

De mi patria y de mí mismo salgo

Daniel Migueláñez

Aurelio Vargas Díaz-Toledo (eds.)



De mi patria y de mí mismo salgo

Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Imagen de cubierta: © Ilustración de Jaime Pahissa Laporta (1846-1928)

Editorial Universidad de Alcalá
Plaza de San Diego, s/n • 28801, Alcalá de Henares (España).
Página web: www.uah.es

© De los textos: sus autores
© Editorial Universidad de Alcalá, 2022
Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes”

I.S.B.N.: 978-84-18979-67-5

Daniel Migueláñez
Aurelio Vargas Díaz-Toledo
(eds.)

De mi patria y de mí mismo salgo

Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)

Editorial Universidad de Alcalá
Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes”

∞ 2022 ∞

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	13
INTRODUCCIÓN	17
CONFERENCIAS PLENARIAS	21
De la sífilis a la noción de contagio en <i>El casamiento engañoso</i> de Cervantes ...	23
Mercedes Alcalá Galán	
El <i>Quijote</i> en el cine: una perspectiva diferente	39
Carlos Alvar	
Espacios de sociabilidad y prácticas de representación en el <i>Quijote</i> y en el <i>Persiles</i>	61
Maria Augusta da Costa Vieira	
El nacimiento del cervantismo en Hispanoamérica: retazos de una historia de asimilación, hibridación y apropiación.....	77
Francisco Cuevas Cervera	
El lugar de la Mancha. ¿ <i>Real o imaginado?</i>	113
Manuel Fernández Nieto	
La conversión y sus especularidades en el universo literario cervantino	131
Ruth Fine	
Todo lo que se debe saber sobre el no reconocimiento de un hijo. El caso de Feliciano de la Voz (<i>Persiles</i> , III. 2-5)	151
Aldo Ruffinatto	
COMUNICACIONES	185
<i>Quijote</i>	
Teatro y fiesta en tres episodios del <i>Quijote</i> de 1615 a la luz de <i>El Cortesano</i> , de Lluís del Milà	189
Maria Cecília Barreto de Toledo	
Retórica de la cordura: el último capítulo del <i>Quijote</i>	203
Gonzalo Díaz Migoyo	
Leones, palomas y gatos furiosos. Recorridos animales de un <i>Quijote</i> a otro	211
Julia D'Onofrio	
Acerca de la teatralidad en el <i>Quijote</i>	225
Alfredo Eduardo Fredericksen Neira	

El personaje anónimo en el <i>Quijote</i>	239
José Manuel Martín Morán	
El revés burlesco de la mujer y el amor en el <i>Quijote</i> : algunos retratos femeninos grotescos.....	255
Carlos Mata Induráin	
Reclusiones, jaulas y manicomios: unas suturas entre los <i>Quijotes</i> de Cervantes y Avellaneda.....	275
Aude Plozner	
Tradicón oral y creaci3n cervantina: el tema de “la princesa mona” en dos episodios del <i>Quijote</i> (I, 29-30 y II, 38-39).....	283
Augustin Redondo	
Las horas de la luz y la oscuridad (<i>Quijote</i> I, 1-9).....	295
María Stoopen Galán	
Don Quijote en la intimidad del aposento	305
Bénédicté Torres	
Teatralidades en el <i>Quijote</i> y los juegos de representaci3n en la corte de los duques.....	321
Miguel Ángel Zamorano Heras	
Los lectores en la segunda parte del <i>Quijote</i>	337
Yunning Zhang	
 <i>Persiles</i>	
El concepto de lo admirable y la unidad mimética del <i>Persiles</i>	347
Hanan Amouyal	
Auristela, espejo oscuro de su otro yo	355
Lola Esteva de Llobet	
De asesinatos y asesinadas: mujeres que mueren o matan en el <i>Persiles</i>	367
Daniela Furnier	
Ficciones apasionadas en el <i>Persiles</i> y <i>Sigismunda</i> : el caso de Claricia y Domicio, la dama voladora y su esposo hechizado	381
Paula Irupé Salmoiraghi	
“Morisco soy, señores... pero no por esto dejo de ser cristiano”. De cristianos viejos y moriscos en el <i>Persiles</i> cervantino: una reconsideraci3n.....	393
Sue Landesman	
Los trabajos de Sigismunda	403
Randi Lise Davenport	
El <i>Persiles</i> y la risa	417
Fernando Romo Feito	

Espejularidad y pluralidad interpretativa: en torno al capítulo 18 del tercer libro de <i>Persiles</i>	427
Yael Shrem	
Las historias intercaladas de Antonio el bárbaro, Rutilio y Sosa Coitiño en el <i>Persiles</i> : tres ejemplos de amadores hiperbólicos o una alegoría de la peregrinación ideal	437
Pascual Uceda Piqueras	
El <i>ars necandi</i> del <i>Persiles</i> en la secuencia meridional.....	451
Juan Diego Vila	
Teatro	
La maestría de los <i>Entremeses</i> cervantinos: mucho más allá de los personajes tipo	467
F. Javier Bravo Ramón	
La dicotomía identidad-disfraz y su relación con el metateatro en <i>El rufián viudo</i>	479
Giselle Macedo	
La importancia de la écfrasis en <i>La gran sultana</i>	487
Ana Aparecida Teixeira de Souza	
Novelas ejemplares	
A vueltas con la belleza, en las <i>Novelas ejemplares</i>	501
Manuel Canga Sosa	
<i>Rinconete y Cortadillo</i> y el juego de máscaras.....	517
Itay Green Baruj	
Caso y prueba judicial en <i>La fuerza de la sangre</i>	529
Isabel Lozano-Renieblas	
Aspectos del cronotopo español en las <i>Novelas Ejemplares</i>	543
Wolfgang Matzat	
A vueltas con el paje poeta de <i>La Gitanilla</i>	553
Sara Santa-Aguilar	
Labrar, estudiar y papagayos	563
María Rosa Palazón Mayoral	
Recepción	
“Contro giganti e altri mulini”: La lengua italiana de don Quijote en las traducciones de sus aventuras	573
Nancy De Benedetto	

Las referencias apócrifas en Borges y Cervantes	583
Shani Davidovich	
El <i>Quijote</i> y la parodia a los ideales revolucionarios en la narrativa latinoamericana del siglo XXI	591
Clea Gerber	
“Aspectos del cielo, icónicos misterios”: Cecilio Peña y el mundo del <i>Persiles</i> .	603
María de los Ángeles González Briz	
Lectura e interpretación del <i>Quijote</i> y su reflejo en la <i>Niebla</i> de Unamuno.....	617
Áriel Lago García	
La recreación de Cervantes y el <i>Quijote</i> en la novela de código (2006-2016).....	629
Santiago López Navia	
Realismo cervantino y novela moderna.....	645
Emilio Martínez Mata	
Comentarios a la película <i>Cervantes contra Lope</i> (2016), de Manuel Huerga.....	663
Alfonso Martín Jiménez	
Cervantes bajo la mirada de Nieva: la puesta en escena de <i>Los baños de Argel</i> (1979-80).....	677
Daniel Migueláñez	
De cuando don Quijote llegó también a los pliegos de cordel en Brasil	699
Marta Pérez Rodríguez	
Reescrituras operísticas de <i>La fuerza de la sangre: Léocadie, drame lyrique</i> de D. F. E. Auber (1824)	713
Adela Presas	
Imágenes del <i>Quijote</i> en la literatura de cordel brasileña: Jô de Oliveira, “pintor” de J. Borges.....	727
Erivelto da Rocha Carvalho	
<i>Matar a Cervantes</i> , gestación y escritura de una zarzuela y libreto sobre las últimas horas del autor del <i>Quijote</i>	743
Alejandro Román	
Vladimir Zhedrinskiy y el <i>Quijote</i>	763
Jasna Stojanović	
<i>Don Quijote en Chile</i> de Ronquillo: el caballero andante y sus aventuras en Santiago de Chile en 1905	779
Raquel Villalobos Lara	
El <i>Persiles</i> en la zarzuela.....	789
Alicia Villar Lecumberri	
De continuaciones e imitaciones: El <i>Quijote</i> en las obras de Andrés Trapiello ...	799
Vijaya Venkataraman	

Varia

Giuseppe Malatesta, Cervantes y la teoría sobre la “novela”	815
Anna Bognolo	
El distanciamiento humanista y las fuentes de la ironía cervantina	829
Ricardo J. Castro García	
Don Quijote y el carnaval: adaptaciones intersemióticas brasileñas	841
Silvia Cobelo	
Teorías cervantinas madariaguescas en la actualidad digital o de cómo la ciencia humanística no se percibe como útil (2008-2018).....	855
Alexia Dotras Bravo	
“Y era la verdad que por él caminaba”: las dimensiones cambiantes de Campo de Montiel y el lugar de la Mancha	867
José Manuel González Mujeriego	
H. D. Inglis y el concepto de veracidad en la ruta de don Quijote	887
Jorge Fco. Jiménez Jiménez	
Cervantes y Cristóbal Suárez de Figueroa	901
Jacques Joset	
La fortuna de las <i>Novelas ejemplares</i> en China.....	909
Xinjie Ma	
Catalina de Salazar, personaje de ficción.....	919
Howard Mancing	
Ejercicios retóricos y sofística literaria.....	935
José Luis Martínez Amaro	
El soplo del Carnaval: Don Quijote frente a poderes y contrapoderes.....	943
Cristina Múgica	
Visiones y espectáculos alegóricos en el mundo cervantino	955
Ana Suárez Miramón	

La dicotomía identidad-disfraz y su relación con el metateatro en *El rufián viudo*

Giselle Macedo

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN: En las *Ocho comedias y ocho entremeses*, son muchos los personajes que se enmascaran, disimulando su identidad frente a otros personajes y simulando un nuevo papel. Además de figurar como un enriquecimiento escénico, este recurso parece guardar cierta correspondencia con el concepto de “metateatro”, una vez que los personajes disfrazados interpretan, en el contexto de la obra englobante, diferentes *dramatis personae*. El presente trabajo tiene como objetivo analizar uno de los entremeses cervantinos, *El rufián viudo*, tomando como base los juegos de identidad entendidos aquí como una derivación metateatral. De este modo, se espera comprender un poco más sobre la poética del personaje engendrada por el autor alcalaíno.

PALABRAS CLAVE: Miguel de Cervantes; Teatro; Siglo de Oro; Metateatro; Entremés.

Es evidente que el teatro no se establece como un reflejo cabal de la vida, sino como una composición artística con más o menos “datos de la realidad” (Díez Borque, 2011: 30). Sin embargo, es también innegable que el recurso del “engaño a los ojos, en el marco barroco de la inestabilidad de lo real por los juegos de ser y apariencia” (Díez Borque, 2011: 31-32), en las palabras de Díez Borque, alude a un rasgo cultural propio del Siglo de Oro español. Fernando de la Flor retoma el pensamiento quijotesco al comparar la “Edad de Oro” (Díez Borque, 2011: 31-32), “simple y verdadera (según los esquemas mitopoéticos),” con la realidad del siglo XVII, en la que predomina “la confusión y se generaliza el engaño acerca del verdadero estatuto de la realidad” (Flor, 2005: 31). Según el crítico, “la hipocresía y el engaño culminan paradójicamente en formas civiles, las cuales revelan hasta qué punto el hombre ha sintonizado con la *moria*; con la locura y travestismo generalizado que señorea el espacio social y a las cuales se adapta” (Flor, 2005: 18).

Una de las formas de evidenciar este mundo de apariencias es a través del recurso dramático del enmascaramiento. Para Rosa Ana Escalonilla, es posible comprender el disfraz, en el teatro, como una forma de encubrimiento “de la verdadera identidad por parte de un personaje [...], bajo la premisa de la intencionalidad por parte de sí mismo o de un segundo personaje” (Escalonilla, 2004: 84). Sobre eso, Eduardo Olid Guerrero afirma que la puesta en escena del disfraz se caracteriza, de modo literal, “como ocultación de la identidad en un ritual de las costumbres y modelos sociales áureos” y, de modo figurado, “como tropelía o ilusión de la apariencia de esta nueva ficción que permite al autor reflexionar sobre los problemas de su tiempo”. El disfraz, en este sentido, sería el desplazamiento de la identidad, recurso utilizado por Cervantes, en las palabras de Aurelio González, “de manera francamente sobresaliente” (González, 1998: 583).

Recordemos que en el hombre se da como rasgo psicológico latente la tendencia a la teatralidad: de una parte, el presentarnos cómo queremos ser, y de otra, el enmascaramiento para expresar algo distinto a lo que somos ante todos o dar suelta a impulsos vitales (Olid Guerrero, 2015: 10).

En la obra cervantina, los disfraces no parecen estar necesariamente atrillados a un enmascaramiento declarado; estos pueden manifestarse bajo la forma de un velo, del cambio de personalidad, de variaciones de la voz, del lenguaje o del idioma, de la presentación de otra identidad sin alteración de la indumentaria, etc. En cualquiera de los casos, lo que se percibe, desde el punto de vista del espectador o lector, es la interpretación de un papel dentro de otro, “del cual se asiste a una o varias metamorfosis con el fin de incrementar su aspecto histriónico y de lograr sus objetivos con respecto a la acción argumental” (Escalonilla, 2004: 84).

El recurso del disfraz manifiesta la función de otorgar a estas obras una dimensión compleja y efectista que era muy del gusto del público barroco y que constituía una técnica mecanizada en su aspecto fundamental, muy conocida y recurrente para el dramaturgo. En el fondo, el procedimiento se basaba en la propia concepción que existía de la vida en aquel tiempo. Los personajes del teatro barroco fingen ser otros exactamente igual que cualquiera de los espectadores en la vida real actúa con dos o más caras para conseguir sus propósitos o simplemente para sobrevivir. Es decir, la tendencia al enmascaramiento y a la ficción [...] se enmarca dentro de la línea y el estilo de la técnica artística barroca y, a su vez, ésta forma parte de toda una mentalidad acerca de la vida como un teatro y del mundo como una representación (Escalonilla, 2004: 89).

La reflexión vinculada a la autoconsciencia en escena parece involucrada a dos distintos pilares: el primero, relacionado con una nueva forma de ver el mundo, de concebir al ser humano y de mirar hacia la existencia¹, el segundo, vinculado a cierto “cinismo de la sociedad hacia la vida” (Larson, 1992: 1016).

De acuerdo con Lionel Abel, el fenómeno de la autorreferencialidad en el drama es conocido como “metateatro”. Sin reducirse a un procedimiento técnico, en el que dos piezas coexisten, una insertada en la otra (Abel, 1968: 87), el metateatro, según Abel, se refiere a la vida como algo teatralizado, inherente al imaginario de los personajes o, en otras palabras, como una posible consciencia dramática (Abel, 1968: 88).

Ora, de um certo ponto de vista moderno, só pode ser tornada interessante no palco aquela vida que reconheceu sua teatralidade inerente. [...] Peças do tipo que tenho em mente existem. Não as inventei. Entretanto, terei a ousadia de dar-lhes uma designação. Chamo-as de metapeças, obras de metateatro (Abel, 1968: 88).

Alfredo Hermenegildo, en sus estudios acerca del teatro cervantino, resalta dos posibilidades metateatrales en la obra de Cervantes: el teatro sobre el teatro (TsT) y el teatro en el teatro (TeT) (Hermenegildo, 2001). Como sabemos, el TsT se relaciona con la “reflexión misma sobre el hecho teatral y su historia, la teatralidad, los mecanismos que rigen la escena, etc” (Poupeney, Hermenegildo y Oliva, 1999: 79). Ya el TeT se refiere al “teatro invadido por la teatralidad, es el teatro que se desdobra desde el punto de vista estructural, lo que implica, en cierto modo, un contenido que incluye la ‘representación de una pieza dramática’” (Poupeney, Hermenegildo y Oliva, 1999: 79). Para que el TeT pueda efectuarse, hay una necesidad de existencia de una figura dramática que asuma “una función mirante frente a unos mirados”, de modo consciente y activo (Poupeney, Hermenegildo y Oliva, 1999: 79). Los personajes considerados “mirantes” son aquellos que observan, desde la obra mayor, la escenificación menor (Poupeney, Hermenegildo y Oliva, 1999: 80). Los mirados, a su vez, figuran como los que actúan en la pequeña representación y que exhiben, por eso, una doble máscara frente al público del teatro: la de su personaje principal y la de su figura secundaria².

Claro que todo lo que pasa en una escena no puede leerse como TeT. En algún momento hay que ponerle límites y barreras al campo. ¿Dónde podemos situar esos límites? En la

¹ Esta autoconsciencia parece vinculada a una “concepción nueva del ser humano y una forma distinta de interpretar la existencia” (Andrés-Suárez, López de Abiada y Ramírez Molas, 1997: 11).

² “Según Hornby, el metadrama causa que el público ‘vea doble’, que reconozca en un nivel consciente que mira un drama sobre el drama” (Larson, 1992: 1015).

existencia de una “mirada interior”: solo hay TeT si en escena hay: un mirado, es decir, el personaje de la obra enmarcada; y un mirante, es decir, el personaje de la obra marco, que tiene la convicción de ser espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos (Hermenegildo, Rubiera y Serrano, 2011: 11).

Además, es posible calificar a los personajes de la trama metateatral considerando su omnisciencia y su nesciencia, características directamente conectadas al engaño promovido por las interpretaciones de ciertas figuras dramáticas en la obra. Los omniscientes, sean mirantes o mirados, “asumen su condición teatral, fingida, mimética, y representan ‘con pleno conocimiento de causa’ lo que ellos consideran como no-real” (Poupeney, Hermenegildo y Oliva, 1999: 82). Ya los nescientes “asumen también su condición teatral, aunque de modo implícito, y representan ‘con pleno desconocimiento de causa’ lo que ellos consideran como real, como vida, como no-fingido” (Poupeney, Hermenegildo, Oliva, 1999: 82).

Al examinar el entremés *El rufián viudo*, es posible identificar cierta derivación del TeT a partir, principalmente, de la actuación del personaje protagonista. Trampagos, un rufián, surge, en el inicio de la pieza, lamentándose por la muerte de Pericona, quien, supuestamente, es su mujer. Este, aparentemente muy apenado por la pérdida, pasa a ser, en el transcurso de la trama, alentado por sus compañeros: Chiquiznaque y Juan Claros, dos rufianes más, y la Repulida, la Pizpita y la Mostrenca, tres “mujeres de la vida”, quienes surgen dispuestos a sacar al viudo de su presunta tristeza.

Trampagos, que tiene, ya en su nombre, la junción de “trampa” y “hago”, lo que alude a “la personalidad fullera de su protagonista” (Hsu, 2012: 190), aparece en escena cubierto con un capuz, una “vestidura lúgubre, que se ponen los conjuntos al difunto, en significación de dolor y tristeza” (Covarrubias Horozco, 1611: 1096): “Sale Trampagos con un capuz de luto [...]” (Cervantes, 1987: 734). No obstante, al contrario de lo que su ropaje demuestra, su sentimiento parece vincularse hipócritamente a una pérdida matrimonial; como rufián, la conexión que establece con Pericona se muestra orientada, principalmente, por sus intereses económicos en los servicios de prostitución que esta ejecutaba. Las posturas de rufián y viudo del protagonista, así, parecen establecer un juego dicotómico, en el que su identidad rufianesca es disimulada por una máscara. De esta forma, dice Trampagos: “¡He perdido una mina potosisca, / un muro de la yedra de mis faltas, / un árbol de la sombra de mis ansias! A lo que responde Juan Claros: “Era la Pericona un pozo de oro” (Cervantes, 1987: 734).

Frente a su interpretación de un viudo, los amigos de Trampagos lo consuelan. No obstante, el serenamiento ofrecido por estos tampoco parece ser genuino, presentándose

como un tipo de autopromoción, por parte de las mujeres, en su intento de sustituir a la prostituta fallecida en su puesto:

PIZPITA. Pequeña soy, Trampagos, pero grande
tengo la voluntad para servirte;
no tengo cuyo, y tengo ochenta cobas.
REPULIDA. Yo ciento, y soy dispuesta y nada lerda.
MOSTRENCA. Veinte y dos tengo yo, y aun venticuatro,
y no soy mema (Cervantes, 1987: 741).

Ante las ofertas de la Pizpita, la Repulida y la Mostrenca, Trampagos elige a la que más fortuna le propone e, inmediatamente, se libera de la obligación de seguir con el capuz de luto y con el papel que interpretaba³.

TRAMPAGOS. Digo que escojo aquí a la Repulida.
JUAN CLAROS. Con su pan se la coma, Chiquiznaque.
RUFÍAN. Y aun sin pan, que es sabrosa en cualquier modo.
REPULIDA. Tuya soy; ponme un clavo y una S
en estas dos mejillas.
PIZPITA. ¡Oh hechicera!
MOSTRENCA. No es sino venturosa; no la envidies,
porque no es muy católico Trampagos,
pues ayer enterró a la Periconá,
y hoy la tiene olvidada.
REPULIDA. Muy bien dices.
TRAMPAGOS. Este capuz arruga, Vademécum,
y dile al padre que sobre él te preste
una docena de reales (Cervantes, 1987: 743-744).

Trampagos, el mirado de la trama –frente a los mirantes Vademécum, Chiquiznaque, Juan Claros, la Repulida, la Pizpita y la Mostrenca–, demuestra ejercer un papel dentro del suyo de rufián: el de viudo. La disimulación evidencia la nesciencia del

³ “Esa escena de tanto luto acaba con la llegada de las tres diosas –Repulida, Pizpita, Mostrenca– escoltadas por su jayán. El verso suelto cada vez más firme va adquiriendo una gran amplitud y en su espacio viene a alojarse la belleza nerviosa, retorcida, desgarrada de las hembras que se ofrecen a la elección del nuevo París. El juicio se suspende al dar la alarma, pero el alguacil pasa de largo y Trampagos elige a Repulida” (Casalduero, 1974: 192-193).

personaje, que parece no distinguir (o simplemente conviene no declarar) lo real y lo ficcional de su actuación. Desde una perspectiva externa, Trampagos demuestra pesar por la pérdida de Pericona⁴, sentimiento natural y corriente en el caso de la pérdida de su cónyuge. No obstante, el rufián no logra mantener su “disfraz de viudo”, ya que su postura demuestra vacilar entre el falso duelo y la verdadera frustración económica, culminando en el abandono de la “máscara”, representada por el capuz. El papel dramático dentro de otro, en el caso de Trampagos, parece operar para la manutención de su identidad, ya que le ofrece la posibilidad de conquistar una nueva “compañera” o fuente de renta, sustituyendo, así, a su antigua Pericona. Al parecer, “tras la muerte de su *coima*, el rufián cervantino actúa conforme al imperativo de la vida rufianesca: el llanto se disuelve vertiginosamente; se busca nueva tributaria y en un momento el luto se trueca en galas” (Hsu, 2012: 200).

Siendo así, el teatro autoconsciente, desarrollado por Cervantes en *El rufián dichoso*, demuestra evidenciar más que el proceso de composición del personaje o el enriquecimiento escénico a partir de un recurso dramático; manifiesta cierta preocupación ontológica acerca del ser humano, ocasionada por la doble cara, y cierta desfachatez de la sociedad hacia la vida. Se trata, por lo tanto, de un rasgo fundamental de la concepción dramática de Cervantes, que concibe, en la técnica, la posibilidad de enseñarle al público las contradicciones propias del ser y de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, José Manuel LÓPEZ DE ABIADA y Pedro RAMÍREZ MOLAS (1997), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum.
- CASALDUERO, Joaquín (1974), *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos.
- CERVANTES, Miguel de (1987), *Teatro completo*, Barcelona, Planeta.
- (2001), *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica.
- DÍEZ BORQUE, José María (2011), “El disfraz y otras estrategias para el éxito de la comedia”, en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, María Luisa Lobato (ed.), Madrid, Visor: 21-36.
- ESCALONILLA, Rosa Ana (2004), *La dramaturgia del disfraz en Calderón*, Pamplona, EUNSA.
- FLOR, Fernando Rodríguez de la (2005), *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispánico*, Madrid, Marcial Pons Historia.

⁴ “Que el dolor de la muerte de mi ángel / Las manos ata y el sentido todo” (Cervantes, 1987: 736).

- GONZÁLEZ, Aurelio (1998), “El disfraz en las comedias cervantinas”, en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears: 583-589.
- HERMENEGILDO, Alfredo, Javier RUBIERA y Ricardo SERRANO (2011), “Más allá de la ficción teatral: el metateatro”, en *Teatro de palabras*, 5.
- HSU, Carmen Y. (2012), “Sobre la figura de Trampagos en *El rufián viudo* de Cervantes”, *Anales Cervantinos*, 44: 187-206.
- LARSON, Catherine (1992), “El metateatro, la comedia y la crítica. Hacia una nueva interpretación”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU: 1013-1020.
- OLID GUERRERO, Eduardo (2015), *Del teatro a la novela: el ritual del disfraz en las Novelas ejemplares de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- POUPENEY HART, Catherine, Alfredo HERMENEGILDO, y César OLIVA (1999), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo: actas del Coloquio de Montreal, 1997*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

De mi patria y de mí mismo salgo

**Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas**
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2015)

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología

Comité Local Organizador

Presidente

José Manuel Lucía Megías

Secretario-Tesorero

Aurelio Vargas Díaz-Toledo

Miembros del Comité Local Organizador

Esther Borrego Gutiérrez

Álvaro Bustos

Isabel Colón

José Ignacio Díez

Manuel Fernández Nieto

Antonio Garrido

Javier Huerta

Julio Vélez

Comité Científico

Alexia Dotras

Ruth Fine

Steven Hutchinson

Kenji Inamoto

Isabel Lozano-Renieblas

José Manuel Martín Morán

Carlos Mata

Vibha Maurya

José Montero Reguera

Jasna Stojanović

María Stoppen

Bénédicte Torres

Juan Diego Vila

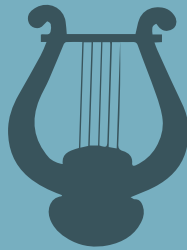
Alicia Villar Lecumberri



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID



ASOCIACIÓN DE
CERVANTISTAS



ISBN 978-84-18979-67-5



Universidad
de Alcalá

INSTITUTO UNIVERSITARIO
DE INVESTIGACIÓN
MIGUEL DE CERVANTES