



Ausencias de don Quijote y Sancho en la novela italiana del XVII, y libertad de don Quijote en los primeros melodramas

Agapita Jurado Santos
(Università degli Studi di Firenze)*

Abstract

El *Quijote* de Cervantes apenas si conoció imitaciones en la novela italiana en prosa del siglo XVII. Quizás porque, para afirmarse, los nuevos novelistas, aun teniendo como modelos los poemas caballerescos de Ariosto y de Tasso, intentaban crear historias más verosímiles, introduciendo elementos históricos y contemporáneos. En cambio, en el melodrama, más libre normativamente, a finales del siglo XVII empieza una larga trayectoria de reelaboraciones quijotescas, donde la libertad creativa del género permite introducir tipos nuevos, como el del loco don Quijote, cuya comicidad se explotará con fines cómico-líricos, o en el caso de Gigli, también satíricos.

Palabras clave: *Quijote*, novela italiana, melodrama, reescritura, teatro.

Cervantes' *Don Quixote* was barely imitated in the seventeenth century Italian novel. In order to assert themselves and the genre, novelists had to create a more believable story, going beyond the contemporary models of the chivalric poems of Ariosto and Tasso, by introducing historical and contemporary elements. On the contrary, we can see the beginning of a history of quixotic reworking's in the melodrama, for it has more normative freedom. The creative liberty of the genre allowed the introduction of new types, as for example, the mad Don Quixote, whose comedy will be used with theatrical and lyrical purposes and, in the case of Gigli, also satirical ones.

Keywords: *Quixote*, Italian novel, melodrama, rewriting, theatre.

§

Con este trabajo me propongo indagar acerca de la introducción de don Quijote y Sancho en el melodrama italiano. A partir de la pregunta, ¿por qué don Quijote lo encontramos sobre todo en el melodrama italiano y no en la novela en prosa como habría sido de esperar?¹, una cuestión que parece relevante, sobre todo si observamos que el fenómeno de una temprana teatralización y explotación

* Este texto forma parte del proyecto de investigación *Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España: «Recepción e interpretación del Quijote (1605-1830). Traducciones, opiniones, recreaciones». Dirigido por Emilio Martínez Mata, Universidad de Oviedo. Referencia n. FFI2014-56414-P.

¹ Pregunta con la que Alfredo Moro me invitó a participar en el congreso internacional «Cervantes y la posteridad: 400 años de legado cervantino», celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, del 12 al 14 de septiembre de 2016. El presente artículo es la reelaboración de la conferencia «La libertad de don Quijote y Sancho Panza en el melodrama italiano» que presenté en este congreso.

escénica de don Quijote y Sancho se produce, en el siglo XVII, tanto en España, donde los encontramos en mascaradas, comedias o entremeses (Jurado Santos, 2012); como en Francia, donde danzarán al ritmo de los ballets de corte, o reaparecerán en uno de los teatros más importantes de París, el Hôtel de Bourgogne, que pone en escena la tragicomedia de Pichou (1630) y las tres comedias de Guérin de Bouscal (1639-1642). También en el Reino Unido el carácter espectacular y escenográfico de ambos personajes se propuso en las comedias musicales de Thomas D'Urfey (1694-1696), con canciones de Henry Purcell, John Eccles y otros compositores.

Seguramente, en esta transcodificación influyen diversos factores, uno es la ya bien estudiada teatralización del *Quijote*, la vivacidad de los diálogos y las descripciones «teatrales», de acciones o escenografías²; otro podría ser la cercanía de ambos géneros, y su modernidad, pues la ruptura respecto la tradición clásica que estaba operando el teatro de principios del siglo XVII tenía numerosos puntos en común con la novela (la mezcla de estilos; la ruptura de las unidades; la libertad de sujetos y variedad temática; la mezcla de lo trágico y lo cómico; la finalidad hedonista, junto a la didáctica, con una aplicación del deleitar educando que podía tender más o menos hacia la moral o hacia el placer; el tema del amor, etc.). Además, en una época donde la maravilla era un elemento fundamental, la originalidad «visual» de los personajes proporcionó desde un principio recursos cómicos nuevos; una comicidad ekfrástica³ funcional, que facilitaba la presentación de ambos en escena sin grandes preámbulos. Así, muy pronto empezaron a ser reconocibles, como muestran las numerosas mascaradas españolas, y los *ballets* franceses, donde se asimila la figura de don Quijote a la del capitán español, a las rodomontadas. Los autores, en general, los utilizaron con dos grandes modalidades: o imitaban los episodios cervantinos, aportando variantes más o menos importantes, ligadas a los nuevos públicos y contextos de representación; o aprovecharon la libertad que suponía el que ambos fueran una invención nueva⁴, sin dependencia de una tradición clásica que los habría connotado y delimitado, para fraguar inéditas aventuras en contextos originales, amplificando algunos de los rasgos de los protagonistas cervantinos, inventando

² Ya Fernández de Avellaneda (1999, 51-53), iniciaba el prólogo de su *Quijote* con las conocidas palabras: «Como casi es comedia toda la historia de don Quijote». Respecto a la crítica moderna, señalo algunos de los estudios más significativos sobre la estructura teatral del *Quijote*: por ejemplo Dámaso Alonso (1962, 9-19) subraya el uso teatral del diálogo cervantino; Díaz-Plaja (1963, 11-136) ve en el *Quijote* una situación teatral, con el protagonista disfrazado y una continua presencia del juego escénico; Martín Morán (1986: 27-26) considera la venta de Palomeque como un escenario teatral; y Baras Escolá (1989, 98-101) piensa que el argumento central en torno a don Quijote y Sancho se estructura a manera de entremés; cfr. Jurado Santos (2000, 67-69).

³ Actualmente estoy preparando un artículo para *Anales Cervantinos* (Jurado, en prensa), en el que emerge que don Quijote y Sancho se convirtieron pronto en dos nuevos tipos cómicos, y que la comicidad visual aparece como una invariante en las primeras recreaciones en España y en Francia.

⁴ Tammaro (2006, 23) añade una tercera línea de obras en las que, aun estando don Quijote ausente, sirvió como modelo en la creación de personajes o tramas. Esta tercera línea no nos va a interesar aquí, pues nuestro objetivo es el de indagar la presencia de don Quijote y Sancho, como personajes, en obras que, manteniendo el nombre de los protagonistas, establecen un contrato de *pastiche*, en términos de Genette.

otros, en unos países donde la expansión de la empresa editorial, y el nacimiento de los teatros comerciales, exigía con voracidad tramas y personajes nuevos con los que satisfacer la creciente demanda de público y lectores.

En los primeros decenios de recepción se observa cómo don Quijote y Sancho aparecen sobre todo en géneros «nuevos», por ejemplo la comedia burlesca, en la que Faliu-Lacourt (1989) incluye la comedia *Don Quijote de la Mancha*, de Guillén de Castro, como precursora del género; o la más tardía de tres ingenios *El hidalgo de la Mancha* (1672 aprox.), estudiada en su relación con las burlas carnalescas por Mata Induráin (2003). También la comedia de *Don Gil de la Mancha* (anterior a 1627) muestra una estrecha relación con la comedia de figurón (Jurado Santos, 2012, 79-109). No parece pues una coincidencia el que la primera reelaboración francesa de estos personajes se ofrezca en un género de reciente cuño, la tragicomedia, con *Les folies de Cardenio*, estrenada en 1628 en el Hôtel de Bourgogne, y escrita por Pichou, uno de los jóvenes innovadores del teatro francés. La tragicomedia ofrecía la posibilidad de presentar a hidalgo y escudero, con su carga cómica, en un ambiente alto, típico de la tragedia, mezclando así las clases sociales y los estilos, como Cervantes había hecho en su novela. En este recorrido la llegada de don Quijote y Sancho al melodrama italiano parece confirmar la impresión de que se percibió a estos personajes como a unos nuevos tipos cómicos, bien caracterizados, y por lo tanto funcionales en un género de espectáculo donde prima el carácter visivo. Una búsqueda de libertad creativa parece estar así en la base de su éxito inicial por tierras europeas.

1. Don Quijote y Sancho en la narrativa italiana

También la novela italiana se presentaba en los primeros decenios del siglo XVII como un género nuevo, de amplio respiro, en busca de una identidad propia, con una relación ambivalente respecto a la gran tradición épica del siglo anterior. Como muestra Spera (2000, 14), la novela del siglo XVII se había situado al inicio en una continuidad de contenidos con el poema épico-caballeresco, como revelan el protagonismo de la corte y de lo heroico, aunque con una marcada fractura estilístico-expresiva, evidente con el paso de la poesía a la prosa⁵. La novela italiana del Seiscientos evoluciona de un modelo todavía cercano a la novela helenística y caballeresca a una novela de aventuras heroicas y amorosas, con ambientaciones y personajes tomados de la realidad, de la historia; género omnicompreensivo, microcosmos donde confluyen los materiales más variados⁶, la novela va pasando de

⁵ «La prima metà del secolo aveva già visto non pochi romanzieri muoversi nell'ambito della Corte e di precari equilibri internazionali» (Spera, 2000, 14). Por ejemplo Giovan Francesco Loredano, fundador de la Academia degli Incogniti, y cuyas novelas publicadas en los años treinta y cuarenta se consideraron durante un largo periodo como modelos del *genere romanzesco*, se propone «di promuovere il romanzo e la novella galanti e cavallereschi» (Mancini, 1996, 34).

⁶ «Brani saggistici e brani schiettamente narrativi, toni alti e toni bassi, parti nobilmente poetiche e parti grezzamente prosastiche, accenti comici e accenti tragici, tratti di cronaca ed elaborazioni dell'immaginazione» (Mancini, 1996, 42).

un modelo que evoca el poema caballeresco, a la manifestación de una fuerte exigencia de verosimilitud hacia finales del siglo XVII. Se busca un alejamiento del poema caballeresco que no llega a concretarse, dejando a la novela en suspenso entre *romance* y *novel* (Spera, 2000, 65). Como sostiene Asor Rosa, la individuación en el poema ariostesco de un ilustre precedente del nuevo género narrativo en prosa se puede interpretar como un impulso y, a la vez, un límite en el nacimiento de una narrativa moderna, pues la «grande contraddizione» que caracteriza el primer experimento *romanzesco* está en el haber intentado «conquistare nuovi spazi alla letteratura, restando totalmente all'interno di un'ideologia del letterario, che continua a privilegiare al di sopra di ogni altro valore il "decoro"» (1984, 747)⁷.

Sin embargo, los novelistas del Seiscientos son conscientes de estar elaborando una obra muy diferente de sus antecesores; como sostiene Mancini (1996, 54) entre los años Veinte y Sesenta se produjo una «clamorosa insorgenza romanzesca», que «va spiegata nel clima di gusto barocco con la sua qualità d'innovazione "moderna", di genere nuovo rimasto fuori da una precisa tradizione letteraria». Son años en los que la presencia del Quijote como personaje, y su modernidad, es realmente escasa en la narrativa italiana, pues solo conocemos el breve relato que Adriano Banchieri introduce en esa especie de «selva», género frecuente en la época (Capucci, 1961, 26), que es *Trastulli della villa distinti in sette giornate* (1627), donde el término *Trastulli*: «svago, divertimento, gioco» (Treccani), indica ya el carácter lúdico de una obra omnicomprendiva⁸, como se anuncia en el frontispicio: «Novelle Morali, Motteggi arguti, Sentenze politiche, Hiperboli favolose, Casi seguiti, Paradossi faceti [...]». Todo ello estructurado en un marco de siete jornadas que reenvían al *Decameron* de Boccaccio, y ambientado en un lejano Perú en el que Atabalippa, rey de un país extraordinariamente fértil y rico, manda a un «furriere», Asdrubale, a la montaña para buscar a su vieja vasalla Nicosia y llevarla a la corte junto a su nieto, el bobo y grotesco Tamburlino. En la primera jornada se da amplio espacio a los relatos y curiosidades contados por la sabia y docta Nicosia, de modo que cuando, en la segunda jornada, la anciana mujer, «d'ingegno elevatissimo»⁹ introduce la historia de la *Prodezza di Don Chissiotto*, ha adquirido ya una autoridad ante el lector. La narración de Nicosia es un resumen del episodio del robo del yelmo de Mambrino (I, 21); introducido tras una larga narración de los fastos de la corte de Atalipa, presenta algunas variantes que me parecen indicativas para elaborar hipótesis sobre la ausencia posterior del *Quijote* en la novela italiana.

⁷ Cfr. Spera 2009, 177. En general se tendía a considerar la moderna novela como un «parente povero dell'epica» (Mancini, 1996, 44).

⁸ Donatella Pini, que edita el episodio, presenta la obra subrayando cómo, tras una imagen de un Perú precolombiano, los personajes «abbandonano spesso l'italiano per parlare, come le maschere della commedia dell'arte, in tutti i dialetti del Veneto, della Lombardia e soprattutto dell'Emilia»; Banchieri, además, efectúa un «mascheramento di luoghi e di personaggi stranoti ai suoi conterranei» (Pini, 2015, 69).

⁹ Tras escuchar las historias y los razonamientos de Nicosia, Asdrubale exclama: «Nicosia mia, se la natura vi faceva nascer huomo, si come donna siete, senz'altro facevate riuscita d'ingegno elevatissimo, dono particolare, che in poche donne si pratica» (*Prodezza di Don Chissiotto*, 37); a estas palabras sigue una defensa del valor de las mujeres por parte de Nicosia.

Una de las más significativas es, como ha señalado Pini (2015, 72), el ataque de don Quijote al barbero; mientras que en la novela cervantina el barbero sale huyendo al ver venir al hidalgo, en el resumen que realiza Banchieri don Chissiotto, heroico, lo derriba con la lanza; es notable la imagen final de don Chissiotto, que «andava gridando a tutta voce per la campagna: Vittoria! Vittoria!» (*Prodezza di Don Chissiotto*, 69; Pini, 2015, 74), como un auténtico caballero triunfante. En cambio, en la novela de Cervantes se describe la victoria, una de las pocas que el hidalgo consigue, con una finalidad evidentemente cómica¹⁰. Otra variante de relieve es el título de *cittadino* con el que se traduce el término «hidalgo», Banchieri retoma la «peregrina» traducción de Franciosini, que había preferido esta solución ya en su vocabulario bilingüe, en lugar del término *gentiluomo*, más apropiado para salvaguardar el origen nobiliario y rural de don Quijote (Pini, 1997, 105-119). Según Pini, se trataría de una elección «localista» de Franciosini, que adopta una de las acepciones del término *cittadino* propuesta por el diccionario de la Crusca: «che ha diritto ai benefici della città»¹¹. De este modo se esfuma la relación del loco don Quijote con la nobleza, salvando así el decoro de un personaje que, en su vinculación con la clase nobiliaria, habría podido interpretarse como una crítica de la misma, como sabemos que sucedió en el siglo XVIII. En esta línea cabe subrayar otra variante, aparentemente mínima, en la explicación de la causa del enloquecimiento de don Quijote, que Cervantes asocia directamente con la lectura de los enrevesados libros de caballerías:

Es, pues, de saber, que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso –que eran los más del año–, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda [...]. Con estas razones perdía el caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido [...]. En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y *del mucho leer*, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio (*DQ*, I, 1, 38-39; cursiva añadida).

Cervantes desarrolla con coherencia su mensaje sobre lo pernicioso de las malas novelas de caballerías, que Banchieri retoma con estas palabras:

Fu un cittadino della città di Mancina in Spagna, il quale talmente s'internò a leggere le gran papolate e paradossi di questi cavalieri erranti che, spesso *dimenticandosi di mangiare il giorno e vigilare la notte intiere*, diventò pazzo, onde si pose in affirmativo pensiero che tali spropositi fossero cose verace, e le cadde in pensiero di diventar anch'egli cavaliere errante chiamandosi

¹⁰ «[El barbero] dejóse la bacía en el suelo, con la cual se contentó don Quijote, y dijo que el pagano había andado discreto y que había imitado al castor, el cual viéndose acosado por los cazadores, se taraza y harpa con los dientes aquello por lo que él por instinto natural sabe que es perseguido». Sigue un gracioso comentario de Sancho, y la expresión de don Quijote, que retomando de las manos del escudero la bacía, «se la puso luego en la cabeza, rodeándola de una parte a otra, buscándole el encaje, y, como no le hallaba, dijo: –Sin duda que el pagano a cuya medida se forjó primero esta famosa celada debía tener grandísima cabeza; y lo peor dello es que le falta la mitad» (*DQ*, I, 21, 225).

¹¹ Pini concluye: «È quindi da supporre che il professor Franciosini abbia costruito *cittadino* istituendo un nesso -a dir il vero improprio- tra i privilegi tributari dell'*hidalgo* spagnolo e i privilegi inerenti la *cittadinanza*, che nello stato mediceo, in cui Franciosini viveva, toccavano principalmente i due ambiti dell'esenzione fiscale e dell'accesso a cariche pubbliche» (1997, 116).

don Chissiotto dalla Mancia, difensor di dame e vincitore d'eroiche e ardue imprese (*Prodezza di Don Chissiotto*, 68, cursiva añadida).

Las novelas de caballerías son una gran *pappolata* (Treccani: «discorso, o scritto, prolisso e insulso, inconcludente»); *spropoziti*, pero no enloquecen de por sí, pues es la actitud insensata de don Chissiotto, su abandono de las necesidades fisiológicas más elementales como comer y dormir, lo que lo conduce a la locura. Pini piensa que Banchieri quizás estaba evocando el texto de memoria, pues considera como poseedor del yelmo a *Splandiano* y no a Mambriño (2015, 72)¹². Es posible, como es posible que el personaje de don Quijote creara no pocas dificultades a unos novelistas que, si por un lado buscaban renovar la temática caballerescas, por otro quizás les debía parecer demasiado irreverente retomar a un personaje de la pequeña nobleza española que parecía mofarse de los valores y los ritos caballerescos. Lo cierto es que don Quijote y Sancho desaparecen de la escena italiana hasta 1680, fecha en que Morosini retoma el personaje de don Quijote para insertarlo en un nuevo género, el melodrama: cincuenta y tres años más tarde que la breve narración de Banchieri, cuando la novela italiana empezaba a vivir un periodo de decadencia, mientras que el melodrama conocía un éxito de público sin precedentes.

2. Don Quijote en el melodrama italiano de finales del siglo XVII

La introducción del *Quijote* en el melodrama recorrió un camino marginal respecto a los grandes circuitos comerciales de la época, como el de Venecia, ciudad en la que Morosini pone en escena a su *Don Chissiot* en 1680. El sistema teatral veneciano se distinguía por constituirse como una empresa comercial de carácter estable, desligada de una Corte e insertada institucionalmente en las fiestas carnavalescas¹³:

¹² Sobre la fuente que pudo manejar Banchieri, Pini con su habitual sagacidad observa que si por un lado la solución de *cittadino* hace pensar en la traducción de Franciosini, por otro el nombre del protagonista *don Chissiotto* y no *Don Chissiotte* podría inducirnos a creer que no la hubiera leído; por otro lado, vista la «soluzione cervelotica» de Franciosini, que «difficilmente poteva venire in mente a qualcun altro», puede pensarse que Banchieri «fosse influenzato dal traduttore di Castelfiorentino» (2015, 72-73). Es de notar que también en el nombre de Sancho, Banchieri, llamándolo *Sanzo*, se aleja de Franciosini, que traduce *Sancio*.

¹³ Hay que subrayar que, siguiendo el ejemplo veneciano, en otras ciudades italianas las cortes promocionaron el nacimiento de teatros públicos, como en Florencia, donde Gian Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici, hermanos del Granduca Ferdinando, contribuyeron en el desarrollo de teatros públicos, dando lugar así a una especie de síntesis entre el teatro comercial veneciano y el teatro de corte. Como muestra Sara Mamone, «la riorganizzazione dei tardi anni Trenta dovuta principalmente a Giovan Carlo ma egregiamente assecondata e poi seguita dagli altri due rafforza le accademie, le rinvigorisce, le rende sempre più attive. Con i loro teatrini, i loro letterati, i loro tecnici, i loro pittori, i loro attori, i loro musicisti [...] i loro patrimoni [...] gli accademici costituiscono così il punto di forza di un sistema fluido. La protezione dei principi lo rende basilare per l'introduzione a Firenze del teatro commerciale. [...] Il carteggio è più che eloquente per individuare nelle intrecciate relazioni dei tre fratelli l'uso abile ed appassionato del proprio potere che è anche, modernamente, un potere di informazione, di comunicazione al servizio di un proprio ruolo egemone nella moderna società. Una società in cui la cultura comincia ad inglobare i meccanismi del commercio» (2001, 134).

Nel 1681, quando ormai [lo spettacolo per musica] costituiva una presenza stabile nella vita culturale e sociale italiana, e addirittura una vistosa attrazione internazionale, con lucidità Cristoforo Ivanovich individua la differenza del sistema teatrale veneziano, che poneva regolarmente e «democraticamente» a disposizione di un pubblico pagante tipi di spettacolo principeschi prima godibili in maniera saltuaria solo nel chiuso mondo delle corti grazie all'interessata magnanimità di un sovrano (Fabbri, 2003, 73).

La regularidad de la vida teatral, con estaciones anuales que duraban desde el principio del invierno hasta el carnaval, condujo a la necesidad de frecuentes prestaciones poéticas, a la búsqueda de nuevos sujetos. Y si en un principio los libretistas acudieron al patrimonio mitológico/clásico («arbitrariamente rivisitati» según Dorsi, 2000, 27), a la épica *romanzesca*, y a la pastoral, pronto su interés se extendió a la novela corta y a la novela en prosa, así como a la historiografía (Fabbri, 2003, 123), porque «todo era bueno» si aportaba novedad:

Scarseggiando il numero degli scrittori, si cominciò a adescarli con qualche regalo, mentre gli era libera la scelta dell'argomento, la condotta del dramma, né era vincolato da qualsiasi esigenza del maestro compositore della musica, o dei cantanti; tutto era buono attesa la novità (Niso Galvani, 1879, 12).

En este clima de frenética creación, los libretistas eran en su mayoría aristócratas, aunque también se cuentan abogados y literatos profesionales como Benedetto Ferrari y Giovanni Faustini. Marco Morosini, del que tenemos muy pocas noticias, era uno de estos patricios que, además, decidió abrir uno de los numerosos teatros que surgen en este siglo en Venecia¹⁴, el del Canal Regio, donde estrena dos dramas para música de su autoría: *L'Ermelinda* (1679) y *Il don Chissiot de la Mancina* (1680), que al parecer no debieron de tener una gran acogida, pues en las dos décadas sucesivas solo se representaron otros cuatro dramas para música, de diferentes libretistas, antes de la desaparición del teatro. Morosini ambienta ambas obras en la corte, en la longobarda la primera, y en una corte ficticia de Barcelona la segunda. Morosini, como Banchieri, parece ignorar la traducción de Francosini, al llamar a su protagonista *Don Chissiot* y no *Don Chisciote*; y también se diría que retoma la historia de oídas o de memoria, errando asimismo el lugar de procedencia:

Già noto ad ogn'uno qualmente Chissiot fù un tal Barcellonaese che, invagitosi dalla lettura de romanzi dell'eroiche imprese de i caualieri erranti, smarrito il senno, carico d'armi si portò per il mondo per imitarne quei fatti gloriosi (*Don Chissiot*, A4v).

Con «un tal», se elude de nuevo el presentar a don Quijote como un *gentiluomo* enloquecido, así como se evita el representar «[le] molte giocose disauenture [che] gli occorsero, delle quali l'autore non se ne serue non essendo proprie per rappresentarsi

¹⁴ «Dieciotto teatri fra pubblici e privati erigevansi in Venezia nel corso del seicento, dei quali parecchi cessarono del tutto nello stesso secolo in cui venivano edificati. Contemporaneamente se ne trovavano aperti per l'opera e per la commedia almeno otto, tutti con gran concorso [i cittadini avevano] l'abitudine di condurre la moglie ed i figli una o due volte circa l'anno alla commedia e altrettante all'opera» (Niso Galvani, 1879, 12).

in musica» (*Don Chissiot*, A4v), siguiendo la tendencia al *lieto fine* del teatro cantado. Al libretista le interesa el aspecto «giocosos», la «pretesa bravura» y el «certo delirio», con el que renovar una temática ya tópica en el drama musical del seiscientos, la de la locura¹⁵, aunque no se trata de la locura «trágica» producida por un amor desengañado que había ocupado las tablas italianas durante los siglos XVI y XVII, sino de una locura cómica que proporciona una gran libertad al autor. Morosini inventa escenas con las que caracterizar a su *Don Chissiot* como un lírico fanfarrón que presume de fáciles victorias, como cuando en el primer acto, en la escena VII, guerrea con una estatua, y se corona vencedor:

SANCIO	Chi vincestè?
CHISSIOT	Un Cauallero Che mi contese il passo. ci non fù caualliere fù questo sasso.
SANCIO	Si preparino gl'allori
CHISSIOT	alla fronte mia festosa aureo scetro real diadema cinga il crin la man pomposa, si, &c.
SANCIO	Si preparin le catene ad un pazzo si costante serui a gioco de fanciulli Cauallero delirante. Si &c. (<i>Don Chissiot</i> , I, 7, 16)

Se presentan desde el principio los motivos que reaparecerán a lo largo del drama musical: el delirio de don Chissiot, que en otras ocasiones tomará por suyas dos victorias, la primera de Sancho contra un oso ante el que don Quijote huye, mientras Sancho salvará a la reina del peligro de muerte (I, 12); y la segunda en la que unos cazadores hacen huir a unos ladrones que amenazaban con raptar a la reina y matarlos a todos (I, 14). Escenas que servirán como pretexto para introducirlos en la corte, y para enlazar la trama cómica con la «trágica», representada por la traición del libertino rey Bermondo hacia Elmira, su esposa. Lo más notable, aparte de la *pretesa bravura* de un don Chissiot que se presenta como «Cavaliero di Marte e non d'Amore» (I, 8, 17), es la justificación de sus actos con el *certo delirio*, remarcado por Sancho y por los personajes que van encontrando, que transmite una imagen alegre, lúdica de don Quijote, subrayada por la gran cantidad de arias con las que don

¹⁵ Paolo Fabbri muestra cómo los textos teatrales de los siglos XVI y XVII, así como las colecciones que nos quedan de los escenarios de cómicos profesionales, documentan «con dovizia il successo che all'epoca questo tipo di situazioni incontrava» (2003, 343). Es decir, el tema de la locura, provocada por un amor rechazado, que dio lugar a una moda en expansión durante el Seiscientos, cultivada por Giovan Battista Andreini (*La Centauri*) o Flaminio Scala (*La finta pazzia*, y *La pazzia di Isabella*), llegó al teatro cantado con Strozzi y su *Licori finta pazzia innamorata d'Aminta* (1627), y se propondrá con tanta frecuencia que en 1643 Giovanni Faustini, en la prefación de *L'Egisto* sostiene: «non detestare la pazzia del mio Egisto come imitazione d'un'attione da te veduta altre volte calcare le scene» (en Fabbri, 2003, 344-345).

Chissiot se expresa¹⁶. De este modo, a una comicidad que lo acerca a los tipos esquematizados de la Comedia del Arte, se une una extraordinaria presencia lírica, que sirve de contraste con las tensiones amorosas que los personajes cortesanos van mostrando en la escena. Se ofrece así una imagen muy diferente de la que encontramos en Francia, y en menor medida en la comedia de Guillén de Castro, donde don Quijote aparece como un fanfarrón cobarde; es el aspecto *giocos* el que predomina en los numerosos duelos que don Chissiot entabla, con Delia, con el mismo rey Bermondo y con Sancio, que abandonará la escena vencido, dándole la oportunidad a don Chissiot de dejar el tablado con otra imagen victoriosa de *pretesa bravura*. Morosini amplifica así uno de los aspectos con los que se solía representar la locura, el de la guerra y el constante desafío¹⁷, trazando una segunda trama que no llega a cuajar, a pesar de aparecer en el título de la obra, pero cuya función es la de crear un hilo temático paralelo a lo largo de las tres jornadas, basado en el contraste de la locura bélica con la amorosa, como subraya Berenice:

Delira con la spada
Cavaliero infelice
e con amor delira Berenice
(*Don Chissiot*, III, 11, 51).

2.1. Don Quijote y la educación caballeresca

Mucho más complejo es el Quijote que Girolamo Gigli presenta en sus dramas, donde desarrolla con originalidad la locura especular y los recursos cómicos que esta proporcionaba. Girolamo Gigli, filólogo, dramaturgo y libretista polémico y controvertido conocía bien la cultura hispánica, incluso adaptó algunas comedias españolas, así como la novela de Cervantes *La fuerza de la sangre*, de la que se encuentran ecos en *Il Lodovico Pio* (1687), el segundo drama musical italiano con la presencia de don Quijote¹⁸. El drama de Gigli presenta la historia de Lodovico Pio, hijo de Carlomagno, emperador y rey de Italia, en un marco trágico que revela la

¹⁶ Como muestra Presas (2015, 195-196) el Quijote se introduce en la ópera entre otros personajes secundarios, estos personajes tenían generalmente «una participación ocasional en la acción, y, en consecuencia pocas arias a lo largo de la obra». Pero más adelante sostiene que el Don Chissiot de Morosini, «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, ocho a solo y tres dúos, le da una cierta presencia».

¹⁷ «Il comportamento insano era caratterizzato anche [...] dalle sempre efficaci fantasie bellicose, in cui il matto di turno si credeva al centro di epici fatti d'arme» (Fabbri, 2003, 373).

¹⁸ Girolamo Gigli es actualmente más conocido por su obra sobre Santa Caterina di Siena, aunque fue un dramaturgo y libretista que gozó de una considerable fama en su época, apreciado no solo en Italia, sino también en la corte de Viena, donde Carlo VI lo llamó como poeta cesáreo «ed ebbe ordine di terminare il terzo atto dell'*Atalipa*» (De Angelis, 1824, 94-95). Gigli acabó el tercer acto, aunque prefirió seguir en Siena. Fue famoso por sus sátiras y diatribas contra la hipocresía y la moral reinante, y por ello sufrió dos exilios, uno en Roma y otro en Urbino. Se suele señalar una primera época en la que Gigli se inspira en el teatro español para sus melodramas, y un segundo periodo en el que imitará el teatro francés (introd. de Frenquellucci en *Lodovico Pio*, XIII)

influencia del teatro español por la complicación de una doble trama: por un lado la traición de Lotario para destituir al padre, que contiene evidentes momentos trágicos, y por otro los amores triangulares de Giuditta, Berardo (que se revelará al final como hermano desconocido de Giuditta), y Lodovico, convencido de haber sido traicionado por su esposa con Berardo. La multitud de enredos y engaños, los contrastes y conflictos de identidad se resolverán con el procedimiento clásico de la anagnórisis, el perdón real de los conspiradores y el final feliz típico del melodrama, al que se acompaña el elemento cómico.

A una primera lectura surge una pregunta, ¿qué función tiene don Quijote en esta historia? Para encontrar respuestas es significativo el paratexto, donde emerge claramente el contexto y el público para el que este drama musical nació. Ya en el frontispicio observamos la dedicatoria «Al Serenissimo Principe Gio' Gastone di Toscana», tercer hijo del Granduca Cosimo III, de dieciséis años, al que Gigli se dirige subrayando que ofrece «un imperator pio ad un piissimo principe» (*Lodovico Pio*, 5); sugiere así el valor pedagógico del ejemplo de Lodovico. En esta elogiosa dedicatoria Gigli evita nombrar a don *Chisciotte*. Mientras que un tono muy diferente se observa en el aviso al lector, donde Gigli protesta vistosamente por la censura:

Ho dovuto servire a questi cavalieri del nobile collegio Tolomei [...] Son certo che voi mi compatirete se punto sapete quanto riguardo si debba usare da chi compone per le lor scene, mentre bisogna che 'l poeta si accomodi al loro teatro, non il teatro al poeta. Determinato è il numero de' personaggi, la qualità e poco meno le parole. Non tutte le azioni sono permesse, non tutti gli affetti per lor son buoni, e quelli che sugli altri palchi compariscono con plauso degli uditori da questo sono esclusi come degni di biasimo. Voi m'intendete, o lettore, senza che mi spieghi di più (*Lodovico Pio*, 6).

Porque Gigli compuso *Il Lodovico Pio* para el *collegio* Tolomei donde trabajó como maestro de retórica, un colegio inaugurado en Siena en 1676 y dedicado desde el principio a la educación de la nobleza italiana, aunque también acudían nobles de otros países, como por ejemplo Alemania¹⁹. Apoyado por el granduca Cosimo III²⁰, estaba regido por los jesuitas, que con su visión de una instrucción global se ocupaban de la educación «caballeresca» de la próxima clase dirigente. Por eso, además de las clases de teología, filosofía y letras humanas, se practicaban ejercicios caballerescos como la esgrima, la danza y la música; y también ejercicios de recreación, como el teatro, con el que los alumnos aprendían a valorar «l'importanza di una opportuna modulazione della voce e di una accurata gestualità» (Jacona, 2000, 106). Los jesuitas, que crearon esta sala teatral dentro del colegio, privilegiaban las composiciones de tipo religioso o didáctico, aunque también dieron cabida a la

¹⁹ Es curiosa la afirmación que hace uno de sus primeros biógrafos: «Di anni ventiquattro compose la *Geneviefa* [1684; dramma recitato da sei Cavalieri Convittori del Nobile Collegio Tolomei] rappresentata in musica in quei tempi, ne' quali quest'arte non era giunta a quella perfetta delicatezza, e gran difficoltà di passaggi [...] fu cantata con sommo plauso in Roma, in Brescia, ed in altre Città d'Italia, trovandosi obbligato poco dopo a comporre altro Drama [*Il Lodovico Pio*]» (Agio, 1746, 6). La idea de que se viera obligado a escribir este drama quizás explicaría las polémicas palabras de Gigli en el prólogo al lector, aunque no tengo otras noticias sobre esta cuestión.

²⁰ Que por ejemplo cedió las caballerizas para que los alumnos aprendieran a cabalgar, y pagaba la remuneración de algunos profesores (Turrini, 2000, 25-26).

tragedia, la comedia, el drama musical o la tragicomedia pastoral. A menudo se retomaban, además, acontecimientos de la realidad para alabar a los potentes (Jacona, 2000, 112). Las obras eran representadas por y para los alumnos del colegio, y basta mirar la lista de personajes del drama de Gigli, con el nombre del alumno que los representaba al lado, para hacerse una idea del clima nobiliario en el que se celebró esta fiesta de Carnaval en el teatro del colegio: en total encontramos veintiséis nobles entre protagonistas del drama y los bailes. No es de extrañar la cautela con la que Gigli introduce a don Quijote y su relación con la alta tradición épico *romanzesca*:

Troverete che don Chisciotte usa talvolta versi presi o dal Tasso o dall'Ariosto. Non mi crediate sì temerario che io pretenda mettere in burla due autori da me riveriti e stimati come maestri della poesia; ho solamente voluto esprimere i pensieri del personaggio co' versi di que' degni poeti, per far nascere il ridicolo dal contrapposto, facendo servire una grande autorità ad una gran follia (*Lodovico Pio*, 6).

La tradición caballeresca está demasiado viva para poder burlarse abiertamente de ella, y es quizás este el motivo por el que Gigli introduce en el drama a don Quijote sin aludir a un caballo (Flaccomio, 1928, 46) y solo, sin la presencia de su escudero Sancho, que lo habría hecho aparecer como un «auténtico» caballero andante. Gigli prefiere asimilarlo a las figuras de la Comedia del Arte, introduciéndolo en *medias res*, en la selva y «vestido di ferro, con lancia»; Don Chisciotte se presenta a través de un monólogo en el que introduce un tema típico del siervo, el del hambre, fundiéndolo con el discurso «alto» que el Quijote cervantino realizaba sobre la edad del oro:

Grandissima bontà degli osti antichi!
Allor, senz'altri intrichi,
la bestia e 'l cavalier mangiar potea
e forse allor avea
l'affamata virtù
quest'istesso appetito e forse più
(*Lodovico Pio*, I, 4, 16).

Gigli demuestra en varios pasajes un mayor conocimiento de la novela, por eso creo que la eliminación de Sancho y el emparejamiento con Galafrone, siervo astuto que sirve como enlace entre don Chisciotte y la Corte, tiene la función de remarcar su procedencia humilde, como el mismo Gigli señala en la comedia «serioridicola» que años más tarde compone asimismo para el colegio Tolomei, *Un pazzo guarisce l'altro* (1698). Don Quijote aparece por primera vez junto a Sancho y desarrolla una historia paralela a la de don Ramiro, loco «auténtico» por amor, fingiéndose loco para competir con él²¹. Al final el encuentro de los dos locos, su reflejarse el uno en el

²¹ De las cuatro obras que Gigli compone sobre el *Quijote*, tres melodramas y una comedia, solo en la comedia aparece el caballero junto a Sancho. El escudero es una importante ausencia en los melodramas, variante digna de un atento estudio, que los límites de espacio no me permiten realizar en esta ocasión.

otro, les hará recobrar la cordura²², en un intenso diálogo esticotímico donde se nos da a conocer el origen humilde del fingido caballero loco:

D. RAMIRO Come potrò odiare tutte le donne del mondo se mi ama Erminda?
D. CHISCIOTTE Come posso durar di fare el cavaliere errante se non mi reggo dritto?
D. RAMIRO Non son io l'infante d'Andaluzia?
D. CHISCIOTTE Non son io il barbiere del Toboso?
D. RAMIRO Non son io don Ramiro?
D. CHISCIOTTE Non son io Mastro Antonio?
D. RAMIRO E dove [son] in queste selve, lontano dalla mia sposa?
D. CHISCIOTTE E perché [son] fuor di bottega, lontano dalla mia moglie e da' miei figliolini?
D. RAMIRO Ella, se mi ama, piangerà la mia lontananza.
D. CHISCIOTTE Se non lavoro non c'averanno il pane.
D. RAMIRO Ritorna in te stesso.
D. CHISCIOTTE Lascia la Sibilla e cavati la gonnella
(*Un pazzo guarisce l'altro*, III, 18, 318).

Don Chisciotte, «barbiere per grazia del suo specchio», desligado de la clase nobiliaria, podrá hacer todo tipo de locuras en escena, tanto en la comedia como en el melodrama, donde asistimos a una muestra de extravagancias originales y a una serie de imágenes grotescas de un personaje liberado de las exigencias del decoro, que no tenemos espacio para estudiar detenidamente aquí. Aunque podemos concluir afirmando que Gigli experimenta, ante las imposiciones iniciales del colegio jesuita, un cómico ligado a la representación literaria de la locura que tiende hacia lo grotesco en sus melodramas; en un *crescendo* Don Chisciotte se mostrará maloliente y deformado físicamente, llegando incluso a la animalización en el *Atalipa*, donde pasa una buena parte de la obra revestido con una piel de burro. Del *Lodovico Pio* a su último drama hay una experimentación y una búsqueda de recursos nuevos, por ejemplo el de la locura especular, cuya función parece ser la de mostrar los desafueros del poder, como en *Atalipa*, el último drama y el que conoce un mayor protagonismo del loco don Quijote, donde la ambientación exótica permite mostrar las arbitrariedades de un rey dispuesto a poner en peligro a su mujer, y a su pueblo, por la inseguridad que le transmite don Chisciotte, motor de la acción de este original drama. Paradójicamente, la falta de libertad compositiva se compensa con una libertad creativa que no encontramos por ejemplo en las primeras reelaboraciones francesas, que presentan a un hidalgo mucho más cercano a la novela cervantina. Destinatarios diversos para los que el origen noble de don Quijote no supone un obstáculo, pues representa al temido soldado español ridiculizado en las rodomontadas; aunque no se llega a ofrecer una imagen visual tan grotesca como las que propondrá Gigli porque, bien o mal, don Quijote en Francia es siempre un hidalgo y habría atentado contra un decoro que Gigli sortea transformando al don Quijote en Mastro Antonio, una nueva máscara, la del loco imprevisible que, a través

²² Como afirma don Ramiro en la última escena, al explicar la «strana origine della mia salute: m'incontrai con quel infelice, che delirava anch'egli, non so perché e fummo in un tempo a noi stessi scambievolmente rimedio al nostro male» (*Un pazzo guarisce l'altro*, 320).

de un juego sutil de alusiones viaja por las cortes medievales, griegas o del Perú, revelando las incongruencias y las «locuras» de una clase nobiliaria que denunciará más abiertamente en la segunda fase de su producción, la que retomando el *Tartufo* de Molière le sirvió para denunciar la hipocresía en su más famoso y conocido *Don Pilone*.

§

Bibliografía citada

- Agieo, Oresbio, *Vita di Girolamo Gigli sanese detto fra gli Arcadi Amaranto Sciaditico*, Siena, Stamperia all'insegna di Apollo, 1746.
- Alonso, Dámaso, «Sancho-Quijote; Quijote-Sancho», en *Del siglo de oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1962.
- Asor Rosa, Alberto, *La narrativa italiana del Seicento*, en *Letteratura Italiana*, dir. Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, v. 3 *Le forme del testo*, t. II *La prosa*.
- Baras Escolá, Alfredo, «Teatralidad del *Quijote*», *Anthropos*, 98-99 (1989), pp. 98-101.
- Capucci, Marino, «Alcuni aspetti e problemi del romanzo del Seicento», *Studi Secenteschi*, 1: 2 (1961), pp. 23-44.
- De Angelis, Luigi, *Biografia degli scrittori sanesi*, Siena, Stamperia comunicativa, 1824.
- Díaz-Plaja, Guillermo, «El *Quijote* como situación teatral», en *Cuestión de límites*, Madrid, Revista de Occidente, 1963, pp. 11-136.
- Don Chissiot* = Morosini, Marco, *Il Don Chissiot della Mancía, Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Canal Regio*, Venezia, Francesco Nicolini, 1689. Ejemplar de la Biblioteca Nazionale di Roma 40. 9.C.11.4.
URL: < http://books.google.it/books?vid=IBNR:CR001064795&redir_esc=y >
(cons. 20/08/2016).
- DQ* = Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes y Crítica, 1998.
- Dorsi, Fabrizio, «L'opera impresariale (1637-1694)», en *Storia dell'opera italiana*, ed. Fabrizio Dorsi y Giuseppe Rausa, Milano, Mondadori, 2000.
- Fabbri, Paolo, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Faliu-Lacourt, Christiane, «Un precursor de la comedia burlesca: Guillén de Castro», en *Diálogos hispánicos de Amsterdam 8/II. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, Amsterdam, Atlanta Ga., 1989, pp. 453-466.
- Fernández de Avellaneda, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Fernando García Salinero, Madrid, Castalia, 1999.
- Flaccomio, Rosaria, *La fortuna del Don Quijote in Italia nei secoli XVII e XVIII e il Don Chisciotte di G. Meli*, Palermo, S. Andò e Figli, 1928.
- Jacona, Erminio, «A scuola con Vittorio Alfieri: il teatro del Collegio Tolomei dal 1676 al 1820», en *L'istituto Celso Tolomei. Nobile collegio-convitto nazionale (1676-1997)*, ed. Roberto Giorgi, Siena, Tipografia Senese, 2000.
- Jurado Santos, Agapita, «Lope, Cervantes y *La ilustre fregona*», en *Otro Lope no ha de haber*, ed. María Grazia Profeti, Firenze, Alinea, vol. III, 2000, pp. 63-83.
- , *La locura de don Quijote en las tablas del XVII. Don Gil de la Mancha*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.
- , «La génesis de don Quijote y Sancho Panza como tipos cómicos, entre España y Francia, hasta 1642», *Anales Cervantinos*, en prensa.
- Lodovico Pio* = Gigli, Girolamo, *Il Lodovico Pio*, en *Dalla Mancha a Siena al nuovo mondo: Don Chisciotte nel teatro di Girolamo Gigli*, ed. Chiara Frenquellucci, Firenze, Olschki, 2010, pp. 5-75.

- Mamone, Sara, «Accademie e opera in musica nella vita di Gian Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici, fratelli del Granduca Ferdinando», en «*Lo stupor dell'invenzione*». Firenze e la nascita dell'opera, ed. Piero Gargiulo, Firenze, Olschki, 2001, pp. 119-137.
- Mancini, Albert N., «Note sulla Poetica del Romanzo italiano del Seicento», *Modern Language Notes*, 81: 1 (1996), pp. 33-54.
- Martín Morán, José Manuel, «Los escenarios teatrales del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 24 (1986), pp. 27-46.
- Mata Induráin, Carlos, «Burlas carnavalescas a don Quijote en *El hidalgo de la Mancha*, comedia de tres ingenios», *Signos literarios y lingüísticos*, 2 (2003), pp. 51-71.
- Niso Galvani, Livio, *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700)*. Memorie storiche e bibliografiche, Bologna, Forni Editore, 1879.
- Pini, Donatella, «Don Chisciotte in Italia. Da hidalgo a cittadino», *Quaderni di lingue e letterature*, 22 (1997), pp. 101-119.
- , «Il *Quijote* in Italia: prime rielaborazioni. Adriano Banchieri», en *Studi linguistici e letterari tra Italia e Mondo Iberico in età moderna*, ed. Michela Graziani y Salomé Vuelta, Firenze, Olschki, 2015, pp. 63-74.
- Presas, Adela, «Recreación del *Quijote* en la ópera italiana: condicionantes y convenciones del género receptor», *Cuadernos AISPI*, 5 (2015), pp. 189-202.
- Prodezza di Don Chissiotto* = Banchieri, Adriano, *Prodezza di Don Chissiotto*, en *Trastulli della villa distinti in sette giornate*, Venezia, Antonio Giuliani, 1627, pp. 68-69. Ejemplar de la Biblioteca Nazionale di Roma 6. 36.A.3.
URL: < http://books.google.it/books?vid=IBNR:CR000549845&redir_esc=y > (cons. 16/08/2016)
- Spera, Lucinda, *Il romanzo italiano del tardo Seicento. 1670-1700*, Milano, La Nuova Italia, 2000.
- , «“Un poema imperfetto, mostruoso e pessimo”: spunti di riflessione teorica sul romanzo italiano del Seicento», *Bollettino di italianistica*, 6 (2009), pp. 168-177.
- Tammaro, Ferruccio, «“Don Chisciotte” vs “Don Quijote” nel teatro musicale italiano del primo settecento», *Studi Ispanici*, 2 (2006), pp. 19-50.
- Treccani = *Treccani.it – Vocabolario Treccani on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, URL < <http://www.treccani.it/vocabolario/vocabolario/> > (cons. 20/08/2016)
- Turrini, Patrizia, «Il nobile collegio Tolomei», en *Un grande ente culturale senese. L'istituto Celso Tolomei nobile collegio-convitto nazionale (1676-1997)*, ed. Roberto Giorgi, Siena, Tipografia Senese, 2000, pp. 17-52.
- Un pazzo guarisce l'altro* = Gigli, Girolamo, *Un pazzo guarisce l'altro*, en *Dalla Mancha a Siena al nuovo mondo: Don Chisciotte nel teatro di Girolamo Gigli*, ed. Chiara Frenquellucci, Firenze, Olschki, 2010, pp. 245-321.
- Vazzoler, Franco, «Don Chisciotte e le “genti americane”: comicità ed esotismo nell'*Atalipa* dramma per musica di Girolamo Gigli», *Annali d'Italianistica*, 10 (1992), pp. 190-210.

