J. Almoina, Trad.) México: Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana (UTEHA).

Varey, J. E. (1993). Escenografía y teatro. *Lenguaje y textos*(3), 73-79.

Vasari, G. (1986). *Le vite de' pié eccellenti pittori, scultori ed architetti.* Torino: Letteratura italiana Einaudil.

Vega, L. d. (2017). *Comedias. Parte XVI.* (F. d'Artois, & L. Giuliani, Edits.) Madrid: Gredos.

Vélez de Villa, A. (2008). Luigi Pirandello y Luis Landero: hacia una ontología inacabada. *Anuario de Estudios Filológicos, 21*, 229-240.

Veloso Santamaría, I. (2013). Prensa y sociedad a finales del siglo XIX : las "Crónicas" de Maupassant. *Cuadernos De Investigación Filológica*(35), 223-248.

Verga, G. (1892). *Cavalleria rusticana ed altre novelle.* Milán: Fratelle Treves, Editori.

Vicentini, C. (1985). *L'estetica di Pirandello.* Milán: Mursia.

Vieites, M. F. (2016). Teatro y comunicación. Un enfoque teórico. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*(25), 1153-1178.

Vieites, M. F. (2019). Ilustración, educación y teatro en España a finales del siglo XVIII. Algunas claves. *Espacio, Tiempo y Educación, 6*(1), 199-224.

Vieites, M. F. (2020). Meyerhold: un precursor de la Estética de la recepción. *Escena. Revista de las artes., 80*(1), 69-95.

Villarino Cela, E. M. (2001). Lope de Vega, escritura y metateatro en La portuguesa y dicha del forastero. En C. Strosetzki, *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (págs. 1341-1349). Iberoamericana Vervuert.

Villena Espinosa, R. (2018). Un lugar ara el recreo: los casinos en la historia de España. En J.-L. Guereña, *Cultura, Ocio, Identidades. Espacios y formas de la sociabilidad en la España de los siglos XIX y XX* (págs. 117-152). Madrid: Biblioteca Nueva S. L.

Vilvandre de Sousa, C. (2000). La teatralidad en el espacio contemporáneo francés. En L. Avendaño Anguita, M. d. Molina Romero, & M. Serrano Mañes, *La philologie française à la croisée de l'an 2000 : panorama linguistique et littéraire* (págs. 245-254). Universidad de Granada.

Vincent, N. (2015). El cuerpo que ríe: dinámicas de la comicidad teatral. *Acta Poética, 24*(1), 127-142.

Virgillito, L. (2022). Corralas y corrales de comedia en Madrid: Historia drmática y tipología. *Journal of Traditional Building, Architecture and Urbanism*(3), 375-383.

Vitruvio Polión, M. (1787). *Los diez libros de achîtectura.* (J. Ortíz y Sanz, Trad.) Madrid: Imprenta Real.

Vittorini, D. (1935). *The Drama of Luigi Pirandello.* Pensinvania: University of Pennsylvania Press.

Volbach, W. R. (1968). *Adolphe Appia. Prophet of the Modern Theatre. A profile.* Connecticut: Wesleyan University Press.

Voltaire. (1880). *Oeuvres complètes de Voltaire.* París: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs.

Voltaire. (2015). *Sémiramis. Tragédie en cinq actes.* París: Theatre Classique.

Voss, S. (1993). *Essays on the Philosophy and Science of René Descartes.* Oxford: Oxford University Press.

Walberg, E. (1904). *Juan de la Cueva et son "Exemplar Poético".* Lund: Häkan Ohlsson.

Waldstein, C. (1981). The Court theatre of Meiningen. *Harper's New Monthly Magazine*, 743-758.

Ward-Perkins, J. B. (1989). *Arquitectura Romana.* Madrid: Aguilar.

Watkins, R. (1950). *On producing Shakespeare.* Londres: Michael Joseph L.T.D.

Waxman, S. M. (1926). *Antoine and the Théâtre-Libre.* Cambridge: Harvard University Press.

Williams, A. (1994). *Republic of images. A history of French Filmmaking.* Londres: Harvard University Press.

Williams, C. J. (1973). *Madame Vestris: a theatrical biography.* Londres: Sidgwick & Jackson.

Zangrilli, F. (2019). *Pirandello. Fotografia e altri pirandellismi.* Palermo: Dario Flaccovio Editore.

Zola, É. (1912). *Le Naturalisme au théatre. Les teories et les exemples.* París: Eugéne Fasquelle.

Zola, É. (1989). *El naturalismo.* Barcelona: Ediciones Península.

Zumthor, P. (1994). *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Zurita Aldeguer, R. (2003). La política en la Italia liberal a través de la reciente historiografía. *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*.(2), 5-21.

UNIVERSIDAD
POLITÉCNICA
DE MADRID

Escuela
Politécnica
de Enseñanza
Superior

Análisis arquitectónico de la escena pirandelliana:

del *metateatro* al *metaespacio*

Doctorando:
Manuel
Iglesias Vázquez
Arquitecto

Director:
Héctor
Navarro Martínez
Doctor Arquitecto