

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas
editado por Adrián J. Sáez

El *Don Chisciotte in Sierra Morena* de Apostolo Zeno y Pietro Pariati: del *Quijote* al libreto

Maria Caterina Ruta

Università degli Studi di Palermo, Italia

Abstract Zeno and Pariati are the authors of the libretto *Don Chisciotte in Sierra Morena*, composed by Francesco Conti and represented for the first time in 1719 at the court of Charles VI in Vienna. The episode has a central position in the First Part of *Don Quixote*, and offers several themes and a set of characters that hinder any reduction other literary genres. Apart from some changes due both to the requirements of opera poetry and the taste of the time, the analysis of the text of the libretto reveals a faithful relationship with the corresponding chapters of the Spanish work. However, when analysing the development of the reception of the themes and characters of *Quixote*, starting from the date of its publication (1605), it is possible to verify how much seventeenth-century rewritings influenced some of the choices made by librettists.

Keywords Quixote. Libretto. Opera. Madness. Love.

La reciente edición crítica del libreto, que es el objeto de estas breves consideraciones, pertenece a la colección de «Recreaciones Quijotescas en Europa», en la que se han publicado también los libretos de Giovanni Claudio Pasquini y Antonio Caldara *Don Chisciotte in corte della Duchessa* (1727) y *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria* (1733). La dirección de la colección es de Agapita Jurado Santos con la codirección de Emilio Martínez Mata. Las tres obras, que incluyen la traducción del texto al español, forman parte del proyecto *Q.Theatre, Theatrical Recreations of Don Quixote in Europe*, financiado con el apoyo de la Comisión Europea.



Biblioteca di Rassegna iberistica 24

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

Peer review | Open access

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-06-09 | Published 2021-12-01

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/019

Don Chisciotte in Sierra Morena, tragicommedia per musica en cinco actos, se ejecutó por primera vez en el Carnaval de 1719 en la corte del Emperador Carlos VI en Viena (Zeno, Pariati 2019), la música es de Francesco Conti y de Nicola Matteis para los ballets, el texto de Apostolo Zeno y Pietro Pariati. En la portada original, sin embargo, no aparecen los nombres de los libretistas, solo se imprimen los de los autores de la música.

El episodio del que deriva el libreto de Zeno y Pariati ocupa casi toda la segunda mitad de la primera parte del *Quijote*,¹ desde el capítulo XXIII, cuando se descubren las primeras señales de la presencia de Cardenio en el bosque, hasta el XLVII, en el que con la conclusión de la ficción de la princesa Micomicona los amigos del engañado caballero lo encierran en la jaula para que regrese a su casa. En esta circunstancia para dedicar el espacio disponible al libreto de 1719, me limito a resumir los aspectos del episodio a los que he atribuido mayor relieve en mi «Prefación» (Zeno, Pariati 2019, VII-XXV), a la luz también de los análisis más recientes.

En primer lugar hay que señalar la demencia que afecta al protagonista y a Cardenio, aunque motivada en los dos casos por razones distintas. Pasando a la Sierra Morena, es evidente que por sus rasgos peculiares ese espacio favorece el desencadenarse de las correspondientes locuras, así como, acogiendo los disfraces de otros personajes, ampara los cambios de identidad de los protagonistas de forma tanto sustancial como aparente (Stoopen Galán 2012; Juárez-Almendo 2004). Se evidencian de este modo las características del bosque que es contemporáneamente *locus amoenus* y *locus horribilis*, espacio donde encontrar tranquilidad y sosiego a sus propias penas, y donde retirarse en solitaria meditación, o espacio áspero, peligroso, laberíntico, favorable a la pérdida de la razón y de los modales civilizados (Mora Hernández 2018).² Otro tema de especial interés es el de la imitación, considerada en su bifásica significación respecto tanto a la literatura como al comportamiento. Por lo que concierne al *Quijote* el motivo mimético guía la conducta del hidalgo manchego desde el comienzo de la narración, adquiriendo una fusión especialmente modélica entre vida y literatura en la parte que nos interesa. En sus creaciones Cervantes se propone imitar los géneros literarios del pasado, pero en realidad los transforma adaptándolos a los cambios que afectaban a la cultura y a la sociedad de los comienzos del siglo XVII (Ruta 2013).

1 Cualquiera selección de la bibliografía sobre el *Quijote* resulta personal y críticamente orientada. En este caso tengo que limitarme en las referencias y, por tanto, remito a la bibliografía citada en la «Prefación» a la edición del libreto.

2 Cito entre otros estudios el de Mora Hernández, además que por el contenido, por su abundante bibliografía.

La extensión y la complejidad del episodio favorecen, además, la posibilidad de dibujar con riqueza de rasgos significativos a los personajes de las parjeas entrecruzadas de Dorotea y Fernando, Luscinda y Cardenio. De hecho, en el curso de la recepción del *Quijote* los cuatro amantes despertaron con frecuencia la atención de los autores dedicados a alguna reescritura, que aprovecharon las aberturas de sus perfiles modelándolos al gusto y a la cultura de su tiempo. Otro núcleo de particular eficacia lo componen Sancho y su misión de la carta a Dulcinea/Aldonza, su encuentro con el cura y el barbero y su involucramiento en la ficción de Micomicón. Esta historia se desarrolla de forma paralela a la de los cuatro amantes dando lugar a una puesta en escena cuya metateatralidad en el libreto, como se verá más adelante, se corrobora con la representación del teatro de Maese Pedro.

El texto de Zeno y Pariati, en el mismo año de su publicación, se tradujo al alemán y lo publicó el mismo impresor de la corte vienesa, Johann van Ghelen.³ También en 1719 Lovisa lo imprimió en Venecia, difundiendo en la misma ciudad de Zeno la noticia del evento.⁴ La primera ejecución duró cinco horas y obtuvo un gran éxito que no hizo pesar la larga duración del espectáculo. La detallada investigación de Anna Laura Bellina (2019, XXVII-XXXVI), además de analizar las partituras, nos proporciona exhaustivas noticias sobre la vida de la ópera en las siguientes décadas del siglo XVIII. En los años inmediatamente sucesivos, se produjeron nuevas traducciones al alemán que provocaron en algún caso la presencia simultánea de los dos idiomas en la misma ejecución, entre ellas, sin embargo, la más utilizada fue la de Johann Samuel Müller (Braunshweig, 1701-Amburgo, 1773).

El libreto sufrió varias manipulaciones viajando por Europa, de las ciudades austriacas a las alemanas, de Lisboa (1728, 1734) a Bolonia (1729), reducido en los actos, contaminado con otros libretos o en forma de cantatas extrapoladas e incluidas en otras estructuras musicales. La última edición en cinco actos y en las dos versiones, italiana y alemana, se publicó en 1755 en Mannheim. Con la ópera de Conti, bajo el mecenazgo de Carlos VI y de la corte vienesa, nace un ciclo de obras inspiradas en el *Quijote* que Fabio Bertini ha definido «viennese» o «carolino» (Bertini 2017, 40).

Ejemplos de esas manipulaciones se encuentran en la reposición ejecutada en el Palacio real de Lisboa (1728), en la que se redujo el número de los personajes, se eliminaron algunas acciones y el texto se contaminó con algunos fragmentos de *Don Chisciotte in corte della Duchessa*. Una operación parecida se repitió en la ópera anónima *Don Chisciotte credendosi all'inferno* (Viena, 1740), en la que,

³ Sobre la rica vida cultural en Viena en esos años véase la reconstrucción de Fabio Bertini (2017, 1-11).

⁴ La portada es idéntica con la excepción del editor y la ciudad: Lovisa, Venecia.

además de referencias al texto en prosa de Girolamo Gigli, *Un pazzo guarisce l'altro* (1698),⁵ se insertan escenas derivadas tanto de la ópera de Conti como de las de Caldara.

La ópera que nos interesa fue también objeto de equivocaciones respecto a la atribución de la autoría tanto del libreto como de la música en especial modo en el siglo XX. En su libro *Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Iole Scamuzzi (2007, 71-6) examina las razones por las que se originó la confusión entre el *Don Chisciotte in Sierra Morena* y el *Don Chisciotte in corte della Duchessa*. Fue Gaspere Gozzi quien, en su edición de la poesía dramática de Apostolo Zeno, incluyó el libreto de la ópera de Pasquini y Caldara en lugar del texto de Zeno y Pariati (vol. IX, Venezia, Pasquali 1744) (Gronda 1990, 223-4). Tratándose de la fuente más autorizada respecto a la obra del poeta veneciano, el error se transmitió hasta llegar a la correcta atribución que se registra en el *Catálogo* publicado en 1992 por Giacomo Moro y que fue aceptada posteriormente por la mayoría de los estudiosos (1992, 263-4).⁶

En su análisis Bellina establece el *stemma* de los testimonios del libreto completo y de las correspondientes partituras, impresos o manuscritos entre el año del estreno y la fecha de Mannheim. La estudiosa nos informa sobre los nombres de los intérpretes de la primera ejecución, todos italianos, indicando los de las otras ejecuciones, cuando las fuentes los indican; a estos nombres se refiere la tabla 1 del conjunto de cuatro que cierra su ensayo. En las tablas 2 y 3 Bellina incluye los *pezzi chiusi* de los testimonios analizados y en la 4 distribuye las distintas reposiciones de la obra según el Género de representación (Bellina 2019, XXXVII-XLIII). Esos datos, fruto de la investigación de una experta de seguracompetencia, proporcionan al lector entendido la posibilidad de seguir en todas las direcciones del ámbito musical el viaje errático de la ópera de Conti en la primera mitad del siglo XVIII.

En la edición del libreto y en su «Introduzione», Elisa Martini (2019) se enfrenta con la tarea de examinar un texto escrito por dos autores, Apostolo Zeno y Pietro Pariati, que compartieron su redacción según las inclinaciones de cada uno de ellos: el veneciano cuidó las escenas dramáticas y Pariati las cómicas o «ridículas», como las define Zeno (Martini 2019, 2). La repartición de la labor compositiva presentaba el problema de la estructuración del texto en un espectáculo unitario, operación que realizó el veneciano, según cuanto el mismo afirma en una carta citada por Martini, en el respeto de las unidades aristotélicas y de una espectacularidad más contenida

⁵ De las obras de Gigli que presentan relaciones con temas quijotescos diré más adelante.

⁶ Posteriormente véanse Esquivel-Heinemann 1993, 19; Fido 2006, 18; Tammaro 2006, 32, nota 3.

que la del teatro del siglo XVII.⁷ El resultado de esta colaboración se escribe en el umbral de la reforma de la ópera propuesta por Zeno, quien con sus ideas encauza la decisiva separación entre *opera seria* y *opera buffa* (Scamuzzi 2007; 2017). En este caso, sin embargo, la mezcla de situaciones y personajes, pertenecientes tanto a lo trágico como a lo cómico, produce una verdadera ‘tragicomedia’, que secunda sea la exigencia de racionalidad y seriedad de Zeno sea un uso de la comicidad volcado asimismo al agradable entretenimiento y a la sátira social, según lo perseguía el genio de Pariati. La solidaria actividad entre libretistas y músico favoreció la ruptura de las convenciones sobre el uso de las voces y la clasificación de las composiciones musicales, que habían guiado la producción de óperas en el siglo XVII, abriendo el camino a las novedades del siglo XVIII.

El libreto resulta muy fiel a la obra maestra de Cervantes según la intención que los autores expresan en su presentación del «Argomento»:

Quanto ai caratteri degli attori si è usato ogni studio per fare, che fossero meno dissomiglianti da quelli, che all’ingegnossissimo Autore Spagnuolo è piacciuto di rappresentare nella sua narrazione, della quale più fedelmente che sia stato possibile si è mantenuta l’idea in questa Tragicommedia intitolata *Don Chisciotte in Sierra Morena*. (Zeno, Pariati 2019, 30)⁸

La adecuación de la materia al gusto de la época los ha obligado a respetar, además de las ya citadas unidades aristotélicas, también el gusto de la *variatio*, por esto se han tomado la libertad de modificar las referencias espaciales y temporales, pero sin excesiva alteración del orden cronológico:

Ma siccome nella parte dell’invenzione ha tutto il merito l’Autore del libro, così in quella dell’ordine, e della disposizione non si è durata poca fatica per ridurre a filo, e a una tal quale unità di luogo, di tempo, e di favola le disparate azioni, che si sono dovute ammucchiare l’una sopra l’altra, per dar con la *varietà*, e con la *stravaganza* di esse più divertimento e piacere. (30; énfasis añadido)⁹

⁷ «Il veneziano arroga a se stesso, se non la stesura, la revisione e l’‘accordatura’ finale del testo, ovvero - trattandosi dello sguardo zeniano - l’amalgamarsi delle scene in una trama unica e convincente» (Martini 2019, 5-6).

⁸ «En cuanto al carácter de los actores, se ha estudiado a fondo el modo de hacer que fueran menos desemejantes de los que al ingeniosísimo autor español le complació representar en su narración, de la que se ha mantenido la idea lo más fielmente que ha sido posible en esta tragicomedia titulada *Don Quijote en Sierra Morena*» (Zeno, Pariati 2019, 31).

⁹ «Pero mientras que en la parte de la invención tiene todo el mérito el autor del libro, en la del orden y la disposición no ha costado poca fatiga reducir a un hilo, y a una

Para dar solo un ejemplo del respeto del texto de origen por parte de los libretistas, propongo el fragmento de la contestación de don Chisciotte a la pregunta de Sancio sobre el motivo de la rara penitencia que está cumpliendo en la Sierra. En las palabras de Cervantes emerge la inhabitual arbitrariedad de la decisión del caballero:

- Ahí está el punto -respondió don Quijote- y esa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracia: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto ¿Qué hiciera en mojado? (I, 25)

En el libreto leemos:

DON CHISCOTTE Per Dulcinea che adoro.
 Per Angelica tanto, e per Oriana
 Fece il grande Amadigi, e'l prode Orlando.
 Al par di lor debbo impazzir anch'io.
 SANCIO Ma Aldonza non ti offese.
 DON CHISCOTTE E qui sta la finezza. Il più bel pazzo
 È quel, che tal si fa senza cagione,
 E sol per invenzione ama, e delira.
 (I, III, vv. 160-167, 50 y 52)¹⁰

Para responder a la ética de Apostolo Zeno, defensor de una visión de la vida rigurosamente moral y racional, los personajes de las dos parejas sufren los cambios que Elisa Martini resalta en su atento comentario al libreto.¹¹ Luscinda se transforma de la moza tímida y recatada de la obra de Cervantes en la mujer dueña de sí misma que está dispuesta a acabar trágicamente su vida con tal de no traicionar a su virtud y a su amado. Por lo que se refiere a Cardenio, cuya locura pronto desvanece, al lado del dolor de perder a la novia, lo angustia la infracción del pacto de amistad que lo unía a Fernando. Este, que se ha manchado de múltiples culpas

cierta unidad de lugar, de tiempo y de fábula las disparatadas acciones, que se han debido amontonar la una sobre la otra, para dar con la variedad y la extravagancia de ellas más diversión y placer» (31).

10 «D. Quijote - Por Angélica esto, y por Oriana| hizo el gran Amadís, y el valiente Orlando.| A la par de ellos debo enloquecer.| Sancho - Pero Aldonza no te ha ofendido.| D. Quijote - Y aquí está la fineza. El mejor loco| es el que enloquece sin motivo,| y solo por ficción ama y delira» (51 y 53).

11 El libreto remite al modelo de la comedia a *la veneziana* que se había afirmado en el Seiscientos, según el cual había que representar prioritariamente intrigas amorosas, posiblemente protagonizadas por dos parejas, cuyos componentes para llegar al final feliz tenían que superar varios obstáculos inspirados en una casuística de antigua tradición (Fabbri 1990, 147-52).

puesto que, además de traicionar al amigo y de forzar la voluntad de Lucinda, no ha respetado la promesa de casarse con Dorotea, vive una metamorfosis que lo llevará a remediar a sus errores en el respeto de las leyes éticas defendidas por Zeno. Por lo que concierne a Dorotea, de ella los libretistas explotan las muchas aberturas del personaje cervantino, haciéndola intermediaria del contraste entre los dos varones, además de hábil protagonista de la ficción de la princesa Micomicona.

Diferenciándose del texto de Cervantes, en obsequio a las exigencias del teatro, a partir del Segundo Acto la historia de las dos parejas se desarrolla delante del público a través de los diálogos que tienen lugar entre los cuatro o con nuevos personajes, que se introducen para favorecer la conversación y la consecuente comunicación a los espectadores de sus estados anímicos.

Sancio, que le permite a Pariati lucir su veta cómica, respeta en medida suficiente las características de la obra maestra del escritor de Alcalá incluso en las prevaricaciones verbales («Grippogripippo» en lugar de 'Ippogrifo', 25) y en la declinación de proverbios. En sus intervenciones recuerda varias veces las transformaciones de la realidad imaginadas por su amo en sus supuestas aventuras, según un patrón habitual en las piezas teatrales, que de esta manera recuperan partes de la novela a través de las narraciones de los personajes. Especialmente brillantes aparecieron al público de la época los dúos con Maritorne, que adquirieron una vida musical independiente respecto al conjunto de la ópera.

Durante la estancia de los personajes en la venta se reproducen algunas de las situaciones contadas en la novela como la disputa del baciyelmo, la batalla con los odres de vino, la burla de Maritorne a don Chisciotte, atándole la mano a la reja de la ventana. A estas se añade el toque metateatral de la representación del romance de Melisendra y don Gaiferos, realizada por Mendo, el ventero, que asimila en sí la función de Maese Pedro, y finalmente en una forma de contaminación entre la primera y la segunda parte, se representa el duelo con el gigante Pandafilando, Ordogno disfrazado, que obliga al caballero derrotado al regreso a su casa, donde durante un año no podrá leer libros de caballerías, ni armarse, ni salir.

En el viaje de retorno se pone a don Quijote enjaulado en un carro y se le descubren los detalles de la burla, resumiendo, de esta manera, la trama que se ha desarrollado en la escena. También Sancio tiene que confesar sus mentiras. En su comentario, ya Iole Scamuzzi había subrayado la habilidad en la construcción de la personalidad de Sancio y de las escenas jugadas con la criada de la venta. Con respecto a los versos inventados por Zeno y Pariati, además, la estudiosa pone de relieve la capacidad de los libretistas de asimilar el estilo del escritor español y de saberlo reproducir también cuando crean situaciones *ex-novo* (Scamuzzi 2007, 97).

La representación de la Sierra Morena de los dos primeros actos intenta resumir la enigmática esencia del bosque representada en la novela de Cervantes, pero no reproduce adecuadamente su valor simbólico. Los tres actos siguientes se desarrollan en la venta y en su jardín, de manera que, a pesar de la *varietas* de los eventos narrados, se mantiene la deseada unidad de espacio proclamada al comienzo.

En cuanto a don Chisciotte, que aparenta desempeñar un papel quizás más pasivo con respecto al original cervantino, hay que considerar que también en los capítulos de la novela en los que la compañía se refugia en la venta de Palomeque, él actúa poco sea por la manipulación que sufre por parte de los otros, sea por estar arrinconado en el dormitorio. En este libreto está particularmente expuesto a las tentaciones amorosas de Maritorne y Dorotea y él mismo no es insensible a la hermosa Lucinda, que supone igualmente seducida por su hechizo («Come l'altre d'amor anch'essa è punta. [...] Oh cara Dulcinea quanto mi costi!», III, x, vv. 1126 y 1129, 126 y 128).¹² En el conjunto el personaje nunca se muestra cobarde, mantiene, como acabo de subrayar, su fidelidad a la dama ideal y recurre al encantamiento por parte de sus adversarios, cuando no puede explicarse alguna increíble transformación de la realidad. Aunque en cierta medida motivado por la excepcional extensión de la voz del cantante Borosini, que interpretó el papel del hidalgo en el estreno de 1719, el don Chisciotte de Zeno, Pariati y Conti resulta un carácter complejo y ambiguo, oscilando entre divertida comicidad y noble valentía, entre los rasgos del *miles gloriosus* y los del héroe melancólico (Scamuzzi 2017, 185-7).

En su texto los autores italianos no ahorran alusiones a su cultura de origen, que también Cervantes conocía con apreciable competencia. Además de las muchas alusiones a Ariosto, diseminadas en el texto y más o menos evidentes, se recurre a citas directas, por ejemplo, cuando Mendo introduce el espectáculo de su retablo con el verso «Donzelle e Cavalieri, arme ed amori» (III, x, v. 1131, 106), claramente inspirado en el *incipit* del *Orlando furioso*, o Sancio dice haber volado al Toboso sobre un caballo alado, modelado sobre el Hipogrifo ariostesco. Dorotea, llamando Astarotte (IV, VII, v. 1425, 134) al gigante vencido, recuerda el *Morgante* de Luigi Pulci.

Ahondando en el texto, Elisa Martini encuentra afinidades con la tradición literaria italiana y europea que lo preceden. Por ejemplo, por lo que se refiere a las partes escritas por Zeno, en referencia al envenenamiento de Lucinda delante del altar del matrimonio, la crítica no solo alude a *Romeo y Julieta* de Shakespeare sino que recupera

¹² «Como las otras, herida de amor. | [...] (¡Oh, mi Dulcinea, cuánto me cuestas!...)» (127 y 129).

huellas del tema en la novela corta italiana de Masuccio Salernitano, Luigi da Porto, Matteo Bandello, Luigi Groto (Martini 2019, 11). La estrecha relación entre la fidelidad al amor y el pacto de amistad, que atormenta a los cuatro amantes, le sugiere a Martini un paralelo con la tragedia del *Re Torrismondo* de Torquato Tasso (1587). En cuanto a Pietro Pariati, además de las manifiestas referencias a Ariosto y Pulci, la estudiosa italiana descubre en su taller literario las lecturas de Dante, Boccaccio, Sannazzaro, Berni, Nicolò Minato y La Fontaine. El uso exhibido de referencias intertextuales facilita en sus versos la parodia y la sátira social (Martini 2019, 21).

Por su voluntad de actualizar el episodio cervantino, los libretistas aprovechan la ocasión para insertar algunas consideraciones sobre la sociedad contemporánea. Refiriéndose al toque de campanas, que sirve para avisar de la fuga de Gaiferos y Melisendra, don Chisciotte observa que en la cultura musulmana no había campanas, en su respuesta Mendo introduce un comentario metateatral sobre los descuidos de los espectáculos de su tiempo:

Tanta delicatezza
 Qui non ci vuol. Ne' gran Teatri ancora
 Son l'Opere tal volta e le Commedie
 Viluppi mal tessuti
 Di mille inconvenienze e d'altri errori;
 E pur son ascoltate. A l'or ch'ei piace,
 Lo sproposito ancor si soffre, e passa.
 (III, x, vv. 1154-1160, 130)¹³

Si en la práctica teatral siguen pareciendo actuales los consejos de *El arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega, en los principios estéticos, que adoptan en la creación del libreto, los dos autores se muestran más próximos de el *Art poétique* (1674) de Boileau.

Otro ejemplo de alusión a la realidad contemporánea lo encontramos en el diálogo del IV Acto entre Sancio y Maritorne, cuando esta defiende la autenticidad de su imagen física en oposición a los trucos y artificios de los que se servían las mujeres de la época:

Io però non son finta.
 Tinto non è il mio crin; non è il mio ciglio:
 Bianca, e rossa non son per minio, e biacca:
 Non mi affogo per far linda la taglia:

13 «Tanta delicadeza | no es necesaria. En los grandes teatros | hay óperas a veces, y comedias, | con tramas mal tejidas | de mil inconveniencias y errores; | y aun así se escuchan. Puesto que les gustan, | el despropósito se tolera y pasa» (131; énfasis añadido).

Per alzar mi non ho zoccoli a i piedi:
E veramente io son tal qual mi vedi. (IV, XII, vv. 1562-1567, 168)¹⁴

A pesar del aspecto de crítica social que esas afirmaciones revisten, Bellina (2019, XXXI) subraya el matiz cómico que asumen en relación a la propia función teatral, en la que un *castrato* disfrazado de mujer interpretaba el personaje de la criada.

Para concluir esta presentación de *Don Chisciotte in Sierra Morena* hay que preguntarse si los autores conocían la dramaturgia existente sobre ese tema. Esto es, si los poetas italianos, además de leer el *Quijote* en la traducción de Franciosini (1615, 1622), tuvieron presentes otros dramas que anteriormente se habían ocupado del episodio de la Sierra Morena.

Gracias a los estudios que se conducen desde hace algunos decenios sobre la recepción del *Quijote*,¹⁵ se ha evidenciado que, con respecto al tema de la locura y al de los amores entrecruzados, en la primera mitad del siglo XVII en Francia se publican la tragicomedia *Les folies de Cardenio* del escritor Pichou (1630) y la comedia *Dom Quixote de la Manche* de Guyon Guérin de Bouscal ([1639] 1979). En las dos obras se realiza ya el proceso de transcodificación del amplio segmento narrativo del texto de Cervantes a una estructura teatral, que debe adaptarse a las reglas del género. En extrema síntesis con relación al *Quijote* en la tragicomedia de Pichou sobresale la historia sentimental de Cardenio, quien domina la escena, actuando de loco hasta la tardía aparición de Dorotea, que no tiene la oportunidad de desplegar la inteligencia y las notables dotes que Cervantes le atribuye, ni su faceta erótica. Fernando se sirve de la superioridad social para actuar con cínica dureza. El papel de don Quijote y de Sancho es muy limitado, aunque no carece de los momentos determinantes de la redacción de la carta de amor y del enfrentamiento entre los dos a propósito de la doble esencia de Dulcinea/Aldonza. Nuestro héroe mantiene aún su fisonomía de enamorado fiel y caballero generoso, mientras el criado, más grosero, comilón y codicioso, es menos partícipe de las ilusiones de su amo. Se pierden en el texto la centralidad de la penitencia de don Quijote en la Sierra y la cuestión de la imitación de los modelos literarios.

El personaje de Dorotea, por su parte, adquiere un papel relevante en la comedia de Guérin de Bouscal, conquistando la simpatía y aprobación de los componentes de la comitiva que se instala en la venta,

¹⁴ «Pero yo no soy falsa. | No me tiño el pelo, ni las cejas; | blanca y rosa no soy por los afeites; | no me ahogo para hacer linda la talla; | para alzar me no utilizo tacones; | y realmente soy tal cual me ves» (169).

¹⁵ En relación a los siglos XVII y XVIII, a los estudios citados en el cuerpo de este trabajo añado los de Yllera Fernández (2011) y Jurado Santos (2018), remitiendo para los demás a la bibliografía contenida en Ruta 2017.

mientras las figuras tanto de Cardenio como de Fernando se debilitan respecto a las de Pichou. Además de algunas alteraciones que responden a su concepción del teatro, Guérin de Bouscal mantiene suficiente fidelidad al original cervantino, como los editores de una reciente edición del texto han demostrado, cotejando la comedia con las traducciones de Oudin y de Rosset (Dalla Valle, Carriat 1979).¹⁶

Prescindiendo de las modificaciones que las dos comedias presentan y que no afectan de manera sustancial al hilo de la narración, hay que observar que al caballero y a su escudero les toca una posición más marginada. Don Quijote a veces muestra miedo y huye del peligro, en otros momentos se pone de relieve su jactancia, insinuando en el personaje el matiz del soldado fanfarrón, vanaglorioso y cobarde, que ya circulaba en la cultura francesa en los protagonistas de las *Rodomontades* (Cioranescu 1954, 115-35). Por lo que concierne a Sancho, el criado va perdiendo la gracia de su sabiduría popular en pro de una descubierta avidez. Su tendencia a la mentira se acentúa en el último acto, que no examino por representar la ficción de la condesa Trifaldi y del caballo alado, ajena al episodio reproducido en la ópera de Conti.

Tanto en las dos comedias francesas como en el libreto de Zeno y Pariati se modifica la pareja del Cura y el Barbero. En los tres textos desaparece el Cura, sustituido por el *Licencié* en la tragicomedia de Pichou y por don Lope en la comedia de Guérin de Bouscal y en el libreto. Los autores franceses mantienen un genérico *Barbier/Barbero* que en Zeno y Pariati se convierte en el personaje de Ordogno.

Considerando en el conjunto las piezas francesas y la italiana, creo que no son pocos los motivos comunes a las tres, que, sin embargo, se diferencian en la burla final que se teje para el regreso de la pareja a su aldea. En el libreto se organiza el duelo con el gigante Pandafilando, en la tragicomedia de Pichou don Quichot se entrega después de haber combatido con los odres de vino y Guérin de Bouscal deja a Fernando la tarea de montar la ficción de la condesa Trifaldi y las dueñas barbudas, derivada de la estancia en casa de los Duques en la Segunda parte del *Quijote*.

Más completo y fiel en los episodios que se representan y en las alusiones a las imaginadas hazañas del caballero, *Dom Quixote de*

¹⁶ Más tarde, hacia los últimos años del siglo XVII, el italiano Girolamo Gigli se apropia de temas quijotescos, incluido el de la locura, para remodelarlos en cuatro de sus obras, una en prosa y tres musicales: *Lodovico Pío* (1687), *Atalipa* (1687-93), *Amore fra gli impossibili* (1693) y *Un pazzo guarisce l'altro* (1698). La música de estas piezas desgraciadamente se ha perdido. Sobre Gigli cf. Bellina 2006; Fido 2006, 13-17; Scamuzzi 2007, 25-70; Frenquellucci 2010; Presas 2015, 197-8; Bellina 2017; Jurado Santos 2018, 73-88. El tema de la locura en dos de ellas se manifiesta en dos personajes que derivan del modelo de Cardenio, pero se inserta en una construcción diegética en buena medida alejada del original cervantino. Se trata del personaje de Lucrina en el melodrama *Amore fra gli impossibili* y de don Ramiro de *Un pazzo guarisce l'altro*, la comedia en prosa.

la Manche se puede considerar un antecedente del libreto de Zeno y Pariati, que después de ochenta años revelará una más profunda comprensión de los diversos niveles de significado de la obra de Cervantes, restituyendo una mayor dignidad a los dos protagonistas de la novela cervantina respecto a la ridiculización sufrida en el teatro europeo de los siglos XVII y XVIII.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Cervantes, M. de (2015). *Don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Ed. dirigida por F. Rico. Madrid: Real Academia Española.
- Don Chisciotte in Sierra Morena, tragicommedia per musica da rappresentarsi nella cesarea corte per comando augustissimo nel carnevale dell'anno 1719. La musica è del signor Francesco Conti, tiorbista e compositore di camera di sua maestà cesarea e cattolica*. Appresso Giovanni van Ghelen, stampatore di corte di Sua Maesta Cesarea e Cattolica, Vienna d'Austria, [1719].
- Guérin de Bouscal, G. [1639] (1979). *Dom Quixote de la Manche*. Genève; Paris: Librairie Slatkine et Librairie Champion.
- Pasquini, G.C. (2017). *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*. Introduzione, edizione critica e commento di F. Bertini. Premessa di L. Dei. Prefazione di A. Jurado Santos. Traduzione spagnola di A. Fiore. Trascrizione del libretto tedesco di G. González Amaya, rivista in veste diplomatica da G. Honnacker. A cura di E. Martini. Coordinatrici della ricerca A. Jurado Santos e L. Riccò. Firenze: Società Editrice Fiorentina. *Recreaciones Quijotescas en Europa 1*.
- Pasquini, G.C. (2019). *Don Chisciotte in corte della duchessa*. Introduzione, edizione critica e commento di F. Bertini. Prefazione di D. Pini. Traduzione spagnola di A. Jurado Santos. Trascrizione del libretto tedesco di M. Bürgel. Firenze: Società Editrice Fiorentina. *Recreaciones Quijotescas en Europa 9*.
- Pichou (1630). *Les folies de Cardenio. Tragi-comédie*. Paris: François Targa.
- Zeno, A.; Pariati, P. (2019). *Don Chisciotte in Sierra Morena*. Introduzione, edizione critica e commento di E. Martini. Prefazione di M.C. Ruta, con un saggio di A.L. Bellina. Traduzione spagnola di A. Jurado Santos. Firenze: Società Editrice Fiorentina. *Recreaciones Quijotescas en Europa 8*.

Fuentes secundarias

- Bellina, A.L. (2006). «Giovanetti cavalieri» e virtuosi giramondo. Dai drammi donchisciotteschi di Girolamo Gigli all'intermezzo di padre Martini». Bernabei, F.; Lovato, A. (a cura di), *Sine musica nulla disciplina*. Padova: Il Poligrafo, 309-26.
- Bellina, A.L. (2017). «*Hidalgos, duchesse e mariti curiosi*. Peripezie del *Quijote* nell'opera italiana del Settecento». *Orillas*, 6, 727-53.
- Bellina, A.L. (2019). «Le imprese di un cavaliere molto errante: Don Chisciotte dalla Sierra Morena a Vienna, Braunschweig, Amburgo, Lisbona, Bologna e Manneheim». Zeno, Pariati 2019, XXVII-XLIII.
- Bertini, F. (2017). «Introduzione». Pasquini 2017, 1-40.
- Cioranescu, A. (1954). «Las "Rodomontades espagnoles" de Nicolas Baudouin», *Estudios de literatura española y comparada*. La Laguna: Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna, 114-35.
- Dalla Valle, D.; Carriat, A. (1979). «Introduction». Guérin de Bouscal [1639] 1979, 1-22.
- Esquivel-Heinemann, B.P. (1993). *Don Quijote's Sally into the World of Opera. Libretti between 1680 and 1976*. New York: Peter Lang.
- Fabbri, P. (1990). *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*. Bologna: il Mulino.
- Fido, F. (2006). «Viaggi di Don Chisciotte in Italia nel Settecento. Farsa, follia, filosofia». Frido, F., *Viaggi di Don Chisciotte e Sancio e altri studi sul Settecento*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 3-38.
- Frenquellucci, C. (2010). *Dalla Mancha a Siena al Nuovo Mondo. Don Chisciotte nel teatro di Girolamo Gigli*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Grona, G. (1990). *La carriera di un librettista, Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*. Bologna: il Mulino.
- Juárez-Almendro, E. (2004). «Travestismo, transferencias, trueques e inversiones en las aventuras de la Sierra Morena». *Cervantes*, 24(1), 39-64.
- Jurado Santos, A. (2018). *El "Quijote" cabalga por Europa (Siglo XVII)*. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- Lolo, B. (ed.) (2007). *Cervantes y el "Quijote" en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia; Centro de Estudios Cervantinos.
- Martini, E. (2019). «Introduzione». Zeno, Pariati 2019, 1-21.
- Mora Hernández, V. (2018). «Hasta que hubiera despejado aquellas serras»: Peligro, soledad y penitencia en el espacio serrano de *Don Quijote*. *Cervantes*, 38(1), 63-80.
- Moro, G. (1992). «Trasposizioni musicali». Pini Moro, D. (a cura di), *Don Chisciotte a Padova = Atti della I Giornata Cervantina* (Padova, 2 maggio 1990). Padova: Editoriale Programma, 261-8.
- Presas, A. (2015). «Recreación del *Quijote* en la ópera italiana: condicionantes y convenciones del género receptor», en Ruta, M.C.; Lauer, A.R. (eds), «Un paseo entre los centenarios cervantinos», núm. monogr., *Cuadernos AISPI*, 5, 189-202.
- Ruta, M.C. (2013). «L'orizzonte di Cervantes». Cassol, A. et al. (a cura di), *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità = Atti del XXVI Convegno dell'Associazione Ispanisti italiani* (Trento, 27-30 ottobre 2010). 2 voll. Vol. 1, *Letteratura*. Trento: Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Lettere e Filosofia, 519-40.

- Ruta, M.C. (2017). «El canto de don Quijote en los libretos de ópera italianos», en Cerrón Puga, M.L.; Tomassetti, I. (eds), «Cervantes e Italia (1616-2016) (Congreso Internacional, Roma 24-26 de noviembre de 2016)», *Critica del testo*, 30(3), 219-35.
- Scamuzzi, I. (2007). *Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII. Encantamiento y transfiguración*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Scamuzzi, I. (2017) «Don Chisciotte fra opera barocca e opera buffa: il *Don Chisciotte in Sierra Morena* di Francesco Conti». Marengo, F.; Ruffinatto, A. (a cura di), *23 aprile 2016: Cervantes e Shakespeare diventano immortali*. Milano: il Mulino, 177-87.
- Stoopen Galán, M. (2012). «Sierra Morena: quiebres narrativos, multiplicación de narradores y preeminencia de perspectivas». *eHumanista/Cervantes*, 1, 465-80.
- Tamaro, F. (2006). «Don Chisciotte vs. Don Quijote nel teatro musicale italiano del primo Settecento». *Studi ispanici*, 31, 19-50.
- Yllera Fernández, A. (2011) «Como quien mira los tapices flamencos por el revés (don Quijote sobre la escena francesa en tiempos de Luis XIII)». *Acto de investidura del grado de Doctor Honoris Causa*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 23-72.