

Cervantes en los escenarios de la Italia del XVIII: folclore, tradición caballeresca y degradación burlesca en el ‘intermezzo’ *Don Chisciotte nella selva di Alcina*¹

Franco Quinziano
(Università degli studi di Urbino ‘Carlo Bo’
IEMYRhd- Universidad de Salamanca)

1. Introducción: drama musical y recepción cervantina

Si la fortuna del *Quijote* en el XVII italiano se reduce a algo más de una veintena de alusiones, algunas de ellas indirectas y ocasionales, por lo que concierne al *Settecento*, el panorama no se presenta más promisorio. Por los datos de que disponemos, no cabe duda de que, frente al florido territorio inglés y alemán, que a lo largo del siglo manifiestan un indiscutible y entusiasta interés, y, en menor medida, el francés y el español, la presencia y recepción del *Quijote* en la Italia del XVIII nos revela un campo escasamente abonado por la crítica y sin novedades de relieve en el de la actividad traductora (Quinziano 2008a, 239-264).² En otro lugar nos hemos detenido a indagar sobre las razones que habrían motivado esta escasa atención y cierto desdén, lindante con el desinterés, de la crítica *illuminista* italiana hacia nuestra máxima novela (Quinziano 2008a, 258-261).³ El panorama italiano, sin duda, en estos dos campos, el de la traducción y la recepción crítica, contrasta notablemente con el fértil territorio que por el contrario exhiben la crítica y los estudios cervantinos en las literaturas europeas más avanzadas –Inglaterra, Alemania y Francia, de modo más acusado- para la misma centuria.⁴

Ahora bien, si en el terreno de la traducción y la recepción crítica la novela cervantina no exhibe un panorama alentador, mucho más provechoso resulta en cambio desplazar la atención hacia el ámbito de las imitaciones y apropiaciones cervantinas (en el que destacan Meli y Foscolo, por citar dos autores de prestigio del *Settecento* italiano) y, de modo especial, hacia las

¹ El presente estudio se inscribe en las líneas de investigación del Proyecto FFI2014-56414-P. “Recepción e interpretación del *Quijote* (1605-1830). Traducciones, opiniones, recreaciones”, concedido y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España; Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia; proyecto en el que su autor, como integrante del *Grupo de Estudios Cervantinos-GREC* (Universidad de Oviedo) participa como miembro investigador.

² El dieciocho italiano exhibe tan sólo cuatro reediciones de la primera –y hasta entonces única- traducción del *Quijote*, realizada por el hispanista y lexicógrafo toscano Lorenzo Franciosini (1622-1625): si bien la traducción francesa de Oudin le sirvió de apoyo al traductor italiano, contrariamente a lo que algunos críticos han aseverado, enfatizando una supuesta ‘dependencia’ hacia la traducción francesa, Franciosini acomete su labor de modo autónomo y su traducción, como ha demostrado Bernardi (1993, 172-8), no refleja una correspondencia directa con la de Oudin: sobre la traducción del *Quijote* en los siglos XVII y XVIII, véanse Palau (1950, 531- 35); Bernardi (2010, 101-5) y las páginas que le hemos dedicado en 2008b, 120-125.

³ A modo de síntesis, entre las razones de peso que pueden explicar esta limitada acogida de la novela de Cervantes en la Italia del período, puede recordarse la presencia de una próspera tradición caballeresca suficientemente arraigada en la cultura de la península (Pulci, Boiardo, Ariosto), concibiéndose el *Quijote* como un remedo –tardío por otro lado- de esa estimable tradición que había florecido en Italia entre el humanismo y el renacimiento, en la que Ariosto, para la crítica italiana, se instalaba como punto de referencia indiscutible. Asimismo, podrían añadirse, como se ha observado, “entre otros motivos, la animadversión de Italia hacia España, que ocupaba una parte del territorio de la península itálica, y la capacidad de los lectores cultos de comprender el español, lo que en gran medida haría innecesarias las traducciones” (Alvar, 157).

⁴ La crítica en Inglaterra y Alemania, sin duda, desempeñaron un rol clave en la difusión y valoración literaria de la novela cervantina en el XVIII; para atenernos a la crítica en Inglaterra, como se ha señalado, la misma “comienza en el siglo xviii —Motteux, Addison, el doctor Jonson— a destacar los grandes valores del *Quijote*. Ya antes, en el xvii, se había hecho notar su influjo en la sátira religiosa de Samuel Butler *Hudibras*. *Hudibras* y su escudero Ralpho representan una parodia de los excesos puritanos que, evidentemente, es imitación de la obra de Cervantes. En el siglo xviii se intensifica grandemente el influjo del *Quijote*. Contribuyó a ello de manera notable Laurence Sterne, cuya novela *Tristram Shandy* está impregnada de humor cervantino. También Smollett, traductor del *Quijote*, imitó su tema principal en *Sir Lanucelot Greaves*. Pero quien más contribuyó a la difusión y aprecio del *Quijote* en Inglaterra fue, sin la menor duda, Henry Fielding, no sólo por los elogios que le tributó, sino también por el notorio influjo que el *Quijote* ejerció sobre sus obras” (García Yebra, 278).

adaptaciones y recreaciones para el teatro, en especial el drama musical, las cuales revelan una constante y apreciable presencia a lo largo de la centuria. En efecto, es en el teatro para música donde es posible rastrear nuevas y estimulantes presencias y múltiples ecos cervantinos dignos de consideración en la Italia del período, confirmando la destacada inclinación de los géneros y subgéneros musicales (farsas, *intermezzi*, ballets, *contrascene per musica*, óperas bufas, óperas serias, pantomimas, etc.) hacia episodios y motivos privativos de la genial novela de Cervantes. Al aludir a su manifestación en la música, Espinós recordaba “como ningún otro mito poético dramático fuera tan repetidamente usado, íntegro, parcial, directa o indirectamente”(7) para ser representado en los escenarios, al tiempo que no debe olvidarse la destacada presencia que el tema de la música adquiere dentro de la novela cervantina, erigiéndose al mismo tiempo en vehículo privilegiado de cultura musical.

La encomiable labor bibliográfica llevada a cabo, primero por Pini Moro y Moro (149-268) para el caso italiano, y más recientemente por Jurado Santos (2015a: 93-124), para el ámbito europeo,⁵ confirman esta presencia relevante de recreaciones, adaptaciones, *rifacimenti*, mascaradas, etc., de clara inspiración quijotesca en los escenarios italianos a lo largo de la centuria. En su ensayo bibliográfico, para el periodo comprendido entre 1680 y 1815, Pini Moro y Moro (263-6)⁶ registran algo más de 35 títulos, entre farsas, pantomimas, comedias para música, *intermezzi*, ballets, óperas bufas, *contrascene* y óperas serias, como reflejo de esta asombrosa pasión por motivos cervantinos que exhibe el drama italiano y, de modo aún más acusado, el teatro musical en el XVIII. Por supuesto este inventario constituye una lista todavía provisoria; el reciente -e impecable- estudio bibliográfico de Jurado eleva la cifra de recreaciones teatrales de inspiración cervantina, para casi el mismo período (1680-1800), a unos 40 textos, evidenciando varios de ellos diversas reimpresiones, nuevas ediciones e incluso traducciones a otros idiomas (2015a, 93-124).

Debe precisarse que la presencia y proyección de temas cervantinos en el ámbito de la música y su representación en los escenarios constituye una tendencia de larga data que atraviesa tempranamente los escenarios europeos y variados géneros dramáticos desde los primeros decenios del XVII, con temas, motivos, reelaboraciones, procesos de asimilación, que cruzan fronteras, contaminando las principales culturas teatrales europeas, y estableciéndose innovadores canales de penetración, especialmente entre España, Francia e Italia, dominada esta última, no se olvide, en una extensa parte de su territorio, por la monarquía española. La presencia en las culturas receptoras, Francia e Italia de modo especial, de arquetipos próximos a la dupla cervantina sin duda facilitó la presencia, penetración y difusión de temas, personajes y motivos de clara inspiración quijotesca; en cierto modo tanto Don Quijote como Sancho reflejaban dos personajes cercanos a la tradición popular literaria, tanto francesa como italiana: en el primer caso, el protagonista cervantino podía ser asimilado, como ha observado Dalla Valle, al modelo del soldado fanfarrón, mientras que Sancho se asociaba a la tradición de Marcoul “le paysan grossier et sage en même temps” (435). En el ámbito de la tradición local italiana, el hidalgo manchego presenta también concomitancias con determinados tipos y máscaras, fuertemente arraigados en la tradición popular dramática, como el capitán de la *commedia dell'arte*, sin olvidar que, de manera consciente o inconsciente, en el proceso de creación del perfil que remite al famoso hidalgo alocado, es muy probable que Cervantes, como se ha observado, en la construcción de su héroe

⁵ Es de encomiar la valiosa labor de recuperación, localización y catalogación de textos quijotescos que ha llevado a cabo Jurado Santos (2015a), con algo más de 200 fichas bibliográficas sobre obras publicadas y conservadas en los fondos de las bibliotecas, exhaustivamente explicadas y anotadas. Cada referencia bibliográfica se acompaña con datos sumamente útiles que remiten a la localización de los ejemplares, con sus correspondientes firmas, referencias sobre ediciones, reediciones y eventuales reelaboraciones de las diversas entradas y la inclusión de las citas relativas a dichos textos en la amplísima bibliografía crítica cervantina.

⁶ Unos decenios antes, hacia mediados del siglo pasado Espinós (1947,79-91) recogía ya una primera lista de recreaciones cervantinas italianas para el teatro musical: para el mismo periodo (1680-1805) incluía algo menos de 20 títulos.

manchego haya tenido en cuenta el modelo que le proporcionaba Ganassa, la popular *maschera italiana* (Sito Alba, 14; Riley, 60).

Dicho trasvase de temas y motivos entre las tres culturas europeas registra posibles extensiones por otro lado a otros ámbitos de recepción de la novela cervantina, como por ejemplo la cultura alemana del dieciocho. De hecho, en varias de las recreaciones de temas quijotescos, en especial en los primeros decenios, es posible reconocer la presencia de un número nada desdeñable de adaptaciones o traducciones de piezas teatrales italianas al alemán para su adaptación y eventual representación en los escenarios de la corte imperial, facilitadas por la activa presencia de libretistas italianos radicados en la corte de Viena, entre el que descuella el prestigioso nombre de Apostolo Zeno. *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1722), libreto de Zeno y Pariati y composición de Francesco G. Conti y una de las recreaciones cervantinas más destacadas de la centuria, la *opera serioridicola* para música *Don Chisciotte in corte alla Duquessa* (1727), con libreto de Giovanni Pasquini y música de Antonio Caldara, y *Sancio Panza, governatore dell'isola di Barattaria* (1733), que introduce en la cultura italiana el tema de Sancho gobernador de la isla, también de los mismos autores y publicada el mismo año en italiano y alemán (Pasquini 2017),⁷ constituyen tres ejemplos emblemáticos, a partir de textos y autores italianos, de esta proyección y difusión de motivos cervantinos allende las fronteras de la península y del clima pluricultural y plurilingüe en que se inscribieron.⁸

Esta tendencia hacia el drama y la escenificación para obras musicales de episodios y temas derivados de la inmortal novela comienza su recorrido ya en los albores del mismo siglo XVII. Como botón de muestra de esta fecunda relación que se ha instalado entre el *Quijote* y la vertiente musical, conviene recordar que habían pasado tan sólo ocho años desde la publicación de la Primera parte, cuando, pocos meses antes de que apareciese en 1614 la traducción francesa de Oudin, subía a escena en el Louvre el ballet *Don Quichot*, en el que asoma ya un Don Quijote bailarín o danzarín. Al respecto, aludiendo a su temprana recepción en los escenarios franceses, Martínez del Fresno recuerda que:

[...] en el siglo XVII predominan los *ballets de cour*, espectáculos compuestos de danza, textos (*récits* y *vers*), música y vestuario específico, en cuya ejecución participaban los cortesanos y a veces la familia real francesa. Tal es el caso de *Ballet de Don Quichotte* (1614), *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche* (1616/25), *Le Libraire du Pont-Neuf, ou Les Romains* (1644), *L'Oracle de la Sybille de Pansoust* (1645) o la *Mascarade de Don Quichotte* (1700)" (web; ver sobre todo los valiosos artículos de Dalla Valle 1976, 1979 y el imprescindible estudio de Bardon).

Siguiendo el ejemplo de Francia, en el que prima la perspectiva cómica y satírica, y conscientes de los innegables componentes de teatralidad que exhibe la novela, los italianos comienzan a asimilar también tempranamente temas y episodios cervantinos en función dramática. En esta línea ensalzan sobre todo lo que en el *Quijote* había de burlesco y paródico en su proceso de adaptación a los cánones que había fijado la afortunada tradición de la *commedia all'improvvisa*, todo ello facilitado muy probablemente por las deudas que la afamada novela, en

⁷ Disponemos de una reciente edición bilingüe de la comedia para música de Pasquini, con introducción, edición crítica y comentario a cargo de F. Bertini (Pasquini 2017). Esta pieza constituye el primer volumen de la nueva colección "Recreaciones quijotescas en Europa", co-dirigida por los cervantistas A. Jurado Santos y E. Martínez Mata; la valiosa iniciativa editorial se propone rescatar, con ediciones críticas actualizadas y bilingües, el corpus que remite a las recreaciones cervantinas para el teatro de los siglos XVII y XVIII en su contexto europeo.

⁸ A este último aspecto se refiere con perspicacia Jurado, al señalar que "en esos años de la primera mitad del siglo XVIII, la presencia italiana es predominante, por lo que es de nuevo sorprendente la escasez de estudios que aborden esta circulación, que no sólo fue importante para la recepción italiana del *Quijote*, sino que además contribuyó en la difusión de la novela en la cultura alemana. Por eso sería oportuno, además, reseñar la circulación de las compañías teatrales y líricas italianas que recorrieron Europa, actuando como mediadores, o posibles canales de conocimiento y transmisión de la novela" (2015a, 13).

su proceso de gestación, había contraído con el modelo teatral italiano (ver Sito Alba). Es posible reconocer, por ejemplo, ya tempranamente, en 1616, la presencia de una comedia de Giambattista Della Porta, *Tabernaria*, en la que los personajes del *Pedante* y *Spagnolo* ofrecen rasgos que reelaboran algunos motivos quijotescos. Algunos años más tarde, en 1627, A. Bianchieri redacta una *commedia all'improvvisa* en la que, bajo el título de *Prodezze di Don Chissiotto*, incorpora en su trama el famoso episodio cervantino de la bacía/yelmo del barbero (I. 21, 44, 45).

De este modo la dupla cervantina, así como temas y episodios aislados del célebre texto se convierten en modelos privilegiados para la escenificación de bailes y piezas de tipo burlesco, en las que predominan las pantomimas, las tapicerías, las farsas y mascaradas. Sin embargo, a diferencia de sus vecinos franceses, Italia exhibe a lo largo de gran parte del XVII un campo aún escasamente abonado. Habrá que esperar los últimos decenios de la centuria para identificar nuevas piezas de clara derivación cervantina, como atestiguan el drama para música de Morosini y Carlo Fedeli (*Don Chissiot della Mancía*, Venecia 1680), *Il Lodovico Pio* (Siena, 1687) e *L'Atalipa* (Siena, 1689), ambas con libreto de Girolamo Gigli y música de Giuseppe Fabbrini y el más conocido *Amore fra gl'impossibili* (Roma, 1693), libreto, nuevamente, de Gigli y música de Carlo Campelli. Estos textos preanuncian lo que a lo largo del XVIII acabará siendo una de las notas distintivas, a saber la inequívoca vocación del teatro musical hacia episodios y motivos cervantinos, con la ópera lírica como indiscutible canal privilegiado de recepción,⁹ fruto del frenesí melodramático que se ha adueñado de la centuria (ver Esquivel-Heineman 1993, 19-33 y 2007; Scamuzzi, Quinziano 2006 y 2008b, 140-9; Jurado 2015b; Presas, 189-202).

Se inaugura, por tanto, en el *Settecento* una afortunada estación basada en la estrecha relación que la obra cervantina habrá de entablar con el teatro y la música y en la que una diversidad de géneros y subgéneros del teatro musical, en primer lugar operístico -ópera seria, ópera bufa, gran ópera, ópera cómica, opereta, ópera de cámara, etc.- en especial el modelo de la ópera bufa, que dominará los escenarios napolitanos y acabará instalándose como su expresión más acabada y de mayor resonancia y aceptación popular. El drama musical, y de modo especial la ópera lírica italiana, se erigen en el principal instrumento de recepción cervantina en la centuria, de modo más acusado en su segunda mitad, constituyéndose estos textos, como hemos anotado, “verdaderas canteras aún por explorar” por parte de la crítica (Quinziano 2014, 183). Como ha señalado recientemente Ruta, “siamo in presenza di una produzione di notevoli proporzioni, la cui entità è apparsa nella sua consistenza grazie all'inventario di Giacomo Moro” (116). Del mismo modo han visto la luz en los últimos años aportaciones críticas y bibliográficas de relieve que, como se ha observado, entran con mayor profundidad en este repertorio y que proporcionan una nueva perspectiva sobre el tema, desde el estudio de Esquivel-Heinemann (1993):

que contempla de forma general la recepción operística en Europa, hasta el fundamental *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVI y XVII* de Scamuzzi (2007), que constituye un punto de partida para investigaciones posteriores (Presas, 191).

A estas aportaciones habría que añadir el más reciente, y ya citado, estudio bibliográfico de Jurado Santos (2015a), quien en su propuesta hacia una definición de una bibliografía cervantina de dimensión europea, recoge numerosos títulos, no sólo para el caso italiano, sino en el continente, con un minucioso y portentoso trabajo de recuperación de fuentes orientado, además de la recepción italiana, a dar cuenta de las traducciones, recreaciones y adaptaciones quijotescas en Inglaterra, Alemania y Francia.

⁹ Sobre las óperas, Presa nos recuerda atinadamente que “la mayor parte de los estudios y análisis de las continuaciones musicales del *Quijote* se ha hecho desde los libretos y su fidelidad al original, dejando de lado el hecho de que el formato de la ópera ha condicionado necesariamente el contenido textual, y en cierta manera, definido una manera operística de ‘escribir’ el *Quijote*, distinta, por tanto, cuando no ajena, a la de la novela original” (190).

Algunas de estas piezas aluden a veces de modo muy general al texto cervantino, abarcando paisajes más extensos de la novela o incorporando motivos diversos, seleccionados no siempre con criterios adecuados, y por tanto exhibiendo a veces altas cotas de anacronismo. En otras ocasiones se asientan en episodios claramente reconocibles o en precisas historias intercaladas. Resaltan de modo particular las adaptaciones basadas en los episodios bucólico-sentimentales que tienen lugar en Sierra Morena (I, 24, 27-28), los que transcurren durante la estancia del caballero y su escudero en la corte de los duques (con una presencia importante de las escenas de los duelos y del viaje por los cielos de Clavileño; II, 31-57), y los componentes y situaciones que remiten al gobierno de Sancho (II, 44-53); episodio, este último, que había alcanzado una importante presencia y singular fortuna especialmente en los escenarios franceses del Seiscientos (Rius, II, 354-9).

De la amplia lista compilada por Moro, como hemos observado en otro lugar:

[...] descuellan de modo especial tres títulos: la ópera *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719), libreto de Zeno y Pietro Pariati, escritores de la corte imperial vienesa, y música de Francesco Bartolomeo Conti; el *Don Chisciotte in corte della duchessa* (1727), con libreto de G. Pasquini y música de A. Caldara, y la ópera bufa *Don Chisciotte* del famoso dramaturgo partenopeo Giambattista Lorenzi (1769) con música de Giovanni Paisiello, tal vez la más popular de todas las adaptaciones musicales quijotescas que nos ha legado el dieciocho italiano. A ellas es posible añadir el *Socrate immaginario*, obra redactada entre 1775 y 1776 a cuatro manos por Galiani y el recién citado Lorenzi y música de Paisiello, concebida como uno de los ejemplos más relevantes de la ópera bufa napolitana dieciochesca (Quinziano 2008b, 144).

Como muestra significativa del acierto de estos libretos y de la calidad melódica que ostentan, algunas de estas obras siguen representándose aún en nuestros días, tanto en los escenarios de la península como en el extranjero. Un ejemplo de esta vigencia en las tablas nos la ofrecen las diversas puestas en escena que en estos últimos años ha registrado la tragicomedia en cuatro actos de Zeno y Pariati (1719), concebida como la “primera aproximación estimable de la música de aquel país sobre el personaje cervantino”.¹⁰

2. El intermedio *Don Chisciotte nella selva di Alcina*: máscaras, folclore y tradición caballerescas

A lo largo de la primera mitad de la centuria va difundiéndose en el teatro italiano la presencia y el perfil del protagonista cervantino como personaje en torno al cual gira la comicidad de la trama, insertándose por lo general en breves piezas, de carácter satírico y burlesco. Estas obras, en muchos aspectos, son sin duda deudoras de los artificios y recursos dramáticos que entroncan con la célebre fórmula que había popularizado la *commedia all'improvvisa*, incorporando por ejemplo a algunas de las máscaras italianas más afamadas, como el *Dottore boloñés*, *Galafrone* y el mayormente célebre *Arlecchino*, la popular máscara bergamasca, como en

¹⁰A. González Lapuente. “Don Quijote en la Universidad (sobre la representación de la ópera de Zeno y Pariati con música de Francesco B. Conti).” *ABC Cultural* (Madrid), 9 de noviembre de 2002. Para remitirnos a los últimos años, entre otras ocasiones, la ópera de Zeno, Pariati y Conti ha sido representada a finales del 2002 en los tablados del Teatro Liceo de Salamanca; en julio del siguiente año, con ocasión del prestigioso festival estadounidense de Caramor, que todos los años tiene lugar en el estado de Nueva York, y en el Real Coliseo de Carlos III de El Escorial a principios de julio de 2005, en el marco del *X Ciclo de los Siglos de Oro*. Numerosas han sido las representaciones ese mismo 2005 y luego en 2015 con ocasión de cumplirse ambos centenarios. Más recientemente, en 2016, con ocasión del 400 aniversario de la muerte del escritor alcalaíno, la Universidad Autónoma de Madrid, en su Colección “Música y Cervantes”, dirigida por la musicóloga Begoña Lolo, promovió la edición de un cd de Homenaje al músico Antonio Caldara, *The Cervantes Operas*, en el que se incluyeron diversas arias y piezas instrumentales de dos óperas cervantinas del célebre compositor italiano: *Don Chisciotte in corte della Duchessa* (1727) y *Sancio Panza, governatore dell'isola di Baratavia* (1733).

la comedia *Don Chisciotte ovvero Un pazzo guarisce un'altro* (Siena, 1698) del toscano Gigli,¹¹ donde un Arlecchino Pagnotta – en sustitución de Sancho- personifica al escudero de don Quijote.

De este modo, como ha indicado acertadamente Presas, en la elaboración de los libretos para el drama musical es posible percibir también:

la presencia de una pequeña y colateral trama cómica, protagonizada por personajes de baja condición social, algo muy frecuente no sólo en el *dramma per musica*, sino en la dramaturgia teatral del siglo XVII. Y aquí es donde aparece por primera vez el Ingenioso Hidalgo, entre otros personajes secundarios como pajes, criados, pastores, viudas y nodrizas, generalmente con una participación ocasional en la acción [...]. Posiblemente, la lectura en clave cómica de la novela (generalizada en Europa, como se puede apreciar en las continuaciones realizadas en Francia o Inglaterra) propicia la aparición de don Quijote en este tipo de escenas, pero indica también la popularidad y la penetración que ya había conseguido el personaje en Italia cuando esto sucede (195).

La lectura interpretativa en clave cómica y satírica de la célebre novela influyó sin duda en la construcción estereotipada del perfil en el que se insertan y se presentan los personajes quijotescos en los escenarios italianos, empezando por el caballero andante. A lo largo de la primera mitad -y algo más- de la centuria, farsas, mascaradas, *intermezzi*, comedias para música, etc., pueblan las tablas italianas, ya sea incorporando a la célebre dupla cervantina en los escenarios, ya sea incluyendo en el libreto sólo a uno de ellos -por lo general al hidalgo manchego sin su escudero- o bien, presentando en algunas piezas para música, cuanto menos, a un Sancho -a veces al mismo don Quijote- como una sombra o un frágil contrapunto del protagonista en la representación.¹² Las comedias y farsas de inspiración cervantina que redacta y lleva a los escenarios italianos el sienés Gigli en los últimos lustros del siglo XVII confirman esta predilección en las farsas y el drama musical del hidalgo manchego, quien deviene protagonista en torno al cual gira la comicidad, muchas veces devenida en burla grotesca.

Un ejemplo significativo de la vigencia de esta vertiente cómica y paródica en los años centrales del siglo, en la que personajes y motivos cervantinos se insertan en contextos de la tradición caballeresca italiana, reelaborados con fines cómico-grotescos, nos lo ofrece el *intermezzo Don Chisciotte nella selva di Alcina* (1752), con libreto de Francesco Corsetti y música de Francesco Franchini (Quinziano 2016, 127-133). Esta breve farsa, que se inserta en la feliz estación de las recreaciones de inspiración cervantina que había abierto a finales del XVII el toscano Gigli, ve la luz en 1752 en Siena, la ciudad del autor de *L'amore fra gli impossibili*, por los tipos de la imprenta de Francesco Quinza y Agostino Bindi.¹³ La breve pieza dramático-musical, como indica su portada, encuentra su génesis en ámbito sacro, al haber sido compuesta para ser representada en el Seminario Archiepiscopal de San Giorgio de Siena,¹⁴ por los mismos

¹¹Aunque la obra fue publicada en 1698, en su reciente edición crítica Elena Marcello anticipa la datación de la obra a algo más de una década, situándola hacia 1687, cuando tuvo lugar el primer 'allestimento' de la pieza como atestigua un programa de ese año, conservado en la Biblioteca Apostólica Romana (Marcello, 2016, 16).

¹² Dos buenos ejemplos de ello son los intermedios *Don Chisciotte in Venezia* (1752-3), de Giuseppe Baretti, donde el escudero brilla por su ausencia, y la *contrascena per musica*, que a continuación abordaremos, *Don Chisciotte nella selva di Alcina* (1752), con un Sancho acotado y sólo recitado, apenas una sombra en el escenario, a quien don Quijote se dirige o al que se alude en varias ocasiones, pero sin entidad propia como personaje. Para un estudio comparado de ambas piezas, remito a mi estudio (Quinziano 2016, 111-135). Hay, desde ya, excepciones, como la ya mencionada comedia para música de Pasquini y Caldara, *Sancio Panza, governatore dell'isola di Barataria*, en el que el escudero se erige en personaje central de la pieza (Pasquini 2017).

¹³ Quinza y Bindi fueron dos libreros y editores asociados muy activos en Siena en los años centrales de la centuria, habiendo publicado, entre varios textos significativos, entre ellos, una traducción del *Julio César* de Shakespeare (Giulio Cesarere; trad. D. Valentini, 1756) y algunas piezas de Girolamo Gigli, como su comedia *Il Gorgoleo, ovvero Il governatore dell'isole natanti* (1753).

¹⁴La Iglesia, dedicada a *San Giorgio*, había sido erigida en 1081; en 1586 la Iglesia comenzó a hospedar la *Congregazione dei Sacri Chiodi*, fundada por el venerable senés Matteo Guerra. Formada por laicos y sacerdotes

seminaristas, con ocasión del carnaval de 1752. La asociación entre estas farsas de inspiración cervantina y el mundo carnavalesco es bien conocida por todos: como ha indicado acertadamente Redondo, “Sancho Panza y don Quijote constituyen una pareja típicamente carnavalesca”, sin olvidar que “el lenguaje carnavalesco tiene gran importancia en el *Quijote*” (93 y 96, respectivamente; ver al respecto el reciente estudio de Zoppi, 22-72). No asombra, pues, de ningún modo que diversas recreaciones quijotescas, de carácter cómico y burlesco, suban a los escenarios para insertarse en el ambiente festivo de los carnavales italianos, al tiempo que no escasean las piezas en las que sus tramas se hallen ambientadas o asociadas directamente al mundo festivo y carnavalesco, como es posible atestiguar, a modo de ejemplo, en otro *intermezzo* de esos mismos años centrales del siglo, *Don Chisciotte in Venezia* (1752), con libreto del hispanista Giuseppe Baretta y música de Giovanni Antonio Gay. En esta breve farsa del autor torinés, es posible identificar un don Quijote anacrónico y *forastiero*, que comparte el escenario y situaciones cómicas y burlescas, junto con titiriteros, acróbatas y payasos, magos, hadas y brujas (Fido 1977; Quinziano 2016, 121-7). El interludio baretiano, cuya trama se desenvuelve en los carnavales de la ciudad lagunara, como hemos señalado en otra ocasión, “constituye una cantata a dos voces, centrada en el duetto entre Don Chisciotte y la astróloga Trevisana, en la que abundan los engaños y las burlas del caballero andante, erigido en figura caricaturesca y de escarnio” (Quinziano 2016, 123).

Respecto al subgénero musical adoptado en la farsa de Siena, en la portada del texto toscano puede leerse “*contrascene per musica cantata a due voci*”; sin embargo, el género de las *contrascene* aquí es sinónimo de *intermezzo*. El texto, de hecho, es para la intervención de sólo dos personajes –Don Chisciotte (bajo) y Nerina, criada de Alcina (soprano)– más la parte recitada de Sancho. Los *intermezzi* eran breves breves espectáculos dramático-musicales de carácter cómico que reconocen su génesis en el XVII. Como se ha observado con razón (Esquivel-Heineman 2007, 176), constituyen un eslabón clave hacia la evolución y configuración de la ópera bufa, nuevo género operístico que atraviesa todo el XVIII y que reconocerá su fase de mayor esplendor hacia finales de la centuria, gracias a la actividad de dos grandes compositores de la escuela napolitana, Giovanni Paisiello y Domenico Cimarosa. Estas breves piezas solían representarse en los intervalos de los espectáculos de mayor duración, especialmente entre dos actos o dos escenas de una ópera seria. Las *contrascene a due voci* eran, en efecto, episodios cómicos intercalados en las óperas serias a lo largo del Seiscientos. En todo caso, el término *contrascene* resultaba ya arcaico hacia mediados del XVIII. Cuando se redacta la farsa musical, mediados del *Settecento*, ya ha nacido la ópera bufa, mientras que los *intermezzi* van desapareciendo gradualmente de los escenarios de la península. Ahora bien, no debe asombrar que a mediados del dieciocho se conserven aún referencias de géneros o subgéneros ya en desuso. Por demás es muy probable que la alusión en la portada al subgénero de las *contrascene per musica*, haga referencia más bien a un artificio léxico con el propósito de evitar el uso del término teatral *intermezzo* o “farsa” y subrayar así en cambio el carácter esencialmente sacro de la cantata (forma musical no escénica), si bien es evidente que la pieza, de todos modos, exhibe al menos un mínimo aparato escénico.

El autor del libreto, Corsetti (1710?-1772), oriundo de Siena y religioso de amplia cultura, se había formado en el seminario *arcivescovile* de San Giorgio de la ciudad toscana, habiendo realizado allí sus cursos de teología, bellas letras y filosofía. Una vez abrazados los hábitos eclesiásticos, puede leerse en la *Biografia* de Di Tipaldo (I, 197-8),¹⁵ el dramaturgo sienés obtuvo “la laurea in divinità [e...] fu ascritto al Collegio teologico en 1726”. Sucesivamente –desde 1728

seculares y modelada según el espíritu del Oratorio de San Filippo Neri, tenía como finalidad la disciplina penitencial de sus miembros y la formación teológica del clero. En 1666 el papa sienés Alessandro VII suprimió la Congregación, traspasando la Iglesia y sus términos al *Seminario Arcivescovile* de la ciudad. El templo románico sufrió una profunda remodelación estética en los primeros decenios del XVIII, entre 1731 y 1738, cuando el arquitecto ticinense Gian Pietro Cremona con sus trabajos le confirió su actual aspecto; ver a este respecto Sangalli 2003.

¹⁵La ficha dedicada al autor toscano pertenece a de C. Muzzarelli; a este respecto véase también de Angelis (I, 258-261).

y por casi medio siglo, hasta su muerte en 1772– se desempeñó como rector del seminario sienés en el que se había educado y había sido ordenado sacerdote. Miembro de diversas academias literarias y culturales de prestigio, como la Arcadia romana, la de Querini, la dei Fisiocritici y la dei Rozzi, de su ciudad natal, fue traductor de textos y autores clásicos y autor de diversos libretos para dramas musicales.

En su haber destacan principalmente sus traducciones de las *Odas*, las *Epístolas* y *Sátiras* de Horacio, publicadas con su nombre arcádico de *Oresbio Agieo*, obras en las que revela un perfecto dominio de la lengua latina y de la cultura clásica. En su biografía Mazzurelli recuerda que el ingenio del prestigioso Clementino Vannetti “parla assai diffusamente del nostro autore nelle sue *Osservazioni indirizzate a Giovanni Fabroni sopra le sue versioni delle 'Odi' di Orazio*, siccome nelle altre indirizzate a Bettinelli sopra le satire ed epistole” (en Di Tipaldo, I, 198) del ilustre poeta latino. Es de suponer que su primera aproximación al mundo literario cervantino le haya llegado muy probablemente a través de la relación con quien fuera su profesor de letras, el célebre comediógrafo Gigli, “di ottimo gusto nelle lettere” (Corsetti 1746, 47), y autor de algunas piezas teatrales -como se ha apuntado- dominadas por “l'uso dell'elemento romanzesco e la satira della cavalleria” (Spera, web),¹⁶ que en los años a caballo entre el XVII y XVIII obtuvieron cierta notoriedad. Corsetti prosigue en cierto modo los pasos de su maestro,¹⁷ autor y libretista de varias recreaciones de derivación cervantina, entre ellas el drama para música *Amori fra gli impossibili ovvero Don Chisciotte e Coriandolo* (Roma y Siena, 1693) y la comedia *Don Chisciotte ovvero Un pazzo guarisce l'altro*, sátira del amor platónico, anclada en el gusto barroco y articulada en torno a la proliferación de metáforas portentosas y espectaculares (Marcello 2016).

Gigli, cuya mente “bolliva sempre di nuove cose totalmente immaginari” (de Angelis, I, 326), constituye, no cabe duda, un punto de referencia inestimable para Corsetti, pudiéndose reconocer su influjo en el planteamiento de la vertiente cómica y burlesca que caracterizan sus libretos para piezas musicales, así como en la elección de determinados recursos dramáticos y en el trazado de perfiles caracteriales de los personajes. Su admiración hacia Gigli queda sintetizada en estas palabras finales con las que cierra la biografía que le dedicara a su maestro: “era il Gigli affabilissimo con tutti, sincero di cuore e liberale, promotore degli studi nella gioventù [...], erudito, prudente, disinteressato, di grandiose idee, di ottimo gusto nelle lettere, mordace nelle satire, e persecutore specialmente dell'ipocresia” (Corsetti 1746, 47).

Por su parte, el compositor de la pieza fue el organista y presbítero Francesco Franchini, maestro de capilla de la *Opera di S. Maria in Provenzano*. El manuscrito de la partitura, con el título de *Don Chisciotte e Nerina* (1752), se conserva en el mismo seminario archiepiscopal de Siena. En el *Dizionario Biografico Treccani*, Carla Papandrea opina que la pieza musical “è composizione teatrale originale e opera della maturità” (Papandrea, web). No debe perderse de vista la génesis sacra que revela el libreto del sacerdote Corsetti, en el que se percibe su finalidad moralizadora (contra la avaricia y la ambición por todo lo material). Aunque estamos hablando de una pieza musical para ser representada en el ámbito del seminario sienés de San Giorgio por los mismos seminaristas, para la ocasión de las fiestas de los carnavales, Bonaventura recuerda que el *intermezzo* llegó a representarse en ámbitos más laicos, entre ellos la ciudad de Lisboa poco más tarde, afirmando que el organista sienés, quien, entre otros, conoció y mantuvo lazos de amistad con el gran Metastasio, era en aquellos tiempos, años centrales del siglo XVIII, un compositor destacado y respetado en gran parte de Europa (284-5).

Sobre Corsetti inciden sin duda los modelos quijotescos que había plasmado su maestro, Girolamo Gigli, en las recreaciones para la comedia y el drama musical a finales del XVII. Esta breve farsa, donde es posible percibir un don Quijote, dominado por la duda (“titubeante cavalier”,

¹⁶Sobre las piezas de tema cervantino de Gigli, se remite al sugestivo apartado de Fido “In Italia: la follia allo specchio nei libretti del Gigli” (2000, web); véanse también el estudio de Marcello sobre *L'Amore fra gli impossibili* (2007) y la introducción a su reciente edición crítica de *Un pazzo guarisce un'altro* (Marcello 2016, 9-38).

¹⁷Como manifestación de su profunda admiración hacia el célebre comediógrafo de Siena, Corsetti, con su nombre arcádico, publicó una biografía dedicada al maestro: véase *Oresbio Agieo* [F. Corsetti], 1746.

DQA, 3) y la inacción, cobarde y ambicioso -inversión del modelo cervantino-, exhibe varios de los componentes que organizan una parcela relevante de las recreaciones cervantinas en la primera mitad del *Settecento*: presencia de personajes cervantinos inmersos en motivos y ambientes privativos de la tradición caballeresca italiana, degradación moral y grotesca del hidalgo manchego, quien es objeto de burlas y escarnio, elementos que proceden del folclore y la tradición popular peninsular (en la pieza que nos ocupa, en primer lugar, los motivos de la gruta/isla de Sibilla/Alcina), así como, aspecto de no poco relieve, la incorporación de personajes y aspectos representativos procedentes de la tradición de la *commedia dell'arte* (gestos, burlas, máscaras y *zanni*, solecismos cómicos, travestismos, magos, astrólogos, hadas, etc.) que desplazan la comicidad del protagonista cervantino y de otros personajes hacia ámbitos acusadamente grotescos y caricaturescos (Quiziano 2016, 131-134).

La selva (o bosque), ambiente ampliamente presente en la novela cervantina -y transitado por don Quijote en sus aventuras (escenario del azotamiento de Andrés en *DQ*, I.4 y de la aventura de los batanes, *DQ*, I.20, por recordar solo dos ejemplos)-, espacio aludido como laberinto "selva tan intrincada que no aciertan a salir della en seis días" (*DQ*, I.50, 577)- o lugar habitado por "pastores de voces estremadas" (*DQ*, I.27, 328), constituye el ambiente central en el que transcurre la trama del *intermezzo* sienés, como por demás recalca el mismo título de la pieza. La selva o bosque constituye también uno de los espacios privilegiados de las recreaciones cervantinas de su maestro. En dicha perspectiva, y a modo de ejemplo, puede recordarse que la selva *donquijotesca*¹⁸ domina los ambientes de una docena de escenas en *Un pazzo guarisce un'altro*: en el primer acto, las 1 y 2 y 7-8; en el segundo, la escena 3 y las 15 y 16 y en el tercero, las dos primeras, la 5-7 y las 10-11.

La selva, como espacio privilegiado, se halla muy presente por demás en varias recreaciones y adaptaciones teatrales desde finales del XVII (como por ejemplo *Don Chisciotte della Manica*, de Morosini, 1680), afirmándose como ambiente escenográfico preferido de varias piezas de inspiración cervantina a lo largo de la primera mitad del XVIII y algo más. Está presente, por ejemplo, en una de las piezas más significativas de los primeros decenios del *Settecento*, como *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1722), de Francesco Conti ("rustici dei di questa selva"). Como es sabido, las selvas misteriosas, conjuntamente con los lagos mágicos y los palacios encantados, constituyen lugares tópicos en el género de caballería, proporcionando la larga y prestigiosa tradición caballeresca italiana a estas recreaciones, temas, ambientes escénicos y personajes. En este caso, al privilegiar la incorporación de temáticas y tópicos de la literatura caballeresca peninsular, no sorprende la estrategia de echar mano del hidalgo manchego como protagonista o personaje de relieve en estas breves piezas, corroborando un proceso de trasvase de ida y vuelta de temas y personajes -de Italia a España y viceversa- que actúa en el trasfondo de una profunda y privilegiada simbiosis cultural entre ambas penínsulas.

España e Italia comparten por demás una fuerte tradición literaria caballeresca, lo que facilitó sin duda que los adaptadores y autores de las recreaciones cervantinas en los escenarios de la Italia del *Settecento* percibiesen la proximidad y cierta familiaridad de algunos episodios y motivos del *Quijote* con la sólida tradición caballeresca peninsular y con la fórmula cómica que había fijado y popularizado en las tablas la cultura receptora y que remite a la comedia del arte, clave por demás también, como se ha puesto de realce (Sito Alba, 7-30), en la gestación de la novela cervantina. De este modo, temas, motivos, personajes procedentes de la tradición caballeresca italiana se incorporan a la novela cervantina y, una vez que la genial novela de Cervantes echa a andar y traspasa los Alpes para llegar a Italia, la cultura receptora en cierto modo, reconociéndola próxima a su propia tradición literaria, la asimila como propia, reelaborándola en

¹⁸ "... ora [Sancio] sarai testimone di quella miracolosa azione alla quale porteranno invidia tutti i cavalieri erranti nascituri e possibili, la quale sarà soggetti di poemi alle Muse, di lavori marmorei alle scarpellini e dalla quale prenderà il nome questa selva, che voglio da qui avanti si chiami la *selva donchisciottesca*" (Gigli 2016 [1687], 55; cursivas mías), dice don Chisciotte en su parlamento de apertura del I acto.

función de sus propios códigos culturales y de sus propósitos, en este caso proyectando, de modo más acusado, sus aspectos cómico-grotescos.

Como es bien sabido, el *Quijote* se halla salpicado de múltiples motivos, tópicos y situaciones procedentes de la literatura renacentista italiana, de la que sin duda de muchas de sus fuentes Cervantes bebió, constituyendo la cultura italiana un eslabón clave en el proceso de gestación de la genial novela. En tal sentido, atendiendo sobre todo a los estímulos y a los conocidos influjos de Tasso, Boccaccio, Sannazaro y, de modo especial, del *Orlando furioso* de Ariosto, la crítica ha insistido en las innegables afinidades de la gran novela de habla hispana con el bagaje cultural italiano humanista y renacentista, poniendo de realce las huellas y los motivos italianos que permean el *Quijote* y que Cervantes asimiló en sus años de juventud en la península, entre 1569 y 1576, en los que el alcalaíno fue afirmando gustos y preferencias estéticas y literarias (Marone 1947; 1972; Eisenberg 1987; Meregalli 1989; entre otros). Los citados autores italianos, más Bembo, Petrarca, Guarini, Caporali y Pulci, entre otros, constituyen también otras lecturas que corroboran la entrañable relación, afectiva y cultural, que el alcalaíno mantuvo con Italia. Sin embargo, como también ha destacado la crítica, Cervantes no imitó ni se propuso imitar ni temática ni estilísticamente a dichos autores, ni a Boccaccio, ni a Ariosto o Tasso, sino que asimiló todo este valioso caudal dotando a su narrativa de una propia autonomía y fuerza inventiva que acabaría trascendiendo la obra de los recién mencionados, al configurar un modelo fuertemente polisémico de alcance universal.

Es innegable la presencia de la literatura renacentista italiana, y de modo especial del *Orlando il furioso* de Ariosto¹⁹, en la obra de Cervantes, habiendo puesto en evidencia la crítica los motivos italianos, de modo especial ariostescos, que permean el *Quijote* y que enlazan ambos textos. Conscientes de compartir un mismo espíritu y estímulo cultural, al adaptar y recrear textos de inspiración cervantina, los autores, en primer lugar los de mayor formación y calado cultural, como Baretto, incorporan algunos motivos del mundo caballeresco, como alusiones al mundo de las magas y hadas de ambos Orlandos -*Orlando innamorato* (1483-1495), de Boiardo, y *Orlando il furioso* (ed. definitiva: 1532), de Ariosto- como Alcina y su hermana, el hada Morgana:

D. Chisciotte: Non e´quella Città
 Che cercando men vo di qua di là
 Questa questa pur troppo
 E' l'isola di Alcina
 Che prigioniera tien la mia Regina (*Don Chisciotte a Venezia* 1977 [1752], 23).

La alusión del texto barettiano a Alcina (del griego *alkínoos*, ‘espíritu fuerte’) remite claramente al célebre episodio del Ruggiero ariostesco en la isla de la maga (Ariosto, I, Canto VI, estrofas 16-81; Canto VII, estrofas 1-33). Ariosto prosigue en su poema la historia del *Orlando innamorato* de Boiardo, perfeccionando y llevando a altas cimas artísticas el género caballeresco, al tiempo que introduce el tema de la locura como novedad, aspecto que Cervantes instalará y explorará magistralmente como uno de los ejes temáticos centrales en su genial novela. Magos, astrólogos y hadas encuentran una presencia significativa en varias piezas musicales de derivación cervantina y carácter festivo a partir de los primeros lustros del XVIII hasta los inicios del siglo del XIX: el mago Grillo en *Don Chisciotte in corte della duchessa*, de 1727, y el *Marforio* del melodrama *I romanticisti*, de 1819 (Cordie, 356-63), aunque en este último caso se trate de un ‘falso’ nigromante, corroboran esta constante presencia a lo largo de la centuria y algo más. En *Don Chisciotte a Venezia* Baretto incorpora al personaje de Trevisana, la astróloga que consuma el ardid de la engañosa muerte de Sancho y Dulcinea, instrumento para promover la burla y la

¹⁹ Cervantes, en boca del mismo don Quijote (II, 62), confiesa haber leído al gran autor emiliano en su lengua toscana: “Yo -dijo don Quijote- sé algún tanto del toscano y me aprecio de cantar algunas estancias de Ariosto” (II, 503). La presencia y el influjo de motivos ariostescos en la gran novela cervantina hace referencia a un campo ampliamente transitado por la crítica; por razones de síntesis sólo se remite al valioso texto de Hart (en especial 39-54).

diversión y provocar al mismo tiempo el escarnio en un don Quijote degradado como caballero andante (Quiziano 2016, 123-4). Si en esta pieza, como se ha apuntado, se alude a la isla de Alcina, es sin embargo en *Don Chisciotte nella selva di Alcina* donde el motivo de la maga y su isla se instala como eje vertebrador de la trama, aunando el tópico de la selva con el mundo ariostesco habitado por la maga y sus hadas.

Como es bien notorio, la aventuras de Ruggiero, raptado, cautivo y encantado, en la isla de Alcina y la relación amorosa del héroe con Bradamante constituyen el tercer núcleo temático del *Orlando* de Ariosto, complementarias a las otras dos historias paralelas que se desarrollan: la guerra entre cristianos y sarracenos y el amor de Orlando hacia Angélica. El mago Atlante ha criado a Ruggiero, quien desconoce la identidad de sus padres. Para impedir que se cumpla la profecía, que indicaba que el joven caballero podría convertirse a la religión cristiana, Atlante lo encierra en castillos encantados o se propone que permanezca prisionero de la maga Alcina por algo más de un año. La isla se halla habitada por tres hadas: Alcina y Morgana, que representan el vicio, la degradación y la impureza, y Logistilla, quien en cambio encarna la virtud. Ruggiero, que muestra deseos de trasladarse al reino de Logistilla, es atrapado y seducido por Alcina: el héroe logrará librarse solo gracias al amor y al arrojo de Bradamante, con quien finalmente se casará, bajo la promesa de que antes de las nupcias se convertirá al cristianismo.

El folclore y la tradición oral fueron transmitiendo por generaciones la fábula de la *Sibilla*, cuyas criadas (*fate scintillanti*) moraban entre el Monte Vettore y el Monte Sibilla. La tradición recuerda que las hadas de la *Sibilla*, cuando oscurecía, solían bajar de las grutas de ambos montes para bailar con jóvenes pastores de la zona para luego regresar de modo escrupuloso a sus refugios, antes de que amaneciese. El motivo de la isla de Alcina, ampliamente difundido en el campo de las letras y el folclore de la Italia del período, entroncaba también con otro célebre texto de las letras italianas precedente a Ariosto y Boiardo. Se trata de la novela de caballería *Guerino Meschino*, de Andrea de Barbarino (aproximadamente 1410; 1ª de. 1473), quien introduce en su obra el tema legendario de la gruta encantada de Alcina (*Sibilla*). Guerino, como el Ruggiero ariostesco, se halla en busca de la identidad de sus padres. Para ello se dirige a la encantadora Alcina (1841, caps. XXV-XXX: 222-58), quien residía en los montes próximos al pueblo de Norcia, en la zona de los apeninos de la región italiana de Umbria, en el actual Parque nacional de los Montes Sibilinos. Barberino incorpora, reelaborándola, la leyenda y presencia mitológica de la *Sibilla* de Norcia y de la famosa gruta que domina el Monte della Regina, erigida en territorio en el que imperan las fuerzas del vicio y del mal. La gruta de la *Sibilla* es concebida como boca del infierno y reino subterráneo donde tienen lugar los encantamientos y las más insólitas metamorfosis.

La maga Alcina se instala, no cabe duda, como personaje privilegiado en los escenarios italianos, del que, por su estrecha vinculación con el género caballeresco, se echa mano en no pocas ocasiones para plasmar recreaciones y adaptaciones de tema cervantino para el teatro musical, como atestiguan el *intermezzo* de Barette y más acusadamente el de Corsetti. En ambas piezas resuenan los ecos de este inestimable caudal de nombres, lugares e historias legendarias que por siglos fueron abonando la tradición y el folclore italianos y de los que se sirvieron Barberino, Boiardo y, especialmente, Ariosto, para plasmar con maestría y vena artística obras claves de las letras italianas, concebidas justamente como máximas expresiones del género caballeresco y de las letras europeas.

En *Don Chisciotte nella selva di Alcina* algunos motivos cervantinos, pues, son reelaborados a partir de códigos culturales plenamente identificados por el público italiano, como es el tema de la maga Alcina, fuertemente enraizado en el folclore y en el imaginario colectivo de las regiones de la Italia central. No es solo una alusión más, como es posible constatar en la farsa de Barette, sino que el territorio mágico y legendario de los Montes Sibilinos se convierte en el espacio privilegiado en que transcurre la trama del *intermezzo*, insertando su autor al *Caballero de la Triste Figura* directamente en el espacio del mito, de la leyenda y el folclore italiano. La leyenda de la gruta o isla deviene en la farsa sienesa una selva frondosa. Poco importa, conviene

aclarar, que la *gruta/lago/isla* hayan trasmutado ahora en *selva*, puesto que el artificio –el episodio ariostesco de la maga Alcina y sus hadas, en su territorio, concebido como ámbito en el que imperan el vicio, el engaño y las metamorfosis– sigue actuando sobre el imaginario del espectador de modo evidente. No se olvide que el texto se edita y se representa en la ciudad de Siena –en esos años centrales de la centuria, en una fase de decadencia económica y demográfica, pero con una estimable tradición cultural–, pudiendo atestiguar el motivo de la maga y sus hadas, como se ha visto, especialmente en la zona de los apeninos umbro-toscanos, próxima a la ciudad toscana, y de *Le Marche*, una larga presencia que permea la literatura caballeresca de la península, desde el *Guerrin Meschino* hasta el *Orlando furioso*.

3. El don Chisciotte de Corsetti: de ‘cavaliere errante’ a ‘vile’ e ‘codardo’

Como último aspecto debe destacarse el proceso de degradación y caricaturización que experimenta el Ingenioso Hidalgo a través de la utilización de recursos y artificios dramáticos que engarzan con el modelo de la comedia del arte (Quiziano 2016, 131-3). Si Baretto en su *intermezzo* inserta en el carnaval veneciano de mediados del XVIII a un don Quijote anacrónico y viajero, que ha transitado “por España y Francia atravesado los caminos de Alemania, Perú y el Misisipi” (Quiziano 2016, 123) y que a medida que avanza la trama es despojado de toda dignidad literaria, en la pieza de Corsetti el proceso de degradación moral del hidalgo machego alcanza ribetes aún más acusados.

Aunque don Quijote se presenta a sí mismo como “il Don Chisciotte Cavaliero errante” (DCA, 2), corroborando el perfil cervantino, desde los inicios el personaje es presentado por Nerina, la *ancella* de Alcina, travestida de amazona en la primera parte y de maga en la segunda, como un personaje alocado (“pazzo”, DCA 4; “pazza testa”, “folle orgoglio” DCA, 8). En la farsa de Baretto aparecen varios personajes que pertenecen a la tradición de la *commedia dell’arte*, empezando por la popular máscara napolitana Pulcinella; en la pieza toscana de Corsetti, al ser una obra para dos voces, no es posible incorporar otros personajes asociados a las máscaras, si bien ciertos comportamientos, gestos y expresiones de los dos protagonistas se asemejan a algunos de los modelos que había popularizado la *commedia all’improvvisa*. Nerina, por ejemplo, se traviste de maga en la segunda parte, mientras que don Chisciotte va delineando, en sus diálogos y comportamientos, un perfil próximo a la máscara del *Capitano Fracassa* o *capitán Matamoros*, a saber el modelo del soldado tanto fanfarrón como cobarde, ridículo y patético, que se asocia a la imagen de un militar del imperio español, dominador en Italia, con sombrero de plumas y enorme espada, dispuesto a batirse a duelo con sus propios siervos. Sancho, por último, que se revela una sombra, una casi ausencia, sin entidad y con apenas algunos recitados, se asemeja al perfil de los *zanni* de los escenarios italianos. El escudero es presentado por el mismo hidalgo como si fuese un siervo, próximo, en efecto, al modelo de los *zanni*: “bestia” e “ignorantone” (DCA, 3 y 5) son las cualidades que don Chisciotte le confiere. A medida que avanza la trama van acumulándose los aspectos negativos que se le atribuyen al caballero andante (o le asigna Nerina) –cobarde, miedoso, ambicioso, vil, materialista, deshonrado–, componentes que van degradando moralmente el perfil del héroe cervantino, alejándolo del modelo virtuoso que había estampado Cervantes. El retrato que de él traza Nerina, criada de Alcina, ya en su primera intervención, es sumamente ilustrativo de esta inversión del modelo cervantino, preanunciando la degradación que, a lo largo del texto, irá experimentando el personaje:

Nerina: Questo è quel *pazzo*,
Che vuol far di guerriero, ed è *più vile*
Della stessa viltà (DCA, 4).

Cuando es tomado prisionero por orden de Alcina, al igual que el Ruggiero de Ariosto, Nerina le acusa de actuar como “codardo” y “vigliacco” (DCA, 5), lo que inmediatamente la *ancella* de Alcina podrá corroborar cuando, al desafiarlo a un duelo de espadas, el hidalgo acabe

cediendo sin oponer resistencia. Si el intermedio de Baretto insiste sobre el tema de la locura del caballero andante, asociado a una lectura que privilegia lo inverosímil y lo caricaturesco, en el libreto de Corsetti, sin dejar de aludir al tema de la locura, se insiste sobre el *in crescendo* del motivo del miedo que va experimentando y apoderándose del personaje cervantino:

Nerina: [...] Ma tu tremi?
 Dimmi, pur. Di che temi?
 Nerina: [...] Anima infame e vile
 Questo è l'usato stile che honor non ha.
 Tremi, perchè sei privo
 Di quell'antico, altero,
 Alto valor guerriero,
 Che mai temer no sa (DCA, 10)²⁰

le recrimina Nerina, acusándole de haber perdido el antiguo valor y la temeridad de los caballeros andantes de antaño. Estas intervenciones refuerzan las acusaciones de cobardía y vileza del personaje cervantino, moldeando su proceso de envilecimiento y ridiculización.

Si la acción y la iniciativa caracterizan a Nerina, la inacción y el discurrir verbal son, por el contrario, las marcas distintivas de este don Chisciotte toscano. El temor y miedo como rasgos definidores le son atribuidos por Nerina, pero son testificados también por el mismo protagonista. En efecto, si bien intenta justificar, con banales excusas –estado febril, sensación de frío– sus temblores y temores, es el mismo hidalgo quien atestigua, con sus propias palabras, el miedo y la cobardía que lo dominan. Frente al esfuerzo por aproximarse a la estatua viviente para coger el anillo –evocación del anillo mágico de Ariosto–, don Chisciotte le confiesa a Nerina sus miedos y cobardía:

Bellísima ragazza....
 [Ah! Che il timore m'ammazza,
 Più non mi reggo in piè] (DCA, 12; las cursivas son mías).

Nada más alejado este don Chisciotte del célebre caballero andante del escritor alcalaíno, quien en varios episodios, como el de los batanes (I, 20) o el de Sierra Morena (I, 24), por recordar dos ejemplos, exhibe su arrojo y valor ante los peligros y las adversidades, reprochándole a Sancho sus miedos y temores²¹. Podría decirse que ha habido un desplazamiento de Sancho, aquí una cuasi ausencia, a don Quijote, puesto que ahora este último ha heredado las dudas, los temores y la cobardía de su escudero. Juntamente a esta acentuación del miedo, verdadero leitmotiv en el intermezzo de Corsetti, asociado a la aparición del elemento sobrenatural de la estatua viviente, de reminiscencias tirsianas y de larga presencia también en la tradición popular italiana –sobre todo partenopea– el personaje va desplazándose hacia lo grotesco y caricaturesco. Asimismo los epítetos –“sempliciotto”, “poltronaccio”, “poveretto”; DCA, 14– que le lanza Nerina en los últimos diálogos, disfrazada de maga, no hacen más que culminar el proceso de ridiculización y degradación burlesca que experimenta el Ingenioso hidalgo.

Si el caballero andante había llamado a su escudero al inicio de la pieza “bestia” (“questa bestia con crianza/si chiama Sancio Panza”; DCA, 4), ahora será la maga Nerina quien, completando la asociación faunística y el proceso de animalización, acabe equiparando a don Chisciotte con el mundo animal (“oh, che animale!”, DCA, 12). Aun respetando el tema de la

²⁰Unos diálogos más adelante Nerina vuelve a insistirle: “Cavalier, temi forse?”, DCA, 11.

²¹Naturalmente eres cobarde, Sancho –dijo don Quijote– [...] Y no me repliques más: que en solo pensar que me aparto y retiro de algún peligro, [...] que parece que lleva algún es no es de sombra de miedo, estoy ya para quedarme, para aguardar aquí, solo, no solamente a la Santa Hermandad, que dices y temes, sino a los hermanos de las 12 tribus de Israel [...]»; *Don Quijote de la Mancha*, I. 23 (282-3).

locura, del engaño y encantamiento que dominan el texto cervantino, *Don Chisciotte nella selva di Alcina* exhibe un modelo antitético del héroe cervantino. El miedo, la vileza, la cobardía y la ambición desmedida plasman su proceso de degradación moral y caballeresco y corroboran la inversión del modelo quijotesco en la pieza de Corsetti, erigiéndose el caballero errante en catalizador de lo ridículo y bufonesco hasta rozar lo patético, en su proceso de adecuación a los escenarios italianos de mediados del siglo XVIII.

Obras citadas

- Alvar, Carlos. "El *Quijote* en el mundo. Traducciones de los siglos XVII y XVIII." En *Don Quijote en el Campus. Tesoros complutenses*. Madrid: Publicaciones Universidad Complutense, 2005. 155-171.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Edición bilingüe (texto italiano y traducción de Urrea, 1549), con Introducción de Cesare Segre y aparato al cuidado de Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz. Madrid: Cátedra, 2002. 2 vols.
- Baretti, Giuseppe. *Don Chisciotte in Venezia* [1752]. En *Scritti teatrali*. Ed. Franco Fido. Ravenna: Longo, 1977.
- Bardon, Maurice. *El 'Quijote' en Francia en los siglos XVII y XVIII*. Traducción de Jaime Lorenzo Miralles. Alicante: Publ. Univ. de Alicante, 2010. [ed. orig. "*Don Quichotte*" en *France au XVIIe et XVIIIe siècles (1605-1815)*, Paris: Champion, 1931].
- Bernardi, Dante. "Lorenzo Franciosini, primer traductor del *Quijote* al italiano: los problemas filológicos de la Primera Parte y el «caso Oudin»" *Anales Cervantinos* 31(1993): 151-81.
- Bonaventura, Arnaldo. *Saggio storico sul teatro musicale italiano*. Livorno: Giusti, 1913.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha I-II*. Ed. John Jay Allen. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas), 1990 [1ª ed.: 1605 y 1615]. 2 vols.
- Cordie, Carlo. "Due schede per la storia della fortuna del *Don Chisciotte*". *Quaderni Iberoamericani* 3 21 (1957): 354-363.
- Corsetti, Francesco [seud. arcadico Oresbio Agieo]. *La vita di Girolamo Gigli, fra gli Arcadi Amaranto Sciaditico*. Florencia: Stamperia All'insegna di Apollo, 1746.
- . *Don Chisciotte nella selva di Alcina. Contrascene per musica. Cantata a due voci*, partitura de Francesco Franchini. Siena: Stamperia di Francesco Quinza y Agostino Bindi, 1752. Sigla: DCA.
- De Angelis, Luigi. *Biografia degli scrittori sanesi*. Siena: Stamperia G. Rossi, 1824, vol. I.
- De Barberino, Andrea. *Guerino detto il Meschino*. Ed. G. Berta. Milán: Tipografia Guglielmini e Redaelli, 1841 [1º ed. 1473].
- Dalla Valle, Daniela. "Don Quichotte et Sancho dans la France de Louis XIII. La trilogie comique de Guérin de Bouscal." *Revue de littérature comparée* 53(1979): 432-61.
- Di Tipaldo, Emilio. *Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere e delle arti del secolo XVIII e de' contemporanei*. Venecia: Tipografia del Alvispoli, 1834-1845, 10 vols, vol I [1834].
- Eisenberg, Daniel. "La biblioteca de Cervantes." En *Studia in Honorem prof. Martín de Riquer*. Barcelona: Quaderns Crema, 1987. 271-328.
- Espinós, Vicente. *El Quijote en la música*. Madrid: CSIC, 1947.
- Esquivel- Heineman, Barbara. *Don Quijote's sally into the world of opera libretti between 1680 and 1976*. Nueva York: Peter Lang, 1993.
- . "El *Quijote* en la música italiana de los siglos XVIII y XIX." En B. Lolo ed. *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. 171-186.
- Fido, Franco. *Introduzione*. En G. Baretti. *Scritti teatrali*. Ed. Franco Fido. Ravenna: Longo, 1977. 7-18.
- . "Viaggi in Italia di Don Chisciotte e Sancio nel Settecento. Farsa, follia, filosofia." *Italies* 4 (2000): 241-281. <https://italies.revues.org/2246#tocto1n3>.
- García Yebra, Valentín. "El *Quijote* y la traducción. «En otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trujesen»." *Panace@* 6.21-22 (2005): 277-283.
- Gigli, Girolamo. *Un pazzo guarisce un'altro*. Ed. Elena Marcello. Venecia: Lineadacqua edizioni (Biblioteca Pregoldoniana), 2016.
- Hart, Thomas. *Cervantes and Ariosto. Renewing fiction*. Princeton: Princeton University, 1989.

- Jurado Santos, Agapita. *Recorridos del Quijote por Europa (siglos xvii y xviii). Hacia una bibliografía*. Kassel: Reichenberger, 2015a.
- . "El *Quijote* prerromántico en la Europa occidental: catálogo y propuesta de estudio." *Cuadernos AISPI* 5 (2015b): 171-188.
- Marcello, Elena. "Don Quijote en el teatro italiano: *Amore fra gli impossibili*, de Girolamo Gigli." En Hans C. Hargedon ed. *Don Quijote por tierras extranjeras*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2007. 259-273.
- . "Presentazione." En Girolamo Gigli. *Un pazzo guarisce un'altro*. Ed. Elena Marcello. Venecia: Lineadacqua edizioni (Biblioteca Pregoldoniana), 2016. 9-49.
- Marone, Gherardo. "La cultura italiana en la formación del *Quijote*." En Facultad de Filosofía y Letras ed. *Homenaje a Miguel de Cervantes Saavedra. En ocasión de su cuarto centenario*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires/Peuser, 1947. 85-111.
- Martínez del Fresno, B. *El "Quijote" en el ballet*, en el Portal *El Quijote y la música*, Madrid: Centro Virtual Cervantes, 2005. http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/martinez.htm.
- Meregalli, Franco. "La literatura italiana en la obra de Cervantes." En F. Meregalli. *La literatura desde el punto de vista del receptor*. Amsterdam: Rodopi, 1989. 38-53.
- Palau y Dulcet, Antonio. *Bibliografía de Don Miguel de Cervantes Saavedra, con breves notas críticas y el valor comercial de la mayoría de los impresos descritos*. Barcelona: San Feliu de Guixols, 1950.
- Pano Alamán, Ana y Enrique J. Vercher García. *Avatares del Quijote en Europa*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Papandrea, Carla. "Francesco Franchini". En *Dizionario Biografico degli Italiani Treccani*. [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-franchini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-franchini_(Dizionario-Biografico)/).
- Pasquini, Giovanni C. *Sancio Panza governatore dell'isola di Barataria*. Introducción, ed. crítica y comentarios de Fabio Bertini, con traduzione a fronte in lingua spagnola. Florencia: Società Editrice Fiorentina, 2016.
- Pini Moro, Donatella y Giacomo Moro. "Cervantes in Italia. Contributo ad un saggio biografico sul cervantismo italiano con un'appendice sulle trasposizioni musicali." En Donatella Pini Moro ed. *Don Chisciotte a Padova. Atti della Prima Giornata Cervantina*. Padua: Programma, 1992. 149-268.
- Presas, A. "Recreación del *Quijote* en la ópera italiana: condicionantes y convenciones del género receptor." *Cuadernos AISPI* 5(2015): 189-202.
- Quiziano, Franco. "Don Quijote en la Italia del XVIII: imitaciones, derivaciones y adaptaciones cervantinas." En Mercedes Arriaga Flórez, Juan Manuel Estévez Saá y al. eds. *Italia-España-Europa: Literaturas Comparadas, Tradiciones y Traducciones*. Sevilla: Arcibel ed., 2006, 2 vols., II. 291-308.
- . "En torno a la recepción crítica del *Quijote* en la cultura italiana del siglo XVIII: un campo poco abonado." *Anuario de Estudios Cervantinos* 4(2008a): 239-264.
- . *España en Italia en el siglo XVIII: presencias, influjos y recepciones. Estudios de Literatura Comparada*. Berinán: EUNSA, 2008b.
- . "Recepción e interpretación del *Quijote* (1605-1800): traducciones, ediciones, opiniones. La recepción en Italia." En E. Martínez Mata-M. Fernández eds. *Comentario a Cervantes. Actas selectas del VII Congreso Internacional de Asociación de Cervantistas (VIII CINDAC)*. Oviedo: Fundación M^a. Cristina Masaveu/Asociación de Cervantistas, 2014. 181-183.
- . "Ecos cervantinos en los escenarios italianos del XVIII. Baretto y Corsetti: dos modelos de apropiación e inversión." *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII* 26(2016): 111-135.
- Riley, Edward. *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Rius, Leopoldo. *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes de Saavedra*. Nueva York: Burt Franklin, 1895-1904, 3 vols; vol I.

- Redondo, Agustín. "El *Quijote* y la tradición carnavalesca." *Anthropos* 98-99 (1989): 93-98.
- Ruta, Maria Caterina. "Cervantes e l'Italia: un furto di parole in corso." *Parole rubate* (Università di Parma) 8 diciembre 2013: 97-124.
- Sangalli, Maurizio. *Il Seminario de Siena: da arcivescovile a regionale. 1614-1953/1953-2003*. Catanzaro: Rubbettino ed., 2003.
- Scamuzzi, Iole. *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVI y XVII*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2007.
- Sito Alba, Manuel. "La *commedia dell'arte*: clave esencial en la gestación del *Quijote*." *Arbor* 456 (1983): 7-30.
- Spera, Lucinda. "Girolamo Gigli". En *Dizionario Biografico degli Italiani Treccani*: [http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-gigli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-gigli_(Dizionario-Biografico)/).
- Zoppi, Federica. *Risa, sonrisa, ironía en el Quijote. Burlas de acción y burlas de palabra*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2016.