

Ecos cervantinos en los escenarios  
italianos del XVIII. Baretto y Corsetti:  
dos modelos de apropiación e inversión

Presenze cervantine negli scenari italiani  
del Settecento. Baretto e Corsetti:  
due modelli di appropriazione e inversione

FRANCO QUINZIANO

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo

## RESUMEN

La presencia del *Quijote* en los escenarios italianos del XVIII constituye aún un campo parcialmente abonado por la crítica. Las diversas recreaciones cervantinas del período nos hablan de una importante presencia y recepción de temas y motivos en la cultura italiana, siendo estas piezas —no sólo las óperas serias o bufas, sino también las composiciones cómicas breves— verdaderas canteras aún por explorar. En dicha perspectiva se examinan dos *intermezzi* de clara derivación quijotesca, *Don Chisciotte a Venezia* (Baretti) y *Don Chisciotte nella selva di Alcina* (Corsetti), en los que la figura del caballero andante, implantado en ambientes festivos y carnavalescos, es despojada de toda dignidad literaria, al tiempo que se percibe una inversión en la configuración de su perfil moral. Ambas piezas confirman este proceso de apropiación e inversión en el que se plasman nuevas reencarnaciones del famoso hidalgo, recargando las tintas sobre los componentes satíricos y paródicos, a través de un proceso de reelaboración textual en el que la comicidad se desplaza hacia ámbitos decididamente grotescos y caricaturescos.

## PALABRAS CLAVE:

*Quijote*, recreaciones cervantinas, teatro musical, siglo XVIII, Baretti, Corsetti.

## SOMMARIO

La presenza e ricezione del *Quijote* negli scenari italiani del Settecento costituisce ancora un campo parzialmente affrontato dalla critica. I diversi rifacimenti del periodo per il teatro musicale ci parlano di una importante presenza e ricezione di temi e motivi cervantini nella cultura italiana, essendo questi componimenti —non solo le opere serie o buffe, ma anche i sottogeneri comici e giocosi brevi— vere e proprie miniere da esplorare. In questa prospettiva lo studio esamina due brevi libretti di chiara derivazione chisciottesca, *Don Chisciotte a Venezia* (Baretti) e *Don Chisciotte nella selva di Alcina* (Corsetti), in cui la figura del cavaliere errante, inserito in ambienti festivi e carnavaleschi, è spogliata di ogni dignità letteraria, al tempo che si profila un processo di rovesciamento e inversione del suo profilo morale. Questi due intermezzi confermano un singolare processo di appropriazione e di rovesciamento rispetto al romanzo cervantino, in cui si plasmano nuove reincarnazioni del celebre protagonista, enfatizzando gli elementi satirici e parodici attraverso un processo di rielaborazione testuale in cui la comicità si sposta verso contesti decisamente grotteschi.

## PAROLE CHIAVI

*Don Chisciotte*, rifacimenti cervantini, teatro musicale, Settecento, Baretti, Corsetti.

*Recibido:* 5 de julio de 2016. *Aceptado:* 26 de septiembre de 2016.

## *Introducción: el Quijote y el drama musical*

Tanto la genial novela como la afamada dupla inmortalizada por Cervantes reconocen una temprana presencia en la cultura italiana, habiendo gozado de una inmediata popularidad desde los primeros decenios del siglo XVII. Habían pasado tan sólo cinco años desde la publicación del primer *Quijote*, cuando se imprime en la ciudad de Milán una edición en castellano (Bidello, 1610), según reza el editor, «por no le quitar su gracia, que más se muestra en su natural lenguaje que en cualquiera trasladado» lenguaje que en cualquiera trasladado»<sup>1</sup>. Cinco años más tarde, mientras se publicaba el segundo *Quijote*, encontramos la primera directa alusión al hidalgo manchego en las letras italianas. Se trata de *La secchia rapita* (1615), poema heroico-cómico de Alessandro Tassoni, que, como atestigua Franco Meregalli, constituye sin duda «una presencia importante e inmediata»<sup>2</sup>. En 1622 Lorenzo Franciosini traducía al italiano la Primera parte, mientras que tres años más tarde el mismo gramático y traductor florentino acometía la traducción de la Segunda Parte, ambas publicadas en la ciudad de Venecia. El éxito inmediato del *Quijote* habría de favorecer asimismo la temprana difusión de otros textos cervantinos, como las *Novelas Ejemplares* y el *Persiles*, en tierras italianas. Ambos textos, editados también en la ciudad lagunar y traducidos, respectivamente, por G. Novilieri Clavelli y F. Elio a partir de sus precedentes versiones al francés, vieron la luz en 1626. De las *Novelas Ejemplares* se publica al año siguiente una nueva traducción, esta vez llevada a cabo por Donato Fontana (Milán, 1627), mientras que dos años más tarde se registra la primera (y única para todo lo que resta del XVII) reimpresión de la traducción de G. Novilieri Clavelli.

Pocos años después aparecerán las primeras imitaciones y reelaboraciones de clara inspiración cervantina, como por ejemplo la adaptación del relato de *El curioso impertinente*, a la cual se inspiró la *Rocella espugnata* (1630) de

---

<sup>1</sup> Cit. en Leopoldo RIUS, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes de Saavedra*, Nueva York, Burt Franklin, 1895-1904, III vols., vol. I, 1895, pág. 14.

<sup>2</sup> Franco MEREGALLI, «Los dos primeros siglos de recepción de la obra cervantina», *Actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993, págs. 33-42; pág. 35.

Bracciolini, y mucho más tardíamente el melodrama de Morosini, *Don Chisciotte della Mancia* (1680), con música de Carlo Fedeli, que hacia finales del xvii inaugura la afortunada presencia de temas quijotescos adaptados para su representación en el drama musical y que ofrecerá sus mejores frutos en la siguiente centuria. La recepción, aunque con matices diversos, ofrece una imagen acorde con el conocido itinerario europeo que había forjado el perfil del caballero cervantino en el xvii e inicios del xviii, como modelo paródico e instrumento de burla y crítica al mismo tiempo: la obra se erigía en instrumento de sátira contra el género caballeresco, afirmándose como texto de divertimento y recreación.

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 y cultivado territorio inglés y alemán, que a lo largo del siglo manifiesta un indiscutible y entusiasta interés, y, en menor medida, el francés y el español, la recepción del *Quijote* en la Italia del xviii nos revela un campo escasamente abonado por la crítica y casi yermo, sin novedades de relieve, en el de la actividad traductora (tan sólo cuatro reediciones de la primera —y hasta entonces única— traducción de Lorenzo Franciosini, 1622-1625)<sup>3</sup>. En otro lugar nos hemos detenido sobre las posibles razones que habrían motivado esta escasa atención y cierto desdén, lindante con el desinterés, de la crítica *illuminista* italiana hacia nuestra máxima novela<sup>4</sup>; actitud que contrasta notablemente con el fértil territorio que por el contrario exhiben los estudios cervantinos en las literaturas europeas más avanzadas —Inglaterra, Alemania y Francia, de modo más acusado— para la misma centuria<sup>5</sup>. 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 italiana (Pulci, Boiardo, Ariosto), concibiéndose al *Quijote* como un remedo —tardío, por otro lado— de esa estimable vertiente que había florecido

---

<sup>3</sup> Sobre la recepción crítica en la Italia del *Settecento*, veáse Franco QUINZIANO, «En torno a la recepción crítica del *Quijote* en la cultura italiana del siglo xviii: un campo poco abonado», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 4 (2008), págs. 239-264; para las traducciones y reediciones cervantinas en la centuria remito a las páginas que le hemos dedicado en *España en Italia en el siglo xviii: presencias, influjos y recepciones. Estudios de Literatura Comparada*, Berinán-Pamplona, EUNSA, 2008, págs. 120-125.

<sup>4</sup> F. QUINZIANO, «Recepción crítica del *Quijote* en la cultura italiana del xviii», págs. 258-261.

<sup>5</sup> A este respecto se remite al reciente y muy provechoso estudio de Agapita JURADO, quien traza un valioso catálogo dedicado a las recreaciones cervantinas diciochescas de temas y motivos quijotescos en la cultura europea occidental: «El *Quijote* prerromántico en la Europa occidental: catálogo y propuesta de estudio», *Cuadernos AISPI*, 5 (2015), págs. 171-188.

en Italia durante el humanismo y el renacimiento, y en la que Ariosto se erigía 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»<sup>6</sup>.

Dicha perspectiva en el campo de la recepción crítica se tradujo, como se ha observado, en «la pobreza de los comentarios y la superficialidad de algunas lecturas interpretativas sobre el *Quijote*, quedando su alusión, defensa, exaltación o rechazo muchas veces enmarcada en las polémicas hispano-italianas que ocuparon un lugar considerable en los debates culturales a lo largo de la centuria»<sup>7</sup>.

Ahora bien, si en el terreno de la traducción y en el de la recepción crítica la novela cervantina no exhibe un panorama alentador, mucho más provechoso puede ser en cambio desplazar la atención hacia el ámbito de las adaptaciones y recreaciones teatrales, principalmente para el drama musical, las cuales revelan una presencia apreciable a lo largo de la centuria y la existencia de estímulos cervantinos dignos de consideración<sup>8</sup>. En efecto, es en el teatro musical donde es posible rastrear nuevas y estimulantes presencias y múltiples ecos

---

<sup>6</sup> Carlos ALVAR, «El *Quijote* en el mundo. Traducciones de los siglos XVII y XVIII», *Don Quijote en el Campus. Tesoros complutenses*. Madrid, Publicaciones Universidad Complutense, 2005, págs. 155-171; pág. 157.

<sup>7</sup> F. QUINZIANO, «Recepción crítica del *Quijote* en la cultura italiana del XVIII», pág. 243.

<sup>8</sup> Aprovecho para aclarar que de ningún modo, como me ha adjudicado Adela Presas en un reciente estudio, adhiero o defiendo la tesis de una *pobre* recepción cervantina en la Italia del período. El proceso de recepción, como es sabido, remite a un proceso complejo que incluye diversos canales de emisión y recepción, articulándose en torno a múltiples eslabones, en los que destacan los «mediadores institucionales» señalados por Franco Meregalli (F. MEREGALLI, «Sobre la recepción literaria», *La literatura desde el punto de vista del receptor*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, págs. 11-22). En dicha perspectiva debe prestarse especial atención, pues, a los procesos de traducción, a la recepción crítica, a las imitaciones y adaptaciones literarias y recreaciones en otros textos y géneros literarios. Por lo que se refiere a la cultura italiana del período, la presencia y el interés por la afamada novela no ha sido de ningún modo homogénea, con presencias destacadas en unos ámbitos —teatro musical— y ausencias significativas en otros. Como he indicado explícitamente en diversas ocasiones (en especial 2006 y 2008), mientras en el campo de la traducción y de la recepción crítica el panorama es muy pobre, exhibiendo escasas novedades, es en cambio en el ámbito del teatro, y de modo especial el drama musical, donde la recepción cervantina encontró un terreno sumamente fértil de canalización y difusión; al respecto se remite a mis estudios: «Don Quijote en la Italia del XVIII: imitaciones, derivaciones y adaptaciones cervantinas», en Mercedes Arriaga Flórez, Juan Manuel Estévez Saá y alt. eds., «Italia-España-Europa»: *Literaturas Comparadas, Tradiciones y Traducciones*, Sevilla, Arcibel ed., II vols., 2006, vol. 2, págs. 291-308, especialmente págs. 298-302, y *España e Italia en el siglo XVIII*, págs. 135 y ss.; 141-149. Que la recepción crítica y la labor traductora no ofrezcan novedades de relieve en el setecientos, como se ha intentado demostrar, no significa interpretar ni sostener que ha sido «pobre el proceso de recepción de la novela cervantina en Italia» en términos generales y absolutos (Adela PRESAS, «Recreación del *Quijote* en la ópera italiana: condicionantes y convenciones del género receptor», *Cuadernos AISPI*, 5 (2015), págs. 189-202; pág. 190).

cervantinos 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 recuerda «como ningún otro mito poético dramático fuera tan repetidamente usado, íntegro, parcial, directa o indirectamente»<sup>9</sup> para ser representado en los escenarios, al tiempo que no debe olvidarse por otro lado 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.

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 diversos escenarios europeos y géneros dramáticos desde los primeros decenios del XVII. Esta inclinación hacia el drama y la escenificación para obras musicales de episodios y temas derivados de la inmortal novela ya comienza a vislumbrarse, pues, en los años inmediatamente sucesivos a su publicación, los albores del mismo siglo XVII. Como botón de muestra de esta fecunda relación que se instaura entre el *Quijote* y los espectáculos con música, 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 Oudine, subía a escena en el Louvre el ballet *Don Quichot*, en el que asoma ya un Don Quijote bailarín o danzarín. Al respecto 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 Romans* (1644), *L'Oracle de la Sybille de Pansoust* (1645) o la *Mascarade de Don Quichotte* (1700)»<sup>10</sup>. A lo largo del Seiscientos es posible advertir una presencia casi constante de motivos y episodios cervantinos en las tablas francesas, con obras coreográficas adaptadas y reelaboradas para ser escenificadas y en las que predomina de modo indiscutible la perspectiva cómica, burlesca y satírica<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Vicente ESPINÓS, *El 'Quijote' en la música*, Madrid, CSIC, 1947, pág. 7.

<sup>10</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, *El «Quijote» en el ballet*, en el Portal *El Quijote y la música*, Centro Virtual Cervantes, Madrid, 2005: <[http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote\\_musica/martinez.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/martinez.htm)>. Consultado el 12/06/2016.

<sup>11</sup> Sobre la presencia y recepción del *Quijote* en la cultura francesa en el XVII, y de modo especial en los escenarios transpirenaicos, se remite a las valiosas consideraciones trazadas por Maurice BARDON en

Siguiendo el ejemplo de Francia, y conscientes de los innegables componentes de teatralidad que exhibe la novela, los italianos comienzan a asimilar también tempranamente temas y episodios cervantinos para explotarlos 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 dell'arte*, facilitado muy probablemente por las deudas que la afamada novela, en su proceso de gestación, había contraído con el modelo cómico italiano. Es posible reconocer, por ejemplo, la presencia en 1616 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, Adriano Bianchieri redacta una *commedia all'improvvisa* en la que, bajo el título de *Prodezza di Don Chissiotto*, incorpora el famoso episodio cervantino de la bacía/yelmo del barbero (I. 21, 44, 45). En dicha perspectiva, y a modo de ejemplo, no es ocioso recordar que, de manera consciente o inconsciente, en el proceso de creación del modelo que remite al famoso hidalgo manchego, es muy probable que Cervantes, como se ha observado<sup>12</sup>, «deba algo a Ganassa», la popular *maschera italiana*.

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 comedias de tipo burlesco, en los que predominan las pantomimas, las tapicerías, las farsas y mascaradas. Sin embargo, a diferencia de sus vecinos franceses, Italia exhibe aún a lo largo de gran parte del XVII un campo poco abonado. Habrá que desplazarse hacia 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 Mancia* (Venecia, 1680); *Il Lodovico Pio* (Siena, 1687), con libreto de Girolamo Gigli y música de Giuseppe Fabbrini; *L'Atalipa* (Siena, 1689), con libreto de Gigli; y el más conocido *Amore fra gl'impossibili ovvero Don Chisciotte e Coriandolo* (Roma, 1693), libreto de Girolamo Gigli y música de Carlo Campelli. Estos textos preanuncian lo que a lo largo del XVIII acabará siendo una de las notas distintivas del teatro musical italiano, a saber, la inequívoca vocación del gé-

---

su clásico texto *El Quijote en Francia en los siglos XVII y XVIII*, estudio introd. de Françoise Etievre, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2010 [1931], sobre todo el capítulo 4 de la segunda parte y el capítulo 2 de la tercera Parte (ballets, mascaradas y adaptaciones teatrales).

<sup>12</sup> Edward C. RILEY, *Introducción al «Quijote»*, Barcelona, Crítica, 2000, pág. 60. Remito asimismo al estudio de Manuel SITO ALBA, quien rastrea con perspicacia las huellas de la fórmula de la *commedia all'improvvisa* en la novela cervantina: «La *commedia dell'arte*, clave esencial en la gestación del *Quijote»*, *Arbor*, n° 456 (1983), págs. 7-30.

nero hacia episodios y motivos cervantinos, con la ópera lírica —ópera seria y, sucesivamente, ópera bufa— como indiscutible canal privilegiado de recepción musical, fruto del frenesí melodramático que se ha adueñado de la centuria<sup>13</sup>.

El drama musical, y de modo especial la ópera lírica, tanto en su vertiente seria como en la cómica, se erige en el principal instrumento de recepción cervantina, pudiéndose documentar la presencia de numerosas piezas de tema cervantino en las tablas italianas a lo largo del siglo. Como ha señalado recientemente Ruta, «siamo in presenza di una produzione di notevoli proporzioni, la cui entità e' apparsa nella sua consistenza grazie all'inventario di Giacomo Moro»<sup>14</sup>. 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 estimable estudio de Esquivál-Heinemann, que contempla de forma general la recepción operística en Europa, hasta el fundamental [texto...] de Scamuzzi, que constituye un punto de partida para investigaciones posteriores»<sup>15</sup>.

Para el período comprendido entre 1700 y 1805, Moro<sup>16</sup> registra en su catálogo algo más de 40 títulos, entre farsas, pantomimas, dramas para música, *intermezzi*, ballets, óperas bufas, *contrascene* y óperas serias, como reflejo de esta asombrosa pasión por motivos cervantinos que se ha apoderado de Europa y de modo aún más acusado del drama musical italiano. Por supuesto este inventario constituye una lista todavía provisoria, como nos demuestran el hallazgo de otros textos inspirados en la célebre obra cervantina, entre ellos la pieza *Don Chisciotte nella selva di Alcina*, que examinaremos a continuación. Algunas de estas piezas aluden de modo muy general al texto cervantino, abarcando paisajes más extensos de la novela o incorporando motivos diversos, exhibiendo a veces altas cuotas de trastocamiento de los perfiles de los

---

<sup>13</sup> Véase al respecto Barbara P. ESQUIVAL-HEINEMAN, «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, págs. 171-186, y el ya citado y perspicaz artículo de A. PRESAS, «Recreación del *Quijote* en la ópera italiana», págs. 189-202.

<sup>14</sup> Maria C. RUTA, «Cervantes e l'Italia: un furto di parole in corso», *Parole rubate* (Università di Parma), n° 8 (diciembre de 2013), págs. 97-124; pág. 116.

<sup>15</sup> Adela PRESAS, «Recreación del *Quijote* en la ópera italiana», pág. 191. Se remite asimismo a las valiosas aportaciones de Barbara P. ESQUIVAL-HEINEMAN, «Don Quixote in Italy», en *Don Quijote's sally into the world of opera libretti between 1680 and 1976*, Nueva York, Peter Lang, 1993, págs. 19-33, y a la citada monografía de Iole SCAMUZZI, *Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII. Encantamiento y transfiguración*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.

<sup>16</sup> Giovanni MORO, «Cervantes in Italia. Contributo ad un saggio bibliografico 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, págs. 149-268.

personajes y de las historias y episodios del texto cervantino, así como de las coordenadas temporales y espaciales. En otras ocasiones se asientan en la recreación de 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<sup>17</sup>.

De esta 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 Apostolo Zeno y Pietro Pariati, escritores de la corte imperial vienesa, y música de Francesco B. Conti (estrenada en febrero de 1719, durante los festejos del carnaval); el *Don Chisciotte in corte della duchessa* (1727), con libreto de G. Pasquini y música de Antonio Caldara, y la ópera bufa *Don Chisciotte* del famoso dramaturgo partenopeo Gian Battista Lorenzi (1769) con música de 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 Giovanni Paisiello, y concebida como uno de los ejemplos más relevantes de la ópera bufa napolitana dieciochesca»<sup>18</sup>. 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 emblemático de esta innegable vigencia nos lo ofrecen las diversas puestas en escena que en estos últimos años ha registrado la tragedia-comedia en cuatro actos de los libretistas Zeno y Pariati y composición de Conti, concebida como la «primera aproximación estimable de la música de aquel país sobre el personaje cervantino»<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> L. RIUS, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes de Saavedra*, vol. 2, 1899, págs. 354-359 y M. BARDON en su ya citado *El Quijote en Francia en los siglos XVII y XVIII*, especialmente Segunda Parte, cap. 4, y Tercera Parte, cap. 7.

<sup>18</sup> F. QUINZIANO, *España e Italia en el siglo XVIII*, pág. 144.

<sup>19</sup> Alberto 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

*Degradación, apropiación e inversión: dos intermezzi cervantinos de mediados de siglo*

Por lo que atañe al primer tercio del setecientos disponemos de una lista que supera la docena de composiciones de derivación quijotesca, en su mayoría vinculadas a la vertiente cómica y satírica deudora de artificios y de recursos dramáticos que entroncan con la fórmula que había popularizado la *commedia dell'arte*. Los *intermezzi La Dulcinea e il cuoco* (1715) y *Don Chisciotte della Mancia e Galafrone* (1723) y la comedia para música de G. Pasquini, *Sancio Panza, governatore dell'isola di Baratania* (1733) son algunos de los títulos que confirman la vigencia de esta vertiente teatral en la primera mitad de la centuria.

Como ha indicado Presas, «la mezcla de tramas que se entrelazaban en la construcción de los libretos incluye 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 y, en consecuencia, pocas arias a lo largo de la obra. 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»<sup>20</sup>. 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 exhibiendo conjuntamente a la célebre pareja cervantina en los escenarios, ya sea incluyendo en el libreto sólo a uno de ellos —por lo general al caballero manchego sin su escudero— o bien, presentando en algu-

---

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. Sobre las óperas, Presas 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»; PRESAS, «Recreación del *Quijote* en la ópera italiana», pág. 190.

<sup>20</sup> A. PRESAS, «Recreación del *Quijote* en la ópera italiana», pág. 195.

nas piezas para música, cuanto menos, a Sancho —a veces incluso al mismo don Quijote— como mera sombra o débil contrapunto del protagonista en la representación.

#### I. *DON CHISCIOTTE IN VENEZIA*, DE BARETTI: ENCANTAMIENTOS, SOMBRAS Y MÁSCARAS

Un ejemplo significativo de la vigencia de esta vertiente nos lo ofrece el *intermezzo Don Chisciotte in Venezia*, con música de Giovanni Antonio Giay, sobre un libreto de Giuseppe Baretti<sup>21</sup>. La pieza presenta una libre reelaboración de dos motivos cervantinos ampliamente conocidos, el retablo de Maese Pedro (II, 25-26) y el encantamiento de Dulcinea (II, 10). El texto de esta breve pieza fue redactado con toda probabilidad entre 1748 y 1752, mientras el piamontés residía en Londres colaborando como poeta teatral en la Ópera Italiana de la capital británica<sup>22</sup>. El libreto de Baretti, anota Fido, «nasce alla confluenza di due componenti: da una parte la lunga serie di lavori teatrali ispirati al capolavoro di Cervantes, dalle opere in musica di Purcell e di Francesco Bartolomeo Conti alla brutta commedia di cui parla Goldoni ricordando il suo esordio al teatro San Samuele nel 1734 [...]; dall'altra la costante e intelligente passione di Baretti per il Don Chisciotte»<sup>23</sup>. Por su parte, como recuerda Esquivál-Heineman, es el mismo autor italiano por demás quien explicita en una misiva a su hermano las fuentes de las que se había nutrido su libreto: «primero, de los *entremeses* de Cervantes; segundo de dos óperas sobre Don Chisciotte, de Henry Purcell una y otra de Francesco Conti; y tercero la traducción del *Quijote* al inglés que él había adquirido en Londres»<sup>24</sup>.

Giuseppe Baretti, quien recorrió la península ibérica en dos oportunidades unos años después de redactar esta breve pieza, en los años iniciales del reinado de Carlos III, es sin duda uno de los viajeros más perspicaces del siglo, dotado de indiscutible espíritu de curiosidad. En las *Lettere famigliari* que nos ha legado pone de manifiesto su conocimiento y pasión por España, revelando

<sup>21</sup> Giuseppe BARETTI, *Don Chisciotte in Venezia* [1752], en *Scritti teatrali*, ed. de Franco Fido, Ravenna, Longo, 1977.

<sup>22</sup> Franco FIDO, «Introduzione», en Giuseppe BARETTI, *Scritti teatrali*, ed. de Franco Fido, Ravenna, Longo, 1977, págs. 9 y 12.

<sup>23</sup> Franco FIDO, «Introduzione», pág. 9. El autógrafo del texto de Baretti se encuentra depositado en la Biblioteca Comunale de Verona, entre los legajos y papeles de las *Poesie di Giuseppe Baretti*, mss. 2.085, págs. 383-400. Sobre la farsa de Baretti, véase Giuseppe ROSSI, «Un *Don Chisciotte in Venezia* de Giuseppe Baretti», *Anales Cervantinos*, XVIII (1979-1980), págs. 211-217 y Barbara P. ESQUIVÁL-HEINEMAN, «El *Quijote* en la música italiana de los siglos XVIII y XIX», págs. 177-178.

<sup>24</sup> ESQUIVÁL-HEINEMAN, «El *Quijote* en la música italiana de los siglos XVIII y XIX», pág. 177. La carta en cuestión puede leerse en Giuseppe BARETTI, *Epistolario*, ed. L. Piccioni, Bari, Laterza, 1936, 2 vols., vol. II, págs. 49 y 52.

su contrariedad ante el hecho de que no sólo los italianos, sino la gran mayoría de los eruditos europeos, supiesen tan poco de España, al presentarla como una nación sumida en la miseria y el atraso, y trazando en sus cartas viajeras una encendida defensa de la cultura hispánica<sup>25</sup>.

Son diversas las ocasiones en que el autor de la *Frusta letteraria* declara su interés y admiración hacia el texto cervantino. Conocida es su polémica, de mediados de los años ochenta, con el reverendo escocés John Bowle, con cuya edición inglesa del *Quijote*, el hispanista piamontés fue sumamente crítico, denostándola y desacreditándola públicamente<sup>26</sup>. Baretto había cobijado incluso por algún tiempo el sueño de emprender la traducción de la novela cervantina a la lengua inglesa<sup>27</sup>, para luego desistir en tan esforzado intento. En su lugar, como ejemplo de su constante afición y pasión cervantina, disponemos de esta breve pieza teatral. Los *intermezzi* eran piezas cortas de carácter cómico; breves espectáculos dramático-musicales que reconocen su génesis en el XVII. Como se ha observado con razón<sup>28</sup>, 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. Los *intermezzi* solían representarse en los intervalos de los espectáculos de mayor duración, especialmente entre dos actos o dos escenas de las óperas líricas. *Don Chisciotte in Venezia* se halla fuertemente asociada al mundo carnavalesco habitado por títeres, acróbatas y payasos, quienes comparten el escenario con magos, hadas y brujas. No sorprende de ningún modo esta inserción de temas y personajes quijotescos en el ambiente festivo de los carnavales: en dicha perspectiva, como ha indicado acertadamente Redondo, «Sancho Panza y Don Quijote constituyen una pareja típicamente carnavalesca», al tiempo que, recalca, «el lenguaje carnavalesco

---

<sup>25</sup> Emblemáticas a este respecto son las consideraciones que organizan la famosa *Carta LVII de sus Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France*, redactada durante su segundo viaje a Madrid (1768-1769) y publicada a su regreso en 1770. Véase la versión italiana de esta carta en la ed. de Franco FIDO, *Opere di Giuseppe Baretto*, Milán, Rizzoli, 1967, págs. 650-687. Sobre Baretto hispanista, véanse F. MEREGALLI, *Relazioni tra letterature italiana e spagnola nel Settecento*, Venecia, Librería Universitaria, 1962, págs. 22-32 y Ettore BONORA, «Baretto e la Spagna», *Giornale storico della letteratura spagnola*, CLXVIII (1991), págs. 335-374.

<sup>26</sup> Para esta polémica se remite a F. MEREGALLI, «Don Quijote, Giuseppe Baretto y John Bowle», *La literatura desde el punto de vista del receptor*, págs. 85-90 y F. QUINZIANO, «Recepción crítica del *Quijote* en la cultura italiana», págs. 256-258.

<sup>27</sup> Véase G. BARETTI, *Lettere e scritti vari*, en *Opere di Giuseppe Baretto*, Milano, Tipografía dei Classici Italiani, 1839, 4 vols., vol. IV, p. 238.

<sup>28</sup> ESQUIVAL-HEINEMAN, «El *Quijote* en la música italiana de los siglos XVIII y XIX», pág. 176.

tiene gran importancia en el *Quijote*<sup>29</sup>. Es sobre este trasfondo «di mascherata —afirma Fido— che va proiettata l'azione per gustarne il divertimento» del *intermezzo*<sup>30</sup>.

Baretti inserta la trama de su intermedio musical —asentada en la libre reelaboración de la historia del retablo de Maese Pedro, cuya teatralidad y espectacularidad es bien conocida por todos— en el marco del carnaval veneciano de mediados del dieciocho, con la Piazza San Marco como espacio privilegiado en el que se desenvuelve la primera parte de la pieza, trastocando de modo acusado las coordenadas espaciales y temporales del texto cervantino. El autor italiano implanta en la Venecia del *Settecento* a un don Quijote *forastiero* y anacrónico, que ha viajado por España y Francia, atravesado los caminos de Alemania, Perú y el Misisipi —ampliando de este modo considerablemente el espacio vital quijotesco— en defensa del honor de su amada Dulcinea (vv. 145-148, pág. 24; vv. 175-180, pág. 39). Junto a astrólogos, magos y titiriteros conviven sobre el escenario las populares máscaras de la comedia del arte, como Truffaldino, Pagliaccio y Brighella. Del mismo modo en la obra se alude a Bergamasco —la ciudad lombarda era reconocida por haber proporcionado dos ilustres *zanni*, como Arlecchino y Brighella— y al afamado Pulcinella, la popular *maschera* napolitana, convertidos ambos en sorprendentes titiriteros y a quienes el caballero manchego acabará desafiando, así como don Quijote había desafiado a Maese Pedro destrozando su retablo.

La pieza 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 al caballero andante, erigido en figura caricaturesca y de escarnio:

Trevisana: Ritirati, Chisciotte.  
D. Chisciotte: E dove lasci  
il Don?  
Trevisana: Balordo, taci.  
Don o non Don, tu sei sempre il medesimo, [...] <sup>31</sup>.

Baretti respeta diversos elementos privativos de la novela cervantina, como los encantamientos o el deseo del Ingenioso Hidalgo de impartir justicia y reparar agravios y entuertos, la presencia de titiriteros (Maese Pedro/ Bergamasco y Pulcinella) y adivinadores (mono en Cervantes; astróloga Trevisana en Baretti),

<sup>29</sup> Agustín REDONDO, «El *Quijote* y la tradición carnalesca», *Anthropos*, n.º 98-99 (1989), págs. 93-98; págs. 93 y 96, respectivamente.

<sup>30</sup> F. FIDO, «Introducción», pág. 9.

<sup>31</sup> G. BARETTI, *Don Chisciotte in Venezia* (1752), en *Scritti teatrali*, pág. 33.

al tiempo que acentúa algunos de los rasgos cómicos del protagonista, como su vocación de adecuar a la realidad sus propias quimeras —Pulcinella percibido como guerrero; los titiriteros como enemigos y el palco de títeres asimilado a un castillo—, sin olvidar por demás el tema de la locura<sup>32</sup>. Ahora bien, aunque el autorreconocimiento que traza el protagonista —«*D'un guerrier qual io sono la memoria/ E la fama, e'l valore, e la gloria/ Quanto il mondo nel mondo vivrà*» (vv. 244-246; primera parte, pág. 28)—, centrado en la búsqueda de la fama, el valor y la gloria como horizontes a perseguir, aproximan al personaje del turinés al perfil que le ha conferido el alcalaíno al héroe en su novela, a medida que avanza la pieza éste es despojado de toda dignidad literaria. Así, si en la primera parte un Don Chisciotte valiente y decidido desafía a Bergamasco y Pulcinella, en la segunda, Trevisana, humillándolo, lo acusa de «vigliacco» y «codardo» (vv. 156-157; págs. 38-39). Simultáneamente se acentúan los rasgos caricaturescos del hidalgo manchego y se consuma el ardid de la astróloga, en complicidad con las dos máscaras italianas, referido a la engañosa muerte de Sancho y Dulcinea, erigiendo al caballero andante en objeto de burla e instrumento de diversión:

Trevisana: Mascherati in tal guisa. Orsú, sappiate  
 Far ben le vostre parti. A Don Chisciotte  
 Che tutti m'ha già detti i fatti suoi  
 Feci creder che morta  
 E ' la sua Dulcinea  
 E' morto Sancio Panza; [...]  
 Vo' divertirmi un tratto  
 E voglio a questo matto  
 Far creder che Brighella  
 Di Sancio e'l'ombra, e Truffaldin di quella<sup>33</sup>.

Siguiendo las palabras de Presas referidas al don Quijote dieciochesco<sup>34</sup>, podríamos aseverar que el autor «configura un personaje cuyos rasgos básicos provienen del original cervantino pero que, al no desarrollarse gran parte de su rica y compleja personalidad, le convierte en un caballero modelado en gran

<sup>32</sup> En efecto, constantes son las referencias a la locura del caballero andante a lo largo de la trama del intermedio musical, por parte de la astróloga Trevisana; he aquí algunos ejmplos: «*Costui è matto affè: mi fa paura* » (v. 217, pág. 27); «*Ah de' pazzi n'ho visti già molti/Ma 'l più pazzo di questo non v'ha* » (vv. 242-243, pág. 28); «*Certa son che Venezia in mill'anni/ Un più matto mai più non vedrà* » ( vv. 252-253; pág. 29), «*Egli [don Chisciotte] è bisbettico, matto, frenetico* » (v. 93; pág. 35).

<sup>33</sup> Versos 3-13; págs. 30-31.

<sup>34</sup> A. PRESAS, «Recreación del *Quijote* en la ópera italiana», pág. 190.

parte según los estereotipos» claramente fijados. Del mismo modo, se incorporan recursos y artificios dramáticos que engarzan con el modelo de la *commedia all'improvvisa*, como las máscaras y los *zanni*, los disfraces, las apariencias y los travestismos, orientados a provocar la risa y garantizar de este modo la diversión del público. A lo largo de toda la obra los recursos de la comicidad acaban desplazándose hacia ámbitos acusadamente burlescos, lindantes con el mundo de la farsa caricaturesca. Emblemáticas, desde esta perspectiva, son algunas correcciones y añadidos, referidos al perfil del caballero manchego, que el mismo autor piemontés dejó estampados sucesivamente en el manuscrito del texto; por ejemplo, por lo que respecta a los versos 50-52 de la primera parte, Baretto corrige:

Trevisana: Un forastier mi pare. [Almen volesse/questa **figura strana**/  
 Saper il suo destin da Trevisana]  
*Oh che figura! / Oh che caricatura! /*  
*Vediam se questo almeno /*  
*Volesses aver la sua buona ventura* (vv. 50-52; pág. 20)<sup>35</sup>.

Si en el episodio de referencia del *Quijote* «el encantamiento del caballero andante es parcial, ya que la venta donde el personaje se encuentra es realidad, el encantamiento de Don Chisciotte [el de Baretto] es total»<sup>36</sup>. No faltan en los diálogos las alusiones a la mitología y al mundo clásico (Minos, el rey cretense; la virgiliana barca de Aqueronte, entre otros), como así también las referencias a las letras y los autores humanistas y renacentistas italianos, como Bembo (*Historia Veneta*, 1550), Boiardo (*Orlando innamorato*, 1483-1495) o Ariosto (*Orlando il furioso*, ed. definitiva: 1532); admirado este último en particular tanto por el autor piemontés como por el escritor alcaláino. Es bien conocida la presencia de la literatura renacentista italiana, y de modo especial del *Orlando il furioso* de Ariosto, en la obra de Cervantes, de la que sin duda de muchas de sus fuentes el autor español bebió en sus años de juventud en la península italiana, entre 1569 y 1575, determinando y afirmando en él gustos y preferencias estéticas y literarias<sup>37</sup>. Diversos son los estímulos compartidos e innegables las

<sup>35</sup> Los corchetes remiten a los diálogos sustituidos por el autor; en cursivas las correcciones y los añadidos del autógrafo manuscrito; por último, el subrayado es mío.

<sup>36</sup> Giuseppe Rossi, «Un *Don Chisciotte in Venezia* de Giuseppe Baretto», pág. 216

<sup>37</sup> El tema de la presencia y de los influjos de motivos ariostescos en la obra cervantina constituye un campo ampliamente transitado por la crítica; al respecto, por razones de síntesis, tan sólo indicamos el texto de Thomas HART, *Cervantes and Ariosto. Renewing fiction*, Princeton, Princeton University, 1989, en especial págs. 39-54. Se recuerda que Cervantes, en boca del mismo don Quijote (II, 62), recordaba haber leído al gran autor italiano en su lengua toscana: «Yo —dijo don Quijote— sé algún tanto del toscano y me aprecio de

afinidades entre el escritor de Reggio Emilia y el «Príncipe de los Ingenios», habiendo puesto en evidencia la crítica las huellas y los motivos italianos, sobre todo ariostescos, que permean el *Quijote*. Consciente de las temáticas afines que acomunaban la obra del autor emiliano y la cervantina, moldeadas en un mismo espíritu y estímulo cultural que enlazaba ambos textos, el *Quijote* y el *Orlando el furioso*, Baretti incluyó en su *intermezzo* cervantino algunas alusiones al mundo de las magas y las hadas de ambos Orlandos, como Alcina y su hermana, la hada Morgana, quienes, como se verá a continuación, encuentran una presencia consistente también en otras piezas musicales —italianas y europeas— de mediados de la centuria de carácter festivo e indudable derivación cervantina:

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<sup>38</sup>.

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 (*Orlando il furioso*)<sup>39</sup>. 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 núcleos temáticos centrales en su genial novela.

Como es bien notorio, las 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; peripecias 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

---

cantar algunas estancias del Ariosto», Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, ed. y notas de F. Rico, Madrid, Alfaguara, 2005, pág. 1031.

<sup>38</sup> G. BARETTI, *Don Chisciotte in Venezia* (1752), en *Scritti teatrali*, pág. 23; vv. 130-135.

<sup>39</sup> Lodovico ARIOSTO, *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, 2 tomos, 2002; vol. I, Canto VI, estrofas 16-81; Canto VII, estrofas 1-33.

se propone que permanezca prisionero de la maga Alcina por algo más de un año. La isla ariostesca 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, quien muestra deseos de trasladarse al reino de Logistilla, es atrapado y seducido por Alcina: el héroe logrará librarse sólo gracias al amor y al arrojo de Bradamante, con quien finalmente se casará, bajo la promesa de que antes se convertirá al cristianismo.

Debe recordarse por otro lado que el tema 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 *Il Guerrin Meschino*, de Andrea de Barbarino (aproximadamente 1410), 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<sup>40</sup>, 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. Resuenan, pues, en el *intermezzo* baretiano 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 echaron mano Barberino, Boiardo y, especialmente, Ariosto, para plasmar con maestría su vena artística a través de obras claves, concebidas justamente como máximas expresiones del género caballeresco así como de las letras europeas.

## II. *DON CHISCIOTTE NELLA SELVA DI ALCINA*: LEYENDA CABALLERESCA, APROPIACIÓN E INVERSIÓN DEL MODELO CERVANTINO

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. Una confirmación emblemática de ello lo constituye otro intermedio musical, *Don Chisciotte nella*

---

<sup>40</sup> Andrea DE BARBARINO, *Guerrino detto il Meschino*, ed. G. Berta, Milán, Tipog. Guglielmini e Redaelli, 1841, capítulos XXV-XXX, págs. 222-258.

*selva di Alcina*, que ve la luz en la ciudad toscana de Siena, casi simultáneamente a la de Baretto, en los años centrales de la centuria, para ser representado también en ocasión de las celebraciones de los carnavales<sup>41</sup>.

En este intermedio musical, en efecto, algunos motivos cervantinos son reelaborados una vez más 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 sólo una alusión más, como ocurre en la farsa de Baretto, sino que el territorio mágico y legendario de los Montes Sibilinos se convierte en esta ocasión en el lugar 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 representa en la ciudad de Siena, pudiendo atestiguar el motivo de la maga y sus hadas, como se ha visto, especialmente en la zona de los apeninos umbro-toscanos y de *Le Marche*, una larga presencia que permea la literatura cabaleresca de la península, desde el *Guerrino, il Meschino* hasta el *Orlando furioso*.

La breve pieza dramática-musical, como indica su portada, encuentra su génesis en ámbito sacro, siendo compuesta para ser representada en el Seminario Archiepiscopal de San Giorgio de Siena con ocasión del carnaval de 1752. El autor del libreto es Francesco Corsetti (1710?-1772), sacerdote y rector del citado seminario, mientras que la partitura pertenece al compositor y también sacerdote Francesco Franchini (1700-1757). Al igual que la pieza de Baretto, *Don Chisciotte nella selva di Alcina* remite al género de los *intermezzi*. Es verdad que en la portada puede leerse «contrascene per musica cantata a due voci»; sin embargo, el género de las «contrascene» es sinónimo de «*intermezzo*»: el texto, de hecho, es para la intervención de sólo dos personajes —Don Chisciotte (bajo) y Nerina (soprano)— más la parte recitada de Sancho. En todo caso, el término «contrascene» resulta arcaico a mediados del XVIII. Debe recordarse que las «contrascene per musica» eran, en efecto, episodios cómicos intercalados en las óperas serias a lo largo del Seiscientos. Cuando Corsetti redacta la farsa

---

<sup>41</sup> *Don Chisciotte nella selva di Alcina. Contrascene per musica. Cantata a due voci*, [libreto: Francesco Corsetti; partitura: Francesco Franchini], Siena, Stamperia di Francesco Quinza y Agostino Bindi, 1752.

musical, mediados del *Settecento*, ya ha nacido la ópera bufa, mientras que los intermedios musicales van desapareciendo de los escenarios de la península. Ahora bien, debe considerarse que Siena, desde el punto de vista musical, era una ciudad periférica, por lo que no asombra 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 cantate a due voci», indique más bien 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 exhibe, de todos modos, al menos un mínimo aparato escénico<sup>42</sup>.

El autor del texto, 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<sup>43</sup>. Una vez abrazados los hábitos eclesiásticos, puede leerse en el *Dizionario* de Di Tipaldo<sup>44</sup>, el sienés Corsetti obtuvo «la laurea in divinità [e...] fu ascritto al Collegio teologico en 1726». Sucesivamente —desde 1728 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 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*»<sup>45</sup> del ilustre

---

<sup>42</sup> Quiero expresar mi agradecimiento al musicólogo Marco Marica, agregado adjunto en el *Istituto Italiano di Cultura* de Buenos Aires, por sus valiosas consideraciones y aclaraciones sobre la pieza sienesa, en particular sus oportunas observaciones referidas al género musical, que han disipado al autor de estas páginas no pocas dudas al respecto.

<sup>43</sup> Véase al respecto el volumen colectivo editado por Maurizio SANGALLI, *Il Seminario de Siena: da arcivescovile a regionale. 1614-1953/1953-2003*, Catanzaro, Rubbettino ed., 2003.

<sup>44</sup> Emilio DI TIPALDO, *Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere e delle arti del secolo XVIII e de' contemporanei*, Venecia, Tipografia del Alvispoli, 1834, vol I, págs. 197-199. La ficha dedicada al autor toscano pertenece a de C. Muzzarelli. Véase también Luigi de ANGELIS, *Biografia degli scrittori sanesi*, Siena, Stamperia G. Rossi, 1824, vol. I, págs. 258-261.

<sup>45</sup> E. DI TIPALDO, *Biografia degli Italiani illustri*, pág. 198.

poeta latino. Es muy posible que su primera aproximación al mundo literario cervantino le haya llegado a través de su relación con quien fuera su profesor de letras, el comediógrafo Girolamo Gigli, autor de algunas piezas teatrales de clara derivación quijotesca, dominadas por «l'uso dell'elemento romanzesco e la satira della cavalleria»<sup>46</sup>, como el drama para música *Amori fra gli impossibili*, *Ludovico Pio* y la comedia *Un pazzo guarisce l'altro, o Il don Chisciotte*, sátira del amor platónico, anclada aún en el gusto barroco por la proliferación de metáforas portentosas y espectaculares. Gigli, cuya mente —como se ha apuntado— «bolliva sempre di nuove cose totalmente immaginari»<sup>47</sup>, constituye un punto de referencia inestimable para Corsetti, pudiéndose reconocer su influjo en la vertiente cómica y burlesca que caracterizan sus libretos para piezas musicales.

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»<sup>48</sup>. No debe perderse de vista la génesis sacra que revela el libreto del sacerdote Corsetti, en el que se percibe su finalidad moralizadora (crítica a la avaricia y a la ambición por 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, Bonaventura recuerda que el *intermezzo* llegó a representarse en la ciudad de Lisboa, afirmando que el organista sienés, quien conoció y mantuvo lazos de amistad con el gran Metastasio, era en aquellos tiempos, años centrales del siglo XVIII, un compositor conocido y respetado en gran parte de Europa<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> Lucinda SPERA, «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)/), consultado el 22/06/2016. Con su nombre arcádico, Corsetti publicó una biografía dedicada a su maestro: Oresbio Agio [F. CORSETTI], *La vita di G. G., fra gli Arcadi Amaranto Sciaditico*, Florencia, 1746. Sobre las piezas de tema cervantino de Gigli, se remite al sugestivo apartado de Franco FIDO, «In Italia: la follia allo specchio nei libretti del Gigli», en «Viaggi in Italia di Don Chisciotte e Sancio nel Settecento. Farsa, follia, filosofia», *Italies*, n° 4, 2000, págs. 241-281: <https://italies.revues.org/2246#tocto1n3>, consultado el 20/06/2016. Sobre *L'Amore fra gli impossibili*, véase Elena MARCELLO, «Don Quijote en el teatro italiano: *Amore fra gli impossibili*, de Girolamo Gigli», en Hans C. Hargedon ed., *Don Quijote por tierras extranjeras*, Cuenca, ed. Universidad de Castilla La Mancha, 2007, págs. 259-273.

<sup>47</sup> L. DE ANGELIS, *Biografia degli scrittori sanesi*, vol. I, pág. 326.

<sup>48</sup> Carla PAPANDREA, «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)/), consultado el 22/06/2016.

<sup>49</sup> Arnaldo BONAVENTURA, *Saggio storico sul teatro musicale italiano*, Livorno, Giusti, 1913, págs. 284-285.

Mientras en la pieza de Baretto no hay presencia alguna del escudero cervantino en el escenario, aunque se alude a él en el artificio del engaño y en el juego de máscaras y sombras que vertebran la segunda parte, en el intermedio de Corsetti, más que de una ausencia, debe hablarse de una acotada presencia. Sancho, quien —amoldándose a los modelos fijados por la comedia del arte italiana— es presentado por el hidalgo manchego no tanto como su escudero, sino como «*servo*», próximo al modelo del *zanno*, se revela una casi ausencia, puesto que estamos en presencia de un Sancho recitado. Esta presencia pasiva, con apenas breves alusiones, o bien, como en otras piezas dramáticas musicales, de ausencia total del escudero en los escenarios, puede explicarse en primer lugar por las exigencias del libreto, puesto que ambas piezas remiten a una cantata a dos voces. Ello no impide que en reiteradas ocasiones el protagonista se dirija o aluda a Sancho, por lo general de modo despectivo («bestia ignorante», le espeta don Chisciotte), trazando una equiparación, en clave burlesca, entre el escudero y el mundo animal:

Don Chisc: *Questa bestia, con crianza,  
Si chiama Sancio Panza;  
L'altra, ch'è il mio destriero,  
S'appella Ronzinante*<sup>50</sup>.

Por lo que respecta al hidalgo manchego, desde sus inicios, es retratado, según sus propias palabras, como personaje dominado por la duda, —«titubeante cavalier»<sup>51</sup>— y la inacción, mientras que a medida que avanza la trama van acumulándose los aspectos negativos (cobarde, ambicioso, miedoso, materialista, vil, deshonorado) que van degradando moralmente el perfil del héroe cervantino, alejándolo del modelo virtuoso que había estampado Cervantes. Si este don Quijote toscano se autodefine desde los primeros diálogos como persona «titubeante» y engañada, el retrato que de él traza Nerina, criada de Alcina, ya desde el inicio, en su primera intervención, es sumamente ejemplificador de esta inversión del modelo cervantino, preanunciando la degradación que irá experimentando el personaje:

Nerina: *Questo è quel pazzo,  
Che vuol far di guerriero, ed è più vile  
Della stessa viltà*<sup>52</sup>

<sup>50</sup> *Don Chisciotte nella selva di Alcina. Contrascene per musica*, pág. 4. Los subrayados son míos.

<sup>51</sup> *Don Chisciotte nella selva di Alcina*, pág. 3.

<sup>52</sup> *Don Chisciotte nella selva di Alcina*, pág. 4. Los subrayados son míos.

Cuando es tomado prisionero por orden de Alcina, al igual que el Ruggiero de Ariosto, Nerina le acusa de actuar como «codardo» y «vigliacco», lo que inmediatamente la *ancella* de Alcina podrá corroborar cuando, al desafiarlo a un duelo de espadas, don Chisciotte 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 alocado, 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 miedo que va experimentando y apoderándose del personaje cervantino y que refuerzan las acusaciones de cobardía y vileza, moldeando su proceso de degradación y ridiculización:

Nerina: [...] Ma tu tremi?  
Dimmi, pur. Di che temi?

Nerina: [...] Anima infame e vile  
Questo è l'usato stile  
D'uomo che honor non ha.  
Tremi, perchè sei privo  
Di quell'antico, altero,  
Alto valor guerriero,  
Che mai temer no sa<sup>53</sup>,

le espeta Nerina, acusándole de haber perdido el antiguo valor y la temeridad de los caballeros de antaño. 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 la vileza como rasgos definidores le son atribuidos por Nerina, pero son confirmados 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 corrobora, con sus propias palabras, su miedo y cobardía. Al invocar Nerina a las hidras y a los «más feroces y tremendos monstruos», don Chisciotte, en tono burlesco, le suplica por favor dejar en paz «questa gente / che possono disturbare i fatti nostri»<sup>54</sup>. Asimismo, ante el esfuerzo por aproximarse a la estatua viviente para coger el anillo —evocación literaria del anillo mágico de Ariosto—, don Chisciotte se confiesa a Nerina:

---

<sup>53</sup> *Don Chisciotte nella selva di Alcina*, pág. 10. Unos diálogos más adelante Nerina vuelve a insistirle: «cavalier, temi forse?», pág. 11.

<sup>54</sup> *Don Chisciotte nella selva di Alcina*, pág. 11.

Bellísima ragazza....  
[Ah! Che il timore m'ammazza,  
Più non mi reggo in piè] <sup>55</sup>.

Nada más alejado este don Chiosciotte del caballero andante del escritor alcalaíno, quien en varios episodios, como el de los batanes (I, 20) o el de Sierra Morena (I, 12), por ejemplo, exhibe su arrojo ante peligros y adversidades, así como su rechazo a toda actitud de vileza y cobardía, reprochándole a Sancho sus temores<sup>56</sup>. Podría decirse que ha habido un desplazamiento de Sancho 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 *leit motiv* 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 —el baile ante la estatua viviente constituye un aspecto revelador en dicha perspectiva—. Asimismo los epítetos —*sempliciotto*, *poltronaccio*, *poveretto*— que le lanza Nerina en la parte final, 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 «bestia», ahora será la maga Nerina quien, completando la asociación faunística, acabe equiparando al caballero andante con el mundo animal («*oh, che animale!*», pág. 12). Aun respetando el tema de la locura, del engaño y encantamiento que dominan el texto cervantino, la pieza traza un modelo antitético del héroe cervantino, en el que el miedo, la cobardía, la ambición, la inacción y la vileza modelan su degradación moral y corroboran la inversión del modelo quijotesco, despojándolo de dignidad literaria en su proceso de adecuación a los escenarios italianos de mediados del siglo XVIII.

### Conclusión

No son pocos los elementos que comparten ambos *intermezzi*: entre otros, la fecha de redacción, casi simultánea, de mediados de la centuria; el subgénero

<sup>55</sup> *Don Chiosciotte nella selva di Alcina*, pág. 12.

<sup>56</sup> «Naturalmente 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, cap. 23, pág. 211.

musical; la recreación de temas y personajes cervantinos en clave burlesca, casi caricaturesca; el dueto de personajes (contrapunto de arias entre don Quijote —bajo— y personajes femeninos, Trevisana/Nerina —soprano—); el carácter festivo rozando lo grotesco; su inserción en el ambiente carnavalesco y festivo; disfraces y travestismos; encantamientos y máscaras; sortilegios, anacronismos, transmutaciones, elementos sobrenaturales, magas, hadas y encantadoras, recursos y artificios que entroncan con la comedia del arte, etc.

Un alocado o temeroso don Quijote convive con engañadores, adivinadores, astrólogos, magos, payasos, máscaras, etc. Si en la farsa de Baretto se percibe una clara predilección por el recuerdo cómico de la locura del protagonista, en el intermedio de Siena prima el tema del miedo a lo sobrenatural y la condena a la ambición desmedida. Asimismo, debe añadirse la presencia, más débil en el intermedio musical de Baretto, más acusada en la pieza sienesa, del tema caballeresco y ariostesco de la isla de Alcina, como artificio literario, remitiendo a un componente temático ampliamente reconocible para el público italiano. Este bagaje, que combina mito, leyenda, folclore y ficción literaria y que tiene a Alcina/Sibilla como personaje protagónico, constituye un motivo bien presente del que se echa mano en los escenarios italianos de la primera mitad del XVIII, asociado en diversas ocasiones, por su reminiscencia al género caballeresco, a recreaciones o adaptaciones cervantinas musicales del período. El tema de la isla de Alcina se hallaba asociado claramente a la vertiente del género caballeresco, que plasmó la cultura humanista y renacentista italiana, alcanzando su cima en Ariosto. El motivo empezó a ser explotado también para el drama musical desde los albores de la centuria, con lo que el tema de la *gruta/isla/selva* de la maga dispuso de un nuevo e inapreciable canal de transmisión y difusión<sup>57</sup>.

El caballero manchego es presentado en estas dos recreaciones cervantinas como un personaje vil, cobarde y grotesco («*codardo*», «*vigliacco*», le acusan en ambos intermedios), trastocando acusadamente su perfil moral y etopéyico. Se instala en ambas piezas musicales un don Quijote claramente antitético al hidalgo de Cervantes, siendo presentado como un personaje sumamente miedoso («*io temo/nere parole*», en *Don Chisciotte in Venezia*; «*Che il timore m'ammazza*» en *Don Chisciotte nell selva Alcina*). Como se ha observado, «es posible reconocer un singular proceso de apropiación que plasma nuevas reencarnaciones del célebre hidalgo, recargando las tintas sobre los componentes burlescos y paródicos, a través de un proceso de reelaboración y apropiación en el que la

---

<sup>57</sup> Un ejemplo de ello nos lo ofrece el libreto *Lisola di Alcina*, que algunos años antes que Baretto y Corsetti, en 1728, escribió Ricardo Broschi y sobre el cual Handel, unos años más tarde, habría de componer la partitura de su célebre ópera en tres actos (*Alcina*, 1734).

comicidad se desplaza hacia ámbitos exageradamente grotescos y caricaturescos<sup>58</sup>. Los dos *intermezzi* son herederos de una tipificación del personaje cervantino que se apoya en una lectura que privilegia lo alocado, lo inverosímil y lo caricaturesco. Ambas piezas musicales -siendo consciente por demás de que este análisis debe completarse con el aspecto melódico de los dos intermedios, dejado de lado por cuestiones de espacio en esta ocasión-, constituyen sólo un breve muestrario de algunos procesos de asimilación y apropiación de datos culturales en acto en los escenarios de la Italia del siglo XVIII, revelando los mismos una existencia propia, descontextualizada de los componentes y motivos que proceden de la cultura de origen.

Se podría aseverar que los adaptadores y autores de las recreaciones cervantinas en los escenarios de la Italia del XVIII hayan podido percibir cierta familiaridad de algunos episodios o pasajes del *Quijote* con la fórmula cómica que había fijado y popularizado la cultura receptora, por ejemplo la comedia del arte —nombres de personajes cervantinos, travestismos, solecismos cómicos, relación con algunas máscaras italianas—, concebidos como recursos significativos en el proceso de gestación de la genial novela de Cervantes. En este caso se podría afirmar que estamos ante un proceso de apropiación de motivos, perfilándose un itinerario de apropiación y contaminación de temas y motivos de ida y vuelta, ya que diversos componentes germinados en otra cultura y tradición, como el teatro cómico italiano, alimentan y enriquecen otras literaturas, alcanzando altas cimas artísticas en un texto fuertemente polisémico como el *Quijote*. Sucesivamente, dichos componentes y recursos, parcialmente reelaborados, regresan —a través de una compleja red de presencias, influjos y contactos— para sedimentarse en la cultura receptora —en el caso de la Italia del XVIII con el drama musical como principal canal de penetración y apropiación—, que la reconoce como familiar o de algún modo próxima a su propia tradición literaria y a su acervo cultural.

Desde este mirador, los dos *intermezzi* de tema cervantino examinados, centrados en los *leit motiv* de la locura y el miedo, atestiguan la reelaboración del personaje cervantino y de motivos quijotescos dentro de los marcos de referencia de la cultura italiana y de las convenciones dramáticas de la Italia del *Settecento*, sin duda facilitadas por esa familiaridad y proximidad a la que recién aludíamos.

---

<sup>58</sup> F. QUINZIANO, *Italia y España en el siglo XVIII*, pág. 147.