

---

# ADELA PRESAS RECREACIÓN DEL QUIJOTE EN LA ÓPERA ITALIANA: CONDICIONANTES Y CONVENCIONES DEL GÉNERO RECEPTOR<sup>1</sup>

Universidad Autónoma de Madrid

## Resumen

Como ya es bien sabido, una de las principales formas de recepción musical del *Quijote* se ha producido en los géneros líricos y, especialmente, en la ópera italiana. En general, este repertorio se ha estudiado y valorado desde el punto de vista de su fidelidad a la novela, dejando de lado el hecho de que la ópera es un género que presenta unas exigencias muy determinadas en lo relativo a su particular dramaturgia musical, que afecta especialmente a la conformación del libreto. Por tanto, resulta de gran interés analizar en sentido inverso cómo el género receptor, en este caso la ópera, ha condicionado a lo largo del tiempo la recreación del *Quijote*. Con este planteamiento, el presente trabajo se va a centrar en estudiar las principales tipologías de adaptación del *Quijote* en la ópera italiana, teniendo en cuenta las peculiaridades y convenciones que la dramaturgia operística conlleva, así como los condicionantes que impone a los libretos, un análisis que permitirá comprender y, por tanto, enjuiciar con mayor precisión la recepción del *Quijote* en la ópera italiana.

palabras clave: ópera italiana, *Quijote*, Cervantes, dramaturgia musical

## Abstract

### *Recreation of Don Quixote in Italian opera: Constraints and standards of the receiving genre*

*As is well known, one of the main forms of musical reception of Don Quixote has been in the lyric genres and especially in Italian opera. Overall, this repertoire has been studied and evaluated from the point of view of the faithfulness to the novel, leaving aside the fact that opera is a genre that has very specific requirements regarding its particular musical drama, which especially affects the nature of the libretto. Therefore, it is interesting to analyze in the opposite direction how the receptor genre, in this case the opera, has conditioned over time the recreation of Don Quixote. With this approach, this paper will focus on studying the main typologies of adaptation of Don Quixote in Italian opera, taking into account the peculiarities and conventions involved in operatic dramaturgy as well as the constraints it imposes on the librettos. This analysis will thus allow understanding and judging more accurately the reception of Don Quixote in Italian opera.*

*keyword: Italian opera, Quijote, Cervantes, musical theatre*

---

<sup>1</sup> El presente texto forma parte de los resultados del Proyecto de Investigación de Excelencia de la Universidad Autónoma de Madrid, "El *Quijote* en la cultura europea. Mito y representación" (ref. CEMU-2012-017) dirigido por la Dra. Begoña Lolo.

## I. Algunas cuestiones previas

Cuando hablamos del *Quijote* en la ópera, ya sea italiana, francesa, alemana o de cualquier otro ámbito cultural, hablamos del *Quijote*, sí, pero también de ópera. Esto que puede parecer algo evidente y obvio, lo es menos si consultamos la historiografía analítica sobre la cuestión, pues el acercamiento siempre ha puesto en segundo lugar, cuando no ignorado absolutamente, que, en esta ecuación, la ópera como género con unos rasgos estilísticos muy marcados, incide de forma determinada y determinante en el proceso de transducción y por tanto en el resultado final. En efecto, 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; y configurado 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 parte según los estereotipos de los personajes del teatro de la época. Por otro lado, el desinterés hacia la música plantea un sesgo equivocado: el análisis exclusivo del libreto nos da solo una parte de la historia y del personaje, puesto que el significado completo viene dado por la interacción de los dos códigos semióticos (González Martínez 2007), la proyección del personaje y sus acciones, en la ópera, viene enfatizada por la música. Y desde luego, todas estas exigencias del género son tenidas muy en cuenta por el libretista, que refunde la historia de acuerdo con el formato requerido y considerando dónde, cómo y cuándo debe entrar la música.

En lo que se refiere a la recepción en Italia, y puesto que cada país recibe al *Quijote* en función de sus manifestaciones culturales más populares en cada momento (como ejemplo claro, el numeroso corpus de ballets centrados en don Quijote en Francia, auténtico género nacional del país vecino), en Italia corresponde este papel, sin lugar a dudas, al género lírico, y especialmente entre los siglos XVII al XIX. Y no es raro, sino todo lo contrario, que sea en este género donde más frecuentemente se acomode al caballero cervantino. Incluso aquellos autores que han sido muy críticos con la recepción del *Quijote* en Italia se han hecho eco de la necesidad de estudiar este repertorio, “verdaderas canteras aún por explorar” (Quinziano 2006: 294). En nuestra opinión, el gran número de obras líricas de diversos formatos que se han inspirado en el Quijote contradice la extendida idea de una pobre recepción de la novela cervantina en Italia (Ruffinatto 2006; Quinziano 2008); más bien indica que se produjo en un sentido diferente

al de otros países.

Afortunadamente, en los últimos años han aparecido publicaciones que entran con mayor profundidad en este repertorio y que proporcionan una nueva perspectiva sobre el tema, desde el estudio de Esquival-Heinemann (1993), que contempla de forma general la recepción operística en Europa, hasta el fundamental *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, de Scamuzzi (2007), que constituye un punto de partida para investigaciones posteriores. Otros trabajos han aportado también interesantes aproximaciones y datos al estudio del repertorio lírico quijotesco, como son los de Ivaldi (2005), Fido (2006) o Tammaro (2006), entre otros, que resaltan, además, las vinculaciones que se establecen entre las representaciones, recreaciones y refundiciones quijotescas y las diversas fases de influencia cultural y política de España en Italia.

Por otro lado, y antes de entrar en materia, conviene hacer notar que, en lo que se refiere a las óperas italianas de temática quijotesca, se han producido otros procesos previos a la propia recepción operística cuya incidencia ha podido ser determinante en esta última: en primer lugar, el paso del idioma español al italiano, la traducción; en segundo lugar, la transducción, adaptación de la novela a otro género literario, en este caso dramático-musical, como es el género lírico. A estos habría que añadir los condicionantes que este último género receptor introduce en cuanto a sus propias convenciones y características dramáticas, formales y musicales. La importancia de la traducción, analizada desde los puntos de vista idiomático y cultural por Flaccomio (1928), Pini Moro (2005a) o Vega Cernuda (2005), no debe restarse, pues es determinante especialmente en el concepto general de la obra y del personaje, cuya perspectiva cómica fue desde el inicio resaltada por la traducción de Franciosini.

En lo referente a la transducción, las dificultades generadas en el paso de un género a otro son evidentes. El drama teatral con música exige una acción escueta y condensada, un desarrollo rápido y unos personajes claramente caracterizados, lo que determina el contenido del libreto operístico. Y aquí pueden notarse algunos de los problemas dramáticos que introduce el hecho de la refundición y que vemos claramente expuestos por Maria Grazia Profeti con respecto a la conversión en *drammi per musica* de algunas zarzuelas de Calderón: “sobre todo será necesario subrayar la fuerte presencia del texto literario, que no permite de simplificaciones, no tolera la esquematización necesaria para el ‘dramma per musica’, según indican las características de los arreglos italianos” (Profeti 2004: 121). Si esto sucede al adaptar un género de origen dramático, podemos pensar que la de un género narrativo como la novela suscitará todavía más problemas en este

proceso. También alude Profeti a otro punto interesante, el de la esquematización argumental de los *drammi per musica*, que se puede ampliar en general a todas las modalidades de ópera en tanto que tal, y que se refiere tanto al aspecto cuantitativo (número de versos o longitud del texto) como al cualitativo (reducción y simplificación de la trama), al que se puede añadir otro, el de algunos requerimientos teatrales y escenográficos que enlazan en este momento con la espectacularidad requerida o con convencionalismos como el *lieto fine*. Algunos elementos son, sin embargo, comunes, como la presencia, con mayor o menor participación en la trama, de personajes secundarios de índole cómica, que se mantiene, con ciertos cambios, en ambas dramaturgias. Aquí, y aprovechando estas particularidades de la dramaturgia barroca, entra don Quijote en la ópera italiana.

## 2. Distintos formatos para don Quijote

A lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX, la ópera va modificando su estructura dramático-musical, determinada por factores de distinta índole, entre los que se cuentan desde exigencias dramáticas y literarias hasta otros más prácticos que afectan al tipo de público o la actividad empresarial vinculada al teatro. Los diferentes formatos derivados de este devenir propician, a su vez, diferentes acercamientos a la novela y a los personajes cervantinos que se irán acoplando hábilmente a las nuevas posibilidades que sucesivamente les ofrece el género operístico, desde las escenas cómicas colaterales del *dramma per musica* del XVII<sup>2</sup>, a los argumentos más desarrollados de la ópera bufa del XVIII<sup>3</sup>, cuya evolución formal y

2 *Don Chissiot della Mancia* (Venecia, 1680), con libreto de Marco Morosini y música de Carlo Felici (*Carlo Sajón*); *Il Lodovico Pio* (Siena, 1687), con libreto de Girolamo Gigli y música de Giuseppe Fabbrini; *L'Atalipa* (Siena, 1689), con libreto de Girolamo Gigli; *Amore fra l'impossibili* (Roma, 1693), con libreto de Girolamo Gigli y música de Carlo Campelli. Una segunda versión se estrenó en 1727, con música en este caso de G. B. Mastini (Flaccomio 1928: 39). *Un pazzo guarisce l'altro* (Siena, 1698), opera serio-ridicola, con libreto de Girolamo Gigli. Esta obra no era *per musica*, pero su estudio ayuda a poner las obras anteriores en perspectiva.

3 Entre la larga nómina hemos seleccionado las siguientes (dejando fuera obras y *pasticcis* derivados): *Don Chisciotte in Sierra Morena* (Viena, 1719), con libreto de Zeno y Pariati, y música de Conti; *Don Chisciotte in Corte della Duchessa* (Viena, 1727), con libreto de Pasquini y música de Caldara; *Un pazzo ne fa cento* (Dresde, 1727), con libreto de Stefano Benedetto Pallavicini y música de Giovanni Alberto Ristori; *Sancio Panza, Governatore dell'Isola Barataria* (Viena, 1733), con libreto de Pasquini y música de Caldara; *Don Chisciotte della Mancia* (Nápoles, 1769), con libreto de Giovanni Battista Lorenzi y música de Giovanni Paisiello; *Don Chisciotte della Mancia* (Turín, 1769), con música de Marcello Bernardini (*Marcello di Capua*); *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* (Viena, 1771), con libreto de Boccherini y música de Salieri.

estructural irá permitiendo una mejor adaptación de determinados episodios de la novela, formato que se consolida en el siglo XIX<sup>4</sup> y que desembocará en la ópera romántica. La decadencia de la ópera bufa a mediados del XIX conlleva la de don Quijote, asociado irremisiblemente a este género de corte cómico y popular, aunque resurge en cierta forma en la opereta de las décadas finales del siglo<sup>5</sup>. Ya en el siglo XX, la convención vigente desde hacía dos siglos deja de condicionar la creación operística, lo que estimula la experimentación y la búsqueda de nuevas formas de expresión dramático-musicales. Esto se traduce en una variedad de formatos que permitirá un acercamiento mucho más personal al *Quijote*, y aunque en Italia esto se produce más tardíamente que en otros ámbitos culturales<sup>6</sup>, ya en el ecuador del siglo se generan unas propuestas novedosas por parte de autores como Vito Frazzi o Goffredo Petrassi<sup>7</sup>, tanto en la estructura de lo narrado como en su contenido (Presas 2010).

El personaje de don Quijote evoluciona a la vez que lo hacen las posibilidades en la recreación de sus tramas. Su evidente popularidad le permite mantener una doble presencia en los escenarios: como caricatura de sí mismo, heredada de su caracterización en los *drammi per musica* de Gigli, que se mantiene en los *intermezzi* del XVIII<sup>8</sup>, mientras se desarrolla como personaje en las contemporáneas

4 *Don Chisciotte della Mancia* (Milán, 1805), con libreto de Gaetano Rossi y música de Pietro Generali; *Don Chisciotte della Mancia* (Venecia, 1810), con libreto de Pallavicini y música de Antonio Miari; *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* (Cádiz, 1830), con libreto de Esteban Ferrero y música de Saverio Mercadante; *Il furioso nell' Isola di Santo Domingo* (Roma, 1833), libreto de Jacopo Ferretti y música de Gaetano Donizetti; *Don Chisciotte* (Milán, 1836), libreto de Jacopo Crescini y música de Alberto Mazzucato; *Don Chisciotte della Mancia* (Nápoles, 1859), libreto de Angelo Siby y música de Carlo Rispo.

5 *Don Chisciotte della Mancia* (1880), libreto de Giovanni Battista Fontana y música de Antonio Bernardoni; *Don Chisciotte* (Venecia, 1881), con libreto de Florentino y Gallo, y música de Luigi Ricci-Stolz.

6 Pensemos, por ejemplo, en *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, de 1923.

7 De 1947 será *Il ritratto di don Chisciotte*, de Goffredo Petrassi, con libreto de Aurell Miloss; y de 1952 la ópera *Don Chisciotte*, de Vito Frazzi, subtitulada, *Interpretazione musicale (della vita, del Cervantes e del Commento, di Unamuno)*.

8 *Don Chisciotte* (Milán, 1714); *Don Chisciotte della Mancia e Galafrone* (Roma, 1723), con música de Girolamo Chiti; *Don Chisciotte della Mancia e Coriandolo Speciale* (Roma, 1726), con música de Francesco Feo; *Don Chisciotte della Mancia* (Lisboa, 1728); *Nerina e don Chisciotte* (Nápoles, 1734); *Intermezzi in musica* (Roma, 1737), con música de Gaetano Caspani; *Don Chisciotte* (1746), con música de Giovanni Battista Martini; *Don Chisciotte e Nerina* (Siena, 1752), con música de Francesco Franchini; *Don Chisciotte nella selva di Alcina* (Siena, 1752), con música de Francesco Quiza; *Don Chisciotte in einem musicalischen Zwischen-Spiel-vorgestellt* (Hamburgo, 1753), con li-

óperas bufas en una línea que se prolonga hasta mediados del siglo XIX.

Además, se produce un nuevo fenómeno (nuevo en la ópera italiana, pues en la recepción francesa e inglesa ya había tenido lugar desde el siglo XVII<sup>9</sup>): la recreación de los atributos del caballero cervantino en otros personajes claramente inspirados en él, cuyas historias, aunque diferentes, mantienen la locura y sus problemas derivados con notorias referencias intertextuales con la novela cervantina<sup>10</sup>. Esta corriente se afianza, curiosamente, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la moda de los *intermezzi* entra en declive frente a la entrada del ballet como forma de entretenimiento en los entreactos de las obras mayores. Parece que especialmente la idiosincrasia de don Quijote mantiene un atractivo en la escena que le permite mutar en determinados aspectos para, añadiendo elementos de novedad, mantener su lugar en los escenarios, “un suo spazio esclusivo”, en palabras de Tammaro (2006: 22). Y así, y tal y como ya había sucedido en el pasado, don Quijote sobrevive en el siglo XX, paralelamente a recreaciones de corte más trascendente, en su concepción más tópica, la cómica, en una serie de obras de menor envergadura, operetas y géneros derivados, que mantienen lo que podríamos llamar su caricatura, de nuevo en contextos de corte carnavalesco o satírico<sup>11</sup>, de nuevo apartado de sus aventuras originales, en un concepto simplista

---

breto de F. Darbés y música de Paolo Scalabrini; *Don Chisciotte in Venezia* (Londres, 1753-54), con libreto de Giuseppe Baretta y música de Giovanni Antonio Gai; *Il don Chisciotte* (Florenca, 1762).

9 Por ejemplo, *Le berger extravagant* (1627-28) de Charles Sorel, o más tarde *Pharsamon, ou Les follies romanesques* (1712), de Marivaux, reeditado después con el significativo título de *Le Don Quichotte moderne*. Esto en lo referido a Francia. Con respecto a Inglaterra, es clara la existencia de un “quijotismo creativo” (Vega Cernuda 2005: 5), es decir, una creación literaria de marcada impronta quijotesca, que se concreta en obras como *Hudibras* (1663), de Samuel Butler, *The Female Quixote* (1752), de Charlotte Lennox, o *Joseph Andrews* (1769), de Henry Fielding, “escrito a la manera del Quijote”. En Italia se produce igualmente este tipo de continuaciones, con la particularidad de que será en el género operístico y no en la novela.

10 *Il fantástico* (Nápoles, 1743), libreto de Genaro Antonio Federici y música de Leonardo Leo; *Il nuovo Don Chisciotte* (Nápoles, 1748), libreto de Federici y Palomba, y música de Leo y Pietro Gomes; *Il pazzo glorioso* (Venecia, 1753), con libreto de Antonio Villani y música de Gioacchino Cocchi; *Un pazzo ne fa cento* (Venecia, 1762), con música de Florian Leopold Gassmann; *Il Socrate immaginario* (Nápoles, 1775), con libreto de Lorenzi, y música de Paisiello; otra versión de 1776, con música de Giacomo Rust; *Il cavaliere errante* (Florenca, 1778), con música de Tommaso Traetta; *Il nuovo don Chisciotte* (Génova, 1788), con libreto de Pietro Calvi y música de Francesco Bianchi; *Il pazzo glorioso*, 1790, con libreto de Bertati y música de Marcelo Bernardini; otra versión de 1797, con música de Antonio Brunetti; *Un pazzo ne fa cento* (Venecia, 1797), con libreto de Giuseppe Foppa y música de Simone Mayr.

11 En obras como la opereta de 1942, *Don Chiscette e Sancio Pancetta*, con libreto de Renzo Avogadri y música de E. Renzo. Tenemos noticias de otras óperas con el título de *Don Chisciotto della*

del personaje que fácilmente podemos enlazar con el que mostró en su momento el *dramma per musica* del XVII.

### 3. Una entrada complicada: el *dramma per musica*

Ya hemos comentado antes que fue la dramaturgia barroca la que permitió que don Quijote entrara en la ópera. Aunque el argumento central de esta tipología de ópera solía ser amoroso, este se mezclaba con otro tipo de intrigas políticas y cortesanas que lo complicaban notoriamente, además de que siempre eran personajes de alta alcurnia, e incluso dioses, los que intervenían en ella. La multitud de tramas y de personajes permitía la presencia de un gran número de arias a solo de cambiantes afectos, sin que, por otro lado, un armazón dramático escueto pudiera desarrollar convenientemente la complejidad del argumento. Como correspondía a un ambiente tan irreal, las voces agudas, femeninas y de castrati, eran las predominantes. Hasta aquí es fácil comprender la dificultad de introducir en este contexto a un hidalgo “desfacedor de entuertos” y menos sus “hazañas” y aventuras por la geografía española.

Sin embargo, 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 solo 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. Y a esto se refieren, con frecuencia, los prólogos “Al lettore” de las óperas de este periodo.

Teniendo en cuenta que, no solo en este momento, sino en general en el formato de la ópera, la acción debe ser sintética y significativa, el libreto no la desarrolla en el mismo sentido que la comedia ni mucho menos que la novela. Generalmente son las acciones las que definen a los personajes y desenvuelven el argumento de la obra, y por ello es tan habitual la recreación de algunos de los

---

*Mancia* (1908, con música de Simone Besi 1910, con libreto de Ricardo di Cagliostro y música de Francesco Pasini) que, hasta la fecha, no hemos localizado.



hechos más significativos de don Quijote, o, en su defecto, de otros que remiten inequívocamente a ellos. Y de ahí, igualmente, que se exploten determinados rasgos de su carácter, los más característicos y tópicos, y que se echen en falta las sutilidades que lo convierten en el personaje fascinante que es en la novela.

Al principio, y especialmente en Italia por la influencia de la *Commedia dell'arte*, don Quijote se asimiló a lo que podríamos denominar “personaje máscara”, no solo muy relacionado con el carnaval, sino con unas cualidades escénicas muy determinadas, reconocibles e identificables rápidamente con el personaje en cualquier trama. Así lo indica el mismo libretista de *Don Chissiot della Mancia*, Marco Morosini, en el primer *dramma per musica* que tiene a don Quijote como presunto protagonista, en el que aparece acompañado por Sancho Panza. No tiene, sin embargo, relevancia en el argumento, centrado en los problemas de amor y celos entre el rey de Barcelona, su esposa, una cortesana y un caballero de la corte del rey. Todo ello se ve adobado con la presencia de varios personajes de registro bufo, desde don Quijote y Sancho hasta un paje, una nodriza, un pastor o el jefe de una banda de asesinos. Algunos de los tópicos más habituales, como la aparición de un oso, que por cierto mata Sancho, están también presentes. Don Chisciotte está presente en varias escenas, y tiene algunas arias y dúos adjudicados, estos últimos con Sancho (3), y uno con la cortesana Berenice. Sus arias a solo muestran sus estados anímicos más característicos: furioso (“Guerra, guerra”, I-esc. X), agresivo sin razón (“Questa destra mia fatale”, II-esc. I), amoroso (“Dulcinea, dove t’ascondi?”, II-esc. I) o citando a sus héroes (“Vittoria, vittoria / Orlando, Rinaldo”, I-esc. 14). El retrato se completa con el intento de quemar a la nodriza, a la que considera una maga, o alabando la belleza de la cortesana a la que ofrece sus servicios. Ninguna de estas escenas afecta apenas a la historia central; solo aparece en once de las cincuenta y cuatro escenas, sin que tengan sentido ni su aparición ni su ausencia, aunque el número de arias que tiene adjudicadas, 8 a solo y tres dúos, le da una cierta presencia.

Todo ello acompaña las intenciones del libretista expuestas al “Amico lettore”: “...mascherato col nome di Chissiot t’apresento anch’io questo drama, che di Chissiot non contiene altro que la pretesa bravura...”. No es difícil percibir la influencia de la lectura de la novela en clave cómica típica del tiempo y de las máscaras de la *Commedia dell’Arte*, que prácticamente convierten al caballero en una de ellas por las posibilidades de caricatura que presenta.

Por otro lado, no deja de ser paradójico que don Chisciotte, que da título a la obra, solo sea un personaje muy secundario de la misma. Para que esto suceda a fecha de 1680, en Italia, es evidente que don Quijote ya ha alcanzado una notable popularidad de la que se sirve el escritor para realizar su libreto, el cual solo se



relaciona con la novela cervantina a través del título, del personaje loco y de otros detalles ilustrativos de corte marginal. Sí es interesante anotar que en gran parte, la descripción del personaje, aunque sea en sus aspectos más tópicos, se realiza sobre todo a través de las arias, cuya música, lamentablemente, no se conserva.

Las siguientes óperas, debidas a la pluma de Girolamo Gigli, han sido bien estudiadas por Scamuzzi (2007: 25-70). Mantienen las mismas coordenadas de representación del personaje, pero conviene observar que don Quijote se despersonaliza mucho más con respecto a su origen cervantino. Desaparece Sancho, que será sustituido por otros personajes más estereotipados, como el soldado Galafrone, en *Lodovico Pio*, Coriandolo Speziale, de *L'Amor fra gli'Impossibili*, o la esclava Olinda en *L'Atalipa*. Menos esta última, los dos anteriores aparecerán de nuevo con don Quijote en los *intermezzi* derivados de ambas obras, lo que reafirma su cualidad estrictamente cómica y acartonada, y la utilización de recursos también estereotipados, como el enfrentamiento con magos y gigantes.

Por lo demás, se mantienen las mismas tramas amorosas aderezadas ahora por menos personajes. La presencia de don Quijote, igualmente marginal, como hemos comentado, se revela menos en las arias que en la obra anterior; por ejemplo, en *Lodovico Pio*, de 52 escenas, don Quijote aparece en diez, pero solo se le adjudican seis arias a solo, además de un dúo con Galafrone, y teniendo en cuenta que son menos personajes y que el número de arias sigue siendo muy alto, en torno a 30, es fácil deducir que don Quijote tiene menos importancia. Al igual que sucede con la ópera anterior de Morosini, no se conservan los materiales musicales, por lo cual desconocemos el registro vocal que se le adjudica al caballero. En general, esta ópera, representativa del estilo de Gigli, muestra un desarrollo bastante mayor de la acción, lo que ha llevado a pensar que estos libretos estaban pensados no solo para ser representados sino también para ser leídos (Frenquellucci 2010: xv). Sin embargo, de nuevo hemos de pensar que sin la música y sin la escenografía, la obra quedaría realmente muy deslucida. Las arias en este tiempo no eran excesivamente desarrolladas, y es precisamente este hecho el que da importancia a la música, pues se necesitarían muchas más palabras y versos para transmitir sin música lo que una estrofa de cuatro versos puede expresar con ella.

Aquí tenemos a Lodovico Pio, emperador, hijo de Carlo Magno, en pugna con su hijo Lotario y otros altos mandos militares, por asuntos políticos y sentimentales. Los decorados establecidos para la representación son suntuosos: el lugar se supone Aquisgrán, y los escenarios incluyen el salón del trono, salas regias, la selva, o el cementerio donde está enterrado Carlo Magno. Para los entre actos están previstos un *ballo* de sombras y jardineros, y otro de estatuas y escultores. Los tópicos argumentales de las óperas en las últimas décadas del siglo XVII y

principios del XVIII se centran en la historia, la mitología o la arcadia poblada de pastores, dioses menores y ninfas. Todo ello acompañado de escenarios fantásticos que permiten una representación espectacular muy barroca. Puede comprenderse fácilmente lo complicado que sería recrear las aventuras quijotescas en este contexto. De hecho, entre los capítulos más utilizados posteriormente estarán los de los duques, pero ello solo será posible cuando entren en la ópera nuevas tipologías de argumentos y el tratamiento de aspectos metateatrales o la sátira de antiguas modas teatrales.

El problema de la refundición de la novela, más allá de la presencia de don Quijote, que como vemos, hasta ahora aparece en tramas muy alejadas de sus aventuras originales, tiene que ver con el elevado número de episodios y la incesante acción que se produce en la obra cervantina. Se ha argumentado con respecto a las óperas de Gigli que el personaje de don Quijote va adquiriendo más presencia en la trama, aparece Sancho como su escudero, e incluso se recrean, aunque de forma poco literal, algunas de sus aventuras, como las de Sierra Morena, todo lo cual significa un avance hacia una mayor cercanía con la obra original (Scamuzzi 2007: 47). Y si esto es cierto en *Un pazzo guarisce l'altro*, es precisamente porque no es un *dramma per musica*, sino una comedia en prosa que permite un mayor desarrollo textual de la trama y de los personajes, y aunque comparte otros aspectos con las óperas anteriores de Gigli, no puede considerarse un escalón más avanzado en la concepción de la novela en relación con ellas sino porque es otro género. En este sentido, será la aparición de la ópera *buffa* la que permitirá el avance hacia una recreación más completa del *Quijote*.

#### 4. De la máscara al personaje

Como ya hemos comentado antes, a principios del siglo XVIII, la reforma de la ópera llevada a cabo por Zeno y después por Metastasio, que consistió en limpiar la ópera de residuos cómicos y en estructurar de forma más ordenada las arias y los recitativos en las escenas, tendrá dos consecuencias: la aparición de los *intermezzi*, pequeñas obras líricas en varias partes, de corte cómico, que se introducían en los entreactos de las óperas serias, y la conformación de un nuevo concepto de ópera basada en argumentos más realistas, costumbristas y de sesgo cómico que no farsesco, la ópera *buffa*. En estas dos corrientes se asienta don Quijote de forma paralela, manteniendo en la primera su carácter de máscara, mientras en la segunda comienzan a representarse sus aventuras originales, lo que le confiere un perfil mucho más definido y más en consonancia con su modelo original.

Dado que la ópera bufa, en sus inicios, mantiene el formato de la ópera seria, el predominio de arias a solo, alternadas con recitativos y algún dúo, las óperas de argumento quijotesco deberán adaptarse a este molde, a la vez que introducen características propias. Se recrearán algunas de las historias originales de don Quijote, especialmente las de Sierra Morena, las del castillo de los Duques y las bodas de Camacho, mientras que citas y alusiones constantes establecerán un marco referencial muy definido para el caballero cervantino, que, como se indica en el “Argomento” inicial de los libretos, es bien conocido y, por ende, sería superfluo explicarlo. En general, en los libretos se utilizan escenas de asequible dramatización, pero el exceso de acción determinará largos recitativos, como en *Don Chisciotte in Sierra Morena*, de Zeno, Pariati y Conti (Scamuzzi 2007: 107), lo cual nos remite de nuevo a la novela, y nos aparta de lo que son los requisitos de las obras en música. Esto es reflejo también de las dificultades de translación de una novela a libreto de ópera, pues parece evidente que traer con fidelidad a don Quijote a una ópera supone superar algunas dificultades que no parecen tener una solución sencilla desde el punto de vista del género receptor.

Comparando dos de las óperas bufas de mayor recorrido en el siglo XVIII, la más temprana *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719), ya citada, y *Don Chisciotte della Mancia* (1769) con libreto de Giovanni Battista Lorenzi y música de Giovanni Paisiello, se puede comprender bien el camino que recorre don Quijote. La primera obra está todavía inmersa en la dramaturgia barroca del *dramma per musica*, y aunque su contenido argumental es ya claramente diferente, la alternancia de arias a solo y recitativos, algunos dúos y algún coro, todavía constriñen mucho el desarrollo de la historia. Por esta razón, no se puede evitar la presencia de largos recitativos que, en cierta manera, lastran el desenvolvimiento de la obra. Gracias a ellos, sin embargo, se puede plasmar de forma realista la refundición de las aventuras en Sierra Morena, y por su parte el compositor dota a los recitativos de un mayor relieve musical, resultando así mucho más expresivos y en consecuencia menos pesados.

Bastante posterior, la ópera de Lorenzi y Paisiello muestra un formato muy distinto: junto a un cierto número de arias aparecen números de varias secciones, destacando los *fnale primo* y *secondo*, que permiten una dinámica interacción musical de personajes serios y cómicos, lo que redundará en una acción más viva. La trama incluye además algunos elementos que fueron muy explotados por sus posibilidades teatrales y musicales, incluso en el siglo XIX. Por un lado, tenemos los argumentos metateatrales que proporcionan los capítulos transcurridos en el castillo de los Duques, derivados de las bromas urdidas en torno a don Quijote; por otro, y vinculado con lo anterior, la utilización de escenas de magia, de encan-

tamiento, gigantes, caballos voladores, etc., que permiten, ahora que la dramaturgia barroca ha desaparecido, reutilizar algunos recursos escénicos muy del gusto del público, y además, realizar una crítica de la ópera seria.

En relación con los personajes de ambas óperas, los registros y timbres predominantes en cada una son totalmente distintos, lo que marca también un ambiente muy diferente para la acción. En la ópera de Conti, el predominio de voces agudas, sopranos en las femeninas, contratenores, generalmente castrati, en las masculinas, proporciona a esta ópera una cierta irrealidad pese a su argumento naturalista. Así Cardenio, por ejemplo, caracterizado aquí como contratenor, muestra un carácter muy diferente del que ostenta en *Il furioso all'isola di San Domingo* (1833), de Gaetano Donizetti, interpretado por un barítono. Incluso varios de los personajes secundarios tendrán voces agudas, manteniéndose el equilibrio en la ópera de Conti con don Quijote en un registro de tenor-barítono, y Sancho en el de bajo. La identificación con estos registros, o incluso más graves (don Quijote será bajo en *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, de Mercadante, en 1830) es bastante frecuente, si bien no siempre sucede así. En la obra de Paisiello, puesto que en la década de los 60, por la evolución del género, las voces son ya naturales, la caracterización de los personajes es mucho más lógica: don Quijote es tenor, y Sancho barítono, mismos registros que la pareja complementaria, Platone y Galafrone. Las mujeres serán en su mayoría sopranos, y ocasionalmente, alguna mezzo. Las voces son un punto de referencia muy importante en la recreación operística, pues rápidamente crean un determinado universo sonoro que incide en la percepción del argumento, el cual está muy condicionado por las características de la ópera en cada preciso momento.

Sin embargo, más allá del timbre, la presentación del Ingenioso Hidalgo cervantino está basada, en ambas obras, por aquellos de sus estados anímicos que mejor se acoplan a los procedimientos de expresión que permite la ópera: don Quijote enamorado, cantando las ausencias de Dulcinea; don Quijote exaltado ante los agravios y las injusticias; don Quijote en pleno ataque de locura. Pueden encontrarse en prácticamente todas las óperas derivadas de la obra cervantina durante el siglo XVIII y XIX, convirtiéndose en tópicos de su representación que no pueden faltar.

No podemos extendernos más, pero lo visto hasta aquí resalta suficientemente la idea de la importancia que el formato musical de la ópera tiene sobre el concepto y la representación de los personajes y las aventuras del *Quijote* recreadas en las obras del repertorio lírico, y la necesidad de contemplar el elemento musical como definitorio del resultado final.

Por tanto, la representación del *Quijote* en Italia viene determinada tanto por

las características de origen de los personajes cervantinos, como por las convenciones del género en que con tanto éxito se asentó, ya que los libretos fueron, durante mucho tiempo, el soporte literario más significativo en que se recreó en Italia la novela de Cervantes, en una simbiosis que se demostró muy útil, pero que determinó que unos elementos se potenciaran y otros se deformaran. Tendríamos que considerar aquí tres niveles de acercamiento: el del libretista con respecto a la novela original, el de su acoplamiento a un género concreto y de exigencias bien predeterminadas y, en tercer lugar, pero no menos importante, el del gusto de un público inmerso en un determinado momento social y cultural. Realmente, ¿qué puede quedar del *Quijote* cervantino después de un proceso tan complejo como este? No es de extrañar que, con todos estos condicionantes, el *Chisciotte* resultante no tenga mucho que ver con el original.

## Bibliografía citada

- CANAVAGGIO, JEAN (2006), *Don Quijote, del libro al mito*, Madrid, Espasa Calpe. (Ed. original: *Don Quichotte du livre au mythe*, París, Fayard, 2005).
- ESQUIVAL-HEINEMANN, BÁRBARA P. (1993), *Don Quijote's Sally into the World of Opera: Libretti between 1680 and 1987*, New York, Peter Lang.
- , (2007), “El Quijote en la música italiana de los siglos XVIII y XIX”, *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos-MEC: 171-86.
- FIDO, FRANCO (2006), “Viaggi in Italia di Don Chisciotte. Farsa, follia, filosofia”, *Viaggi in Italia di Don Chisciotte e Sancio e altri studi del Settecento*. Firenze, Società Editrice Fiorentina: 3-38.
- FLACCOMIO, ROSARIA (1928), *La fortuna del Don Quijote in Italia nei secoli XVII e XVIII, e il Don Chisciotto di G. Meli*, Palermo, Santi Andò & Figli, editori.
- FRENQUELUCCI, CHIARA (2010), *Dalla Mancha a Siena al Nuovo Mondo. Don Chisciotte nel teatro di Girolamo Gigli*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, JUAN MIGUEL (2007), *Semiótica de la música vocal*, Murcia, Universidad de Murcia.
- IVALDI, ARMANDO FABIO (2005), “Don Chisciotte. Un ‘serioridicoloso’ nell’opera in Italia fra Sei e Settecento”, *La maschera e l’altro*, ed. Maria Grazia Profeti. Firenze, Alinea:

331-62.

- PINI MORO, DONATELLA (2005a), “La traducción del *Quijote* al italiano”, *¿Qué Quijote leen los europeos?*, ed. Miguel Ángel Vega Cernuda. Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid: 45-50.
- , (2005b), “Uno splendido disordine. Percorsi della ricezione di Cervantes in Italia”, *Quixote/Chisciotte. MDCV-2005. Edizioni rare e di pregio, traduzioni italiane e straniere conservate nelle biblioteche veneziane*, ed. Donatella Ferro. Milano, Biblion: 67-79.
- PRESAS, ADELA (2008), “Don Quijote en la ópera italiana del siglo XIX. *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, de Saverio Mercadante”, *Tus obras los rincones de la tierra descubren*. Actas del VI CINDAC, ed. Alexia Dotras Bravo. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos: 623-35.
- , (2010), “La recepción del Quijote en la música italiana del siglo XX: el peso de la tradición”, *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, ed. Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos-MICINN: 377-95.
- PROFETI, MARIA GRAZIA (2004), “Comedia áurea y ópera italiana”, *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, eds. José N. Alcalá-Zamora; José María Díez Borque. Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior: 109-22.
- QUINZIANO, FRANCO (2006), “Don Quijote en la Italia del XVIII: imitaciones, derivaciones y adaptaciones cervantinas”, *Italia-España-Europa: literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*. Actas del XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas. Sevilla, Arcibel: 291-308.
- , (2008), “En torno a la recepción crítica del *Quijote* en la cultura italiana del siglo XVIII: un campo poco abonado”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 4: 239-64.
- RUFFINATTO, ALDO (2001), “Italia en el Quijote y el Quijote en Italia”, *Cervantes en Italia*. Actas del Coloquio Internacional de Cervantistas, X CIAC, ed. Alicia Villar Lecumberri. Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas: 3-18.
- , (2006), “Italia con y sin Quijote”, *Edad de Oro*, 25: 545-58.
- SCAMUZZI, IOLE (2007), *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- TAMMARO, FERRUCCIO (2006), “Don Chisciotte vs. Don Quijote nel teatro musicale italiano del primo settecento”, *Studi ispanici*, 31: 19-50.
- VEGA CERNUDA, MIGUEL ÁNGEL (2005), “La traducción del *Quijote* o ¿qué *Quijote* leen los europeos?”, *¿Qué Quijote leen los europeos?*, ed. Miguel Ángel Vega Cernuda. Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid: 1-44.