



8 Recreaciones Quijotescas en Europa

Apostolo Zeno – Pietro Pariati

Don Chisciotte in Sierra Morena

introduzione, edizione critica e commento di
Elisa Martini

con traduzione a fronte in lingua spagnola di
Agapita Jurado Santos

RECREACIONES QUIJOTESCAS EN EUROPA



La colección «Recreaciones quijotescas en Europa» se propone promover y difundir, en ámbito nacional e internacional, ediciones críticas y traducciones de las reescrituras o reelaboraciones de la novela de Miguel de Cervantes *Don Quijote de la Mancha*, además de estudios e investigaciones de la novela y sus reinterpretaciones desde sus orígenes hasta la época contemporánea.

La calidad científica de las publicaciones se garantizará con un proceso de revisión por pares (peer review), y de los Comités internacionales científico y editorial.

La colección contempla ediciones en forma impresa o digital con un modelo de difusión de pago o de acceso libre (open access).

La collana «Recreaciones quijotescas en Europa» intende promuovere e diffondere, in ambito nazionale e internazionale, edizioni critiche e traduzioni di riscritture o rielaborazioni del romanzo di Miguel de Cervantes «Don Quijote de la Mancha», nonché studi e ricerche sull'opera e le sue reinterpretazioni dalle origini fino alla contemporaneità.

La qualità scientifica della collana è garantita da un processo di revisione tra pari (peer review) e dai Comitati internazionali, scientifico ed editoriale.

Sono previste edizioni in formato cartaceo e digitale, con accesso a pagamento oppure aperto (open access).

Dirección

Agapita Jurado Santos

Codirección

Emilio Martínez Mata

Comité editorial

Maria Fernanda de Abreu (Universidade Nova de Lisboa);

Guillermo Carrascón (Università degli Studi di Torino);

María Fernández Ferreiro (Universidad de Oviedo);

Agapita Jurado Santos (Università degli Studi di Firenze);

Aaron M. Kahn (University of Sussex); Emmanuel Marigno (Université Jean Monnet – Saint-Étienne);

Emilio Martínez Mata (Universidad de Oviedo); Iole Scamuzzi (Università di Torino); Raquel Serrano

González (Universidad de Oviedo)

Comité científico

Fabio Bertini (Università degli Studi di Firenze);

Anna Bognolo (Università di Verona); Jean Canavaggio (Université Paris X Nanterre);

Begoña Lolo (Universidad Autónoma de Madrid); José Manuel Lucía Megías (Universidad

Complutense de Madrid); José Manuel Martín Morán (Università del Piemonte Orientale);

Carlos Mata Induráin (Universidad de Navarra); José Montero Reguera (Universidad de Vigo); Pedro

Javier Pardo García (Universidad de Salamanca); Donatella Pini (Università di Padova); Maria Grazia

Profeti (Università degli Studi di Firenze); Laura Riccò (Università degli Studi di Firenze); Aldo

Ruffinatto (Università degli Studi di Torino), Caterina Ruta (Università di Palermo)

Comité de redacción

Luca Baratta (Università degli Studi di Firenze); Pablo José Carvajal Pedraza (Universidad de Oviedo);

María Fernández Ferreiro (Universidad de Oviedo); Arianna Fiore (Università degli Studi di Firenze);

Elisa Martini (Università degli Studi di Firenze); Alfredo Moro Martín (Universidad de Cantabria);

Francisca Torrente Sánchez-Guisande (Università degli Studi di Firenze);

Colección ediciones modernas Dirección

María Fernández Ferreiro

APOSTOLO ZENO – PIETRO PARIATI

DON CHISCIOTTE IN SIERRA MORENA

introduzione, edizione critica e commento di
Elisa Martini

prefazione di
Maria Caterina Ruta

con un saggio di
Anna Laura Bellina

traduzione spagnola di
Agapita Jurado Santos

con il patrocinio di



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

*Il volume è frutto della ricerca svolta presso il Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura,
Letterature e Psicologia dell'Università degli Studi di Firenze,
e beneficia per la pubblicazione del contributo
del progetto europeo UE Europa Creativa-Sottoprogramma Cultura,
Q-Theatrical Recreations of Don Quixote in Europe,
di cui è responsabile scientifico il Prof. Nicholas Brownlees*

*Esta obra forma parte del proyecto
"Q.Theatre, Theatrical Recreations of Don Quixote in Europe",
financiado con el apoyo de la Comisión Europea.
Esta publicación es responsabilidad exclusiva de su autor.
La Comisión no es responsable del uso que pueda hacerse de la información aquí difundida.*



Cofinanciado por el
programa Europa Creativa
de la Unión Europea

GREC
GRUPO DE ESTUDIOS
CERVANTINOS

Q THEATRE
Theatrical
Recreations of
Don Quixote
in Europe

© 2019 Società Editrice Fiorentina
via Aretina, 298 - 50136 Firenze
tel. 055 5532924
info@sefeditrice.it
www.sefeditrice.it

ISBN: 978-88-6032-529-7
ISSN: 2610-9034

Proprietà letteraria riservata
Riproduzione, in qualsiasi forma, intera o parziale, vietata

INDICE

MARIA CATERINA RUTA	
I. <i>Prefación</i>	VII
ANNA LAURA BELLINA	
II. <i>Le imprese di un cavaliere molto errante.</i>	
<i>Don Chisciotte dalla Sierra Morena a Vienna,</i>	
<i>Braunschweig, Amburgo, Lisbona, Bologna e Mannheim</i>	XXVII
II.1 Tabelle	XXXVII
ELISA MARTINI	
III. <i>Introduzione</i>	1
III.1 «Qualche cosa da ridere»: il <i>Don Chisciotte in Sierra Morena</i>	1
III.2 «Rispetta i sacri Legami di amicizia e di onestade»: la “tragedia” di Apostolo Zeno	9
III.3 «E un di se ne faran commedie ancora». Pietro Pariati e l’inserimento del comico	15
IV. TESTI	
APOSTOLO ZENO – PIETRO PARIATI	
<i>Don Chisciotte in Sierra Morena / Don Quijote en Sierra Morena</i> edizione critica e commento di Elisa Martini, traduzione a fronte di Agapita Jurado Santos	23
ELISA MARTINI	
IV. 1 <i>Nota al testo</i>	209
AGAPITA JURADO SANTOS	
IV. 2 <i>Nota a la traducción</i>	215
Indice delle tavole	223
Indice dei nomi	225

La supervisione e revisione della parte italianistica di questo volume è stata eseguita e coordinata dalla Prof.ssa Laura Riccò.

I. PREFACIÓN

§ El autor de cualquier reelaboración del *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, sea literaria sea artística, se enfrenta con la tarea de elegir entre la narración de las aventuras de los dos protagonistas y la selección de algunas de las historias interpoladas. En el caso específico de una obra musical el libretista tiene que adaptar su texto a las expectativas culturales del público al que se la destina, operando las oportunas modificaciones también en relación al cambio de género del texto literario al operístico.¹

A partir de la publicación de la Primera parte de la obra maestra del escritor alcaíno el público se apodera del personaje del hidalgo subrayando esencialmente su locura. Esta, si bien actúa como tema central del libro, en el proceso de su recepción, cualquiera que sea el género literario o artístico de la reelaboración, sufre numerosas variaciones. Este fenómeno atestigua ampliamente la incommensurable abertura del texto y su inagotable actualidad. Como me ocuparé de refundiciones del texto en el género teatral, hay que considerar que en este pasaje se pierde en parte el complejo entrelazamiento de las voces narrantes que caracteriza a la novela² con la consecuente eliminación de los múltiples enfoques y filtros, que engendran su peculiar ironía y ambigüedad. Se puede contestar que

¹ En Italia se debe a Maria Grazia Profeti haber impulsado los estudios sobre las traducciones y adaptaciones de comedias españolas del teatro áureo a obras teatrales italianas según un método interdisciplinar. Una atenta información sobre las investigaciones llevadas a cabo por ella y el grupo que ha dirigido se encuentra en Anna Tedesco, «Teatro del Siglo de Oro y ópera italiana del Seiscientos: un balance», en *Criticón*, 116, 2012, pp. 113-135. Por lo que se refiere al ámbito musical y concretamente a las adaptaciones de una narración en prosa como el *Quijote* entre otros trabajos cfr. Adela Presas, «Recreación del *Quijote* en la ópera italiana: condicionantes y convenciones del género receptor», en *Un paseo entre los centenarios cervantinos*, eds. Maria Caterina Ruta y Robert A. Lauer, *Cuadernos AISPI*, 5, 2015, pp. 189-202; Maria Caterina Ruta, «El canto de don Quijote en los libretos de ópera italianos», en *Cervantes e Italia (1616-2016)*, ed. M. L. Cerrón Puga e I. Tomasetti (Congreso Internacional, Roma 24-26 novembre 2016), en *Critica del testo*, XX, 3, 2017, pp. 219-235.

² El tema del autor/narrador del *Quijote* ha sido objeto de un amplio examen por parte de varios críticos entre los cuales se destaca James Parr en su *Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse* (Juan de la Cuesta, Newark, Aleware, 1988). En este caso lo que quiero subrayar es el hecho de que un gran número de personajes se hace narrador de su propia vida creando la multiplicidad de perspectivas característica de la obra maestra cervantina, cfr. Maria Caterina Ruta, «Fabulae e voci nel *Don Chisciotte*», en

también en el teatro se da vida a la pluralidad de voces de los personajes, que se ofrecen sin intermediación a la opinión de los espectadores o lectores, pero ninguna versión podrá conseguir el mismo grado de complejidad que reviste la prosa cervantina.

El episodio del que deriva el libreto de Zeno y Pariati *Don Chisciotte in Sierra Morena*, se desarrolla en parte en la Sierra Morena y en parte en la venta y tiene un desenvolvimiento muy largo, que ocupa casi toda la segunda mitad de la Primera parte del *Quijote*.³ Las acciones del caballero y de su escudero, correspondientes al episodio, empiezan en el capítulo XXIII, cuando se descubren las primeras señales de la presencia de Cardenio en el bosque, y se relacionan por un lado con la historia de los entrecruzados amores de las dos parejas formadas por Luscinda y Cardenio y por Dorotea y Fernando, y por el otro con la persecución, aunque benévola, del cura y del barbero que buscan por la Sierra a don Quijote para hacerlo regresar a su casa. Consecuencia de esta última intención será, a partir del capítulo XXXVI, la ficción de la princesa Micomicona, que, con las interrupciones de las historias interpoladas, llega hasta el capítulo XLVII. Una vez solucionadas las historias sentimentales de los personajes que han pasado por la venta, se concluye el engaño, encerrando al triste caballero en una jaula grande, colocada en un carro que se encamina hacia la aldea manchega. La parte central de este largo segmento es un rico despliegue de narradores y de niveles discursivos que implica asimismo la convergencia de múltiples géneros narrativos, obligando al lector a desenmarañar su complicado entramado.⁴

La condición de demencia, que afecta al protagonista y a Cardenio, aunque motivada por razones distintas, funciona como ingrediente aglutinante de los componentes mencionados. El espacio de la Sierra por sus rasgos peculiares favorece el desencadenarse de la locura de don Quijote y de Cardenio, así como acoge los disfraces de algunos personajes. Es un lugar que ampara los cambios de identidad de los protagonistas, que en él actúan, de forma sea sustancial sea aparente.⁵

Modi del raccontare, ed. G. Ferroni, Sellerio editore, Palermo, 1987, pp. 69-76; después en *Rileggere Cervantes. Antología della critica recente*, ed. M. Scaramuzza Vidoni LED, Milano, 1994, pp. 129-138.

³ La bibliografía sobre el *Quijote* es inmensa y muy variada en sus enfoques. Cualquier selección resulta arbitraria y se justifica solo por la orientación crítica de su autor. Advierto que prescindo en parte de los comentarios fundamentales sobre los que nos formamos en las décadas pasadas, y que en algunos casos doy unas indicaciones de lecturas críticas más recientes que de norma resumen la correspondiente bibliografía sobre cada tema.

⁴ María Stoopen Galán, «Sierra Morena: quiebres narrativos, multiplicación de narradores y preeminencia de perspectivas», en *eHumanista/Cervantes*, 1, 2012, pp. 465-480.

⁵ «A las identidades modificadas de hidalgo en caballero, de labrador en escudero, se suman la de un mancebo de linaje noble en un astroso Caballero de la Sierra, la de un cura transformado en doncella menesterosa, la de un barbero disfrazado de escudero, la de una campesina rica con ropas de mozo labrador y luego de princesa», María Stoopen Galán, «Sierra Morena: ...», cit., p. 478, cfr. además Encarnación Juárez-Almendro, «Travestismo, transferencias, trueques e inversiones en las aventuras de la Sierra Morena», en *Cervantes*, XXIV, 1, 2004, pp. 39-64.

Sobre el tema del bosque existe una literatura crítica abundante y diversificada en sus enfoques, que ha analizado las múltiples facetas que este género de lugar ofrece a quien quiere refugiarse en él. Respecto a los lugares tópicos con los que compararlo, el bosque se presenta contemporáneamente como *locus amoenus* y *locus horribilis*, espacio donde encontrar tranquilidad y sosiego a sus propias penas, donde retirarse en solitaria meditación, o espacio áspero, peligroso, laberíntico, favorable a la pérdida de la razón y de los modales civilizados.⁶ Por estas razones la Sierra Morena puede acoger a Cardenio, quien quiere castigarse por la debilidad de su reacción frente a la prepotencia y superchería del rival Fernando con respecto a Luscinda y a la codicia de los padres de esta, abandonándose a una locura intermitente y perdiendo toda compostura de la persona y de los hábitos.

Asimismo, este lugar cobija en su ancho vientre al caballero que en las asperezas de la selva descubre el ambiente propicio para nuevas aventuras y para la imitación de sus modelos preferidos. En el bosque, cerca de un arroyuelo, manifiesta connotación del *locus amoenus*, se refugiará también Dorotea, travestida con un traje masculino, buscando consuelo a su angustia.⁷ Por sus arduos senderos pasarán, además, el cura y el barbero, igualmente disfrazados, aunque de manera muy aproximativa y risible, en busca de sus vecinos.⁸

La imitación de los modelos literarios era una norma de retórica aún respetada, cuando Cervantes compone la primera parte del *Don Quijote*. Imitar los buenos ejemplos no tenía que convertirse en la fiel reproducción del modelo, sino que implicaba la reelaboración de las sugerencias útiles para la creación de nuevos textos.⁹ Así lo entendió el escritor alcalaíno, quien en su obra maestra tuvo presentes especialmente, entre otros, los modelos de la novela pastoril, la novela sentimental y los libros de caballerías.¹⁰ En el juego entre imitación y parodia en

⁶ Sería muy largo enumerar los trabajos que motivan las distintas definiciones de este tipo de espacio, remito al estudio de Valeria Mora Hernández, «Hasta que hubiera despejado aquellas sierras»: Peligro, soledad y penitencia en el espacio serrano de *Don Quijote*», en *Cervantes*, XXXVIII, 1, 2018, pp. 63-80, que incluye una abundante bibliografía.

⁷ Salvador de Madariaga, *Guía al lector del «Quijote»*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976 [1926], pp. 73-88; Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas del «Quijote»*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 15-75; Salvador J. Fajardo, «Unveiling Dorotea or the reader as Voyeur», en *Cervantes*, IV, 2, 1984, pp. 89-108; Héctor Pedro Márquez, *La representación de los personajes femeninos en el «Quijote»*, Porrúa Turanzas, Valencia, 1990, pp. 115-123; María Caterina Ruta, *Don Chisciotte e i suoi dettagli*, Flaccovio, Palermo, 2000, pp. 176-177; María del Pilar Couceiro, «Nombres y voces femeninas en Sierra Morena», en *eHumanista/Cervantes*, 6, 2017, pp. 42-55.

⁸ Alberto Sánchez opina que con el hipotético disfraz del Cura y el Barbero se adelanta la intención de muchos personajes de la Segunda parte de dirigir las acciones en las que se involucra a don Quijote y Sancho, «Sobre la penitencia de don Quijote (I, 26)», en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 29/30 nov. Y 172 dic. 1988), Anthropos, Barcelona, 1990, p. 32.

⁹ A este respecto no se puede prescindir del clásico Edward C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*, Clarendon, Oxford, 1962; trad. esp. *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1989 [1966], pp. 99-114.

¹⁰ Cfr. Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte: estudio crítico de algunos aspectos*

sus creaciones Cervantes transformó los géneros literarios del pasado aún vigentes, con el objetivo de adaptarlos a los profundos cambios que afectaban a la cultura y a la política de los comienzos del siglo XVII.¹¹

Aurora Egido trata el tema de la imitación en relación a la presencia del concepto de memoria en la obra cervantina, y arranca del presupuesto que se imita lo que se conoce y que se guarda en la memoria, precisando que la imitación implica una elección según los condicionamientos del momento en el que hay que decidir. Por lo que concierne al *Quijote*, el motivo mimético funciona para el hidalgo manchego desde el comienzo de la narración y encuentra una aplicación especialmente modélica en la parte que nos interesa. En el capítulo XXIII caballero y escudero entran en la Sierra para evitar la persecución de la Santa Hermandad después de la liberación de los galeotes. El escenario le sugiere a don Quijote imitar las hazañas de los mejores caballeros entre los que conoce, y su elección recae, como de norma, sobre Amadís. Después de esta decisión de orden general se ciñe a la idea de hacer penitencia (I, XXV: 300)¹² y se le presentan a la memoria las dos opciones del mismo Amadís y de Orlando. El caballero vuelve a elegir el modelo del primero, cuando se retiró en la Peña Pobre con el nombre de Beltenebros,¹³ por parecerle más adecuado a su humor melancólico. Los furores del personaje ariostesco de todas formas se mezclan con el ejemplo preferido para dar vida a una nueva creación, que se sitúa más allá de la sencilla imitación mimética, denunciando una actitud de sorprendente lucidez en el caballero:

y episodios del «Quijote», Gredos, Madrid, 1975, 2 vols., vol. I, pp. 124-162; Daniel Eisenberg, «D Q and the Romances of Chivalry: the Need of Reexamination», en *Hispanic Review*, XLI, 1973, pp. 511-523; Dominick L. Finello, *Pastoral Themes and Forms in Cervantes's Fiction*, Bucknell University Press, Lewisburg (PA), 1994, pp. 394-409; Anthony Close, «Una cuestión de género: el sentido del eclecticismo del *Quijote*», en *La media semana del jardincillo. Cervantes y la reescritura de los códigos*, ed. J. M. Martín Morán, Unipress, Padova, 2002, pp. 163-82, y *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2007.

¹¹ Entre otros cfr. Juan Bautista Avallé-Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 342-361 y *Don Quijote como forma de vida*, Fundación Juan March / Castalia, Valencia, 1976, pp. 144-172; Vicente Gaos, «Estructura del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. V. Gaos, Gredos, Madrid, 1987, 3 vols., vol. III, pp. 3-77; Maria Caterina Ruta, «L'orizzonte di Cervantes», en *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), vol. I, *Letteratura*, ed. A. Casol, D. Crivellari, F. Gherardi, P. Taravacci, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Trento, 2013, pp. 519-540.

¹² Para la penitencia como costumbre ya presente en la literatura medieval y en los libros de caballería que descienden del *Amadís* cfr. Martín De Riquer, *Aproximación al Quijote*, Salvat Editores - Alianza Editorial, Barcelona, 1970 (1957), pp. 88-89.

¹³ *Amadís de Gaula*, II, V. En uno de sus estudios, entre los préstamos que Cervantes tomó del *Amadís*, Frederick de Armas señala la idea de la 'ínsula' con motivo de las dos islas que se nombran en el libro de Garci Montalvo, Peña Pobre e Ínsula Firme. Examina también la relación con *The Tempest* de Shakespeare, «"Galeoto fu 'l libro: *Don Quixote*, *Amadís*, and *The Tempest*», en *Cervantes*, XXXVII, 2, 2017, pp. 9-34.

[...] *quiero imitar a Amadís*, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, *por imitar juntamente al valiente don Roldán*, cuando halló [...]. Y, puesto que yo no pienso imitar a Roldán [...], parte por parte, en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo como mejor pudiere en las que me pareciere ser las más esenciales (I, XXV: 301).¹⁴

Don Quijote vuelve a tomar en consideración a los dos modelos, añadiendo más detalles, cuando se queda solo, instalado encima de una alta peña, y se convence aún más que la penitencia de Amadís se adhiere apropiadamente a su circunstancia (I, XXVI: 317-319). Lo novedoso del comportamiento de don Quijote reside en la arbitrariedad de su penitencia, como sus mismas palabras declaran en su respuesta a la pregunta de Sancho: «-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, XXV: 302).¹⁵ Es, esta, una actitud del caballero que, subrayando lo apacible de su locura, pone de relieve el tono paródico con el que el escritor se enfrenta a los libros de caballerías, así como las conductas de Cardenio y Dorotea acometen el modelo sentimental.¹⁶ Sin embargo, obligado a buscar una motivación por su decisión, don Quijote la atribuye a la larga ausencia de Dulcinea de su presencia y a «unos imaginados celos» (I, XXV: 305) que de hecho no tienen ningún fundamento.

¹⁴ La cursiva es mía. Cito de la edición Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes (1605-2005), dirigida por F. Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la edición de los clásicos españoles con la participación de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2015, 2 vols.

¹⁵ Riley afirma que «... la imitación de Amadís carece de todo propósito racional fuera de la imitación por la imitación. [...] Se trata de un principio artístico aceptado del que se hace mal uso, cosa que Cervantes critica en otras ocasiones.» (Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, cit., p. 14). Me permito objetar al inolvidable amigo Edward que en el 'uso impropio' del principio una vez más Cervantes rompe la frontera de lo habitual para ir más allá del límite. Según Avalle-Arce la decisión de don Quijote constituye «el primer acto gratuito de la literatura occidental» (Juan Bautista Avalle-Arce, *Don Quijote como forma de vida*, cit., p. 155). También respecto al tema de la locura en el *Quijote* habría que citar una inmensa bibliografía, por mi parte remito a la última edición del *Quijote* de Rico (2015, II) y a las correspondientes «Lecturas» de los capítulos interesados. En cuanto a la locura especular, que se establece entre el caballero y Cardenio, recuerdo, entre otros, los estudios de Juan Bautista Avalle-Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*, cit., pp. 342-361; Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas* cit., pp. 15-75; Raymond R. MacCurdy – Alfred Rodríguez, «Las dos locuras de Don Quijote», en *Anales cervantinos*, XVII, 1978, pp. 3-10; Guillermo Barriga Casalini, *Los dos mundos del Quijote: realidad y ficción*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1983, pp. 52-68; Vicente Gaos, «La locura de don Quijote», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. V. Gaos, cit., pp. 162-188; Ángeles Encinar, «Don Quijote: una dialéctica entre la cordura y la locura», en *Miguel de Cervantes en su obra*, *Anthropos* Suplementos, 1989, pp. 233-238; Peter N. Dunn, «Don Quijote Through the Looking Glass», en *Cervantes*, XII, 1, 1992, pp. 5-17.

¹⁶ Cfr. Armando Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Gredos, Madrid, 1973; Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas*, cit.; Alberto Sánchez, «Sobre la penitencia de don Quijote (I, 26)», cit., pp. 17-33; Stanislav Zimic, *Los cuentos y las novelas del Quijote*, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main 2003.

La reacción exasperada de Orlando se adaptará con mayor pertinencia a la situación de Cardenio que, como el personaje de Ariosto, tiene una efectiva razón para demostrar tan teatralmente su acerbo dolor. A intervalos el joven manifiesta una conducta salvaje y ataca a los pasajeros, si tiene que satisfacer sus necesidades primarias o si sus interlocutores se entrometen en el mundo de su desatino. Por la decadencia de su aspecto físico y de sus trajes el narrador le confiere el apodo de el Roto de la Mala Figura en paralelo con el de don Quijote, ya denominado como el Caballero de la Triste Figura.

La relación entre don Quijote y Cardenio ha sido interpretada desde enfoques diversos según las posiciones críticas de los comentaristas. Por ejemplo, en una de las primeras refundiciones de la obra de Cervantes, la comedia *Don Quijote de la Mancha* de Guillén de Castro (editada en 1618, pero compuesta antes de la salida de la Segunda parte del *Quijote*), como subraya Jurado, el autor motiva la conducta del caballero, respecto a la penitencia en el bosque, con la envidia hacia Cardenio, que en la obra de teatro es comparado a Roldán.¹⁷ Sería esta una de las primeras lecturas que, aprovechando las sugerencias del texto cervantino, las interpreta de forma original enlazándose, en este caso, con la corriente engendrada en el siglo pasado por el libro de René Girard (1964). El estudioso francés basa su teoría en la dinámica del 'deseo', que empuja al hombre a imitar un modelo por la mediación de un tercer elemento; en el caso de don Quijote el móvil para hacer su penitencia en la Sierra sería la locura de Cardenio. El caballero sustancialmente querría imitar al Roto de la Triste Figura, más que a Amadís u Orlando. La pareja Quijote / Cardenio, constituye, en la opinión de René Girard, uno de los dobles especulares cuya presencia, en la base de su teoría, reconoce en la novela cervantina.¹⁸

Aunque se insinúa en algunas líneas del texto y por consiguiente constituye un elemento sugestivo para el dramaturgo español, en mi opinión la motivación de la envidia, simplificando la enmarañada cuestión de la penitencia, reduce la importancia del principio teórico de la imitación de obras literarias y de persona-

¹⁷ Cfr. Agapita Jurado Santos, *El Quijote cabalga por Europa (Siglo XVII)*, SEF, «Recreaciones quijotescas en Europa», Firenze, 2018, pp. 78-81.

¹⁸ Respecto a esa interpretación del *Quijote* remito al trabajo de Donatella Pini en el que examina el libro de Girard y el desarrollo crítico por él suscitado. A la teoría del crítico francés se refirieron posteriormente Cesáreo Bandera en su *Mimesis conflictiva*, Gredos, Madrid, 1974 y Louis Combet en *Cervantés ou les incertitudes du désir*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1980. Luego la corriente evolucionó hacia el psicoanálisis con los aportes, entre los más significativos, de Ruth El Saffar en *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, University of California Press, Berkeley, 1984 y de Carroll B. Johnson, *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*, University of California Press, Berkeley, 1983. Pini acepta con alguna modificación la interpretación de Girard y ve en la entrada en la Sierra un cambio de rumbo de la narración, Donatella Pini Moro, «El *Quijote* y los dobles: sugerencias para una relectura de la novela cervantina», en *Actas del primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 29/30 nov. - 1/2 dic. 1988), Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 223-233.

jes modélicos, que desde el comienzo influye en todo el texto de Cervantes. Hay que tener en cuenta, además, que Cardenio no es el único ejemplo de locura del *Quijote*; si bien los otros locos no son casos especulares respecto al caballero, ofrecen, sí, una muestra de diferentes formas de alienación que ayudan a individualizar, por contraste, la especial locura del protagonista.¹⁹ El personaje del joven andaluz ha suscitado en la mayoría de los casos comentarios que evidencian la debilidad o cobardía de su carácter por no saber gestionar su boda ni con los padres de Luscinda ni con Fernando,²⁰ a pesar de que hay quien lo justifica basándose en su respeto hacia la organización social jerarquizada de la época.²¹

De especial complejidad y ambigüedad es el personaje de Dorotea, que resulta inteligente, ‘lista’, bastante letrada para ser una mujer de condición no muy elevada, pudorosa y asimismo sensual, y sobre todo dotada de voluntad y energía firmes.²² Fernando sobresale por su arrogante superioridad social, que lo lleva a no considerar los obstáculos de cualquier origen que se le ofrecen. Entre estos personajes, que presentan una personalidad más o menos marcada, se mueve Luscinda con su recato y obediencia, capaz, sin embargo, de oponerse a lo irreplicable en su momento.

En su puntual trabajo sobre la recepción de la obra maestra de Cervantes, Agapita Jurado se pronunció en favor de una investigación que quiera «... ir seleccionando los elementos mínimos y comunes, supranacionales, que irán configurando la recepción del *Quijote* en estos dos siglos [XVII y XVIII]». ²³ A este propósito sugiero que en una primera aproximación a ese fragmento de la novela cervantina primero se señalen los ‘elementos mínimos’ que componen el texto, para verificar en segundo lugar los que son comunes al corpus como se verá en este comentario. Empezando por la Sierra Morena, de los sonetos de Cardenio se pasa a las consideraciones teóricas sobre la poesía,²⁴ a la locura del joven andaluz, luego a la penitencia de don Quijote, a la carta para Dulcinea, a la doble

¹⁹ Raymond R. MacCurdy – Alfred Rodríguez, «Las dos locuras de Don Quijote», cit., pp. 1-8.

²⁰ Salvador de Madariaga, *Guía al lector del «Quijote»* cit., pp. 89-100; Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas...*, cit., pp. 15-75.

²¹ Antonio Barbagallo, «Cardenio, hombre atípico», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 1998, pp. 397-407.

²² Salvador de Madariaga, *Guía al lector del «Quijote»*, cit., pp. 73-88; Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas...*, cit., pp. 15-75; José Montero Reguera, «Mujer, erotismo y sexualidad en el *Quijote*», en *Anales Cervantinos*, 32, 1994, pp. 97-116; Maria Caterina Ruta, *Don Chisciotte e i suoi dettagli*, cit., pp. 168-172.

²³ Agapita Jurado Santos, «El *Quijote* prerromántico en Europa occidental: catálogo y propuesta de estudio», en *Un paseo entre los centenarios cervantinos*, ed. M. C. Ruta y R.A. Lauer, *Cuadernos AISPI*, 5, 2015, pp. 171-187, p. 177.

²⁴ José Montero Reguera, «“Poeta ilustre, o al menos manífico”. Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el *Quijote*», en *Anales cervantinos*, XXXVI, 2004, pp. 37-56; Fernando Romo Feito, «Cervantes ante la palabra lírica», en *Anales cervantinos*, XLIV, 2012, pp. 133-15.

perspectiva que de Dulcinea/Aldonza tienen el hidalgo y el campesino²⁵ y a la libranza pollinesca. Las historias sentimentales de las dos parejas implican la presencia de Luscinda, Fernando y Dorotea, esta última se convierte en protagonista de la ficción de la princesa Micomicona de acuerdo con el Cura y el Barbero, las otras dos figuras imprescindibles para el regreso de don Quijote a su aldea. Entre estos elementos se puede considerar también al gigante Pandafilando de la Fosca Vista contra el que don Quijote se lanza en la batalla de los odres de vino.

Se ha notado, además, que algunos núcleos de la narración como el robo del rucio,²⁶ los escudos de oro encontrados en la maleta de Cardenio, la doble personalidad de la dama de don Quijote, constituyen elementos de enlace con la Segunda parte de la novela,²⁷ reforzando la centralidad de la representación de Sierra Morena en la Primera parte de la obra cervantina.²⁸

§ Cuanto dicho se refiere al texto cervantino, paso ahora a considerar el libreto publicado en 1719, intentando ceñirme a los elementos que me parecen más funcionales para definir la modalidad de reescritura de los capítulos interesados.

Encargados de escribir el libreto de la ópera *Don Chisciotte in Sierra Morena*, Zeno y Pariati se enfrentaron con la tarea de reducir al tiempo de una dramatización musical la inmensa materia, que se distribuía en los centenares de páginas del original.²⁹ Hay que preguntarse, entonces, si, como es costumbre habitual en la composición de los libretos, también en este caso los autores conocían la dramaturgia existente sobre ese tema. Eso es, si los poetas italianos, además de leer el *Quijote* en la traducción de Franciosini (1615, 1622),³⁰ tuvieron presentes para su

²⁵ Agustín Redondo, «Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: algunos aspectos de la innovación cervantina», en *Anales cervantinos*, XXI, 1983, p. 9-22; Maria Caterina Ruta, *Don Chisciotte e i suoi dettagli...*, cit., pp. 168-172.

²⁶ Sobre el robo del rucio véanse Francisco Rico, *El texto del "Quijote". Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Ediciones Destino, Barcelona, Colección Imago Mundi, Coedición con el Centro para la Edición de Clásicos Españoles y la Universidad de Valladolid, 2005 y *Tiempos del «Quijote»*, Acanalado, Barcelona, 2012, pp. 59-100.

²⁷ María Stooopen Galán, «Sierra Morena...», cit., p. 471.

²⁸ Alberto Sánchez, «El capítulo XXV del I *Quijote*, clave sinóptica de toda la obra», en *Crítica Hispánica*, XI, 1989, pp. 95-113.

²⁹ Cfr. Ferruccio Tammaro, «*Don Chisciotte vs Don Quijote* nel teatro musicale italiano del primo settecento», en *Studi iberici*, XXXI, 2006, pp. 19-50; Iole Scamuzzi, *Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII. Encantamiento y transfiguración*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2007, pp. 25-70 y Anna Laura Bellina, «*Hidalgos, duchesse e mariti curiosi. Peripezie del Quijote nell'opera italiana del Settecento*», en *Orillas*, VI, 2017, pp. 729-733 (727-753).

³⁰ Sobre la primera traducción italiana de la novela española cfr. Claudia Demattè, «Un desafío de traductología contra los molinos de viento: el Chisciotte de Lorenzo Franciosini», en *La insula del «Don Chisciotte»*, eds. Maria Caterina Ruta y Laura Silvestri, Flaccovio, Palermo, 2007, pp. 81-91; Donatella Pini, «La traducción del *Quijote* al italiano», en *¿Qué «Quijote» leen los europeos?*, ed. de M. A. Vega Cernuda, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Madrid, 2005, pp. 45-50, y «La prima traduzione italiana del *Quijote»*, en «Fedeli, diligenti, chiari e dotti». *Traduttori e traduzione nel*

redacción otras obras que anteriormente se habían ocupado del episodio de Sierra Morena.³¹

Los estudios que van apareciendo desde hace algunos decenios sobre la recepción del *Quijote* a partir de la publicación de la Primera parte, nos proporcionan suficientes noticias para colocar el libreto de Zeno y Pariati en una tradición europea que ya tenía una congruente muestra de ejemplos. Teniendo en consideración la existencia de una bibliografía ya conocida y oportunamente comentada, que encuentra una adecuada síntesis en los trabajos de Yllera y Jurado,³² me limitaré a recordar solo sumariamente el desarrollo de la adquisición del *Quijote* en la cultura europea del siglo XVII y comienzos del XVIII con respecto exclusivamente a los temas centrales de la ópera de Conti.

Inmediatamente después de la publicación de la Primera parte del *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes en la fiestas españolas (de corte, estudiantiles y religiosas) se organizan mascaradas, ballets, carros que ponen en escena a don Quijote y a otros personajes de la novela, aprovechando el difundido conocimiento de la obra, aunque prevalentemente de forma oral, entre los espectadores de los espectáculos y desfiles.³³ Con la excepción de la mascarada peruana, que por motivos políticos se ciñe a los límites del decoro,³⁴ en todo el siglo XVII la figura del caballero aparece deformada de manera grotesca y desligada del tema caballeresco, rasgos que se mantienen en las comedias y entremeses que igualmente se inspiran en él.

Gracias a las muy cercanas traducciones de la novela al francés (Oudin 1614 y Rosset 1618) y al inglés (Shelton 1612)³⁵ se llegó pronto a la creación de reelaboraciones parecidas en otras culturas europeas. Los resultados actuales de la investigación revelan que el personaje de don Quijote en una primera etapa y toda la

Rinascimento, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Padova, 13-16 ottobre 2015), ed. E. Gregori, "Coop. Libreria Editrice Università di Padova", Padova, 2016, pp. 541-561.

³¹ Recuerdo que, trabajando en el Proyecto sobre la recepción del teatro áureo español en el teatro italiano, Maria Grazia Profeti postuló la existencia en la mayoría de los casos de un texto intermedio entre el texto-fuente y el texto para música, cfr. «Comedias – Adattamenti teatrali italiani – Testi per musica: alcuni percorsi possibili», en *Revista de Musicología*, 16/1, 1993, pp. 308-317.

³² Alicia Yllera Fernández, «Como quien mira los tapices flamencos por el revés (don Quijote sobre la escena francesa en tiempos de Luis XIII)», en *Acto de investidura del grado de Doctor Honoris Causa*, Prensas Universitarias, Zaragoza, 2011, pp. 23-72 y Agapita Jurado Santos, *El Quijote cabalga por Europa (Siglo XVII)*, cit.

³³ No hay que descuidar la publicación de la *Segunda parte* falsa de Avellaneda (1614), que se configura como una de las primeras manifestaciones de la recepción de la obra de Cervantes en la Península.

³⁴ Susana Antón Priasco, «El *Quijote* en una representación cortesana en el Perú colonial. La fiesta como reflejo del funcionamiento de la sociedad virreinal», en *Cervantes y el «Quijote» en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. B. Lolo, Ministerio de Educación y Ciencia-Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2007, pp. 151-170.

³⁵ Jean Canavaggio, *Don Chisciotte dal libro al mito. Quattro secoli di erranza*, postfazione di Enrico Di Pastena, presentazione di Francisco Rico, trad. it. di Marianna Matullo, Salerno Editrice, Roma, 2005, pp. 45-51; Donatella Pini, «La traducción del *Quijote* al italiano», cit., pp. 45-50.

novela en tiempos sucesivos fueron asumidos en los nuevos textos según modalidades parecidas a las practicadas en España. Para responder a las expectativas de entretenimiento del público se acentúan los rasgos grotescos de don Quijote, a menudo acompañado por Sancho y Dulcinea, alejándolo cada vez más de los códigos caballerescos.³⁶

Entre las recreaciones españolas y las francesas se delinearán algunas diferencias que dependen de los ambientes de acogida del tema. En la cultura francesa, embebida de leyendas caballerescas, don Quijote, aunque representante de un país hostil, guarda su decoro, pero adquiere las características del soldado fanfarrón y galante.³⁷ También en la mascarada alemana de 1613, realizada en la ocasión del matrimonio del Elector Federico V del Palatinado con una Estuarda, el caballero mantiene un comportamiento respetuoso de la caballería y de sus normas, que sigue conservando en la tardía tradición alemana.³⁸

De las primeras apropiaciones de los personajes cervantinos en estas manifestaciones festivas y callejeras se pasa a su presencia en el teatro y, hacia finales del siglo XVII, en las composiciones musicales. En el ámbito francés, en relación a la ópera italiana objeto de este volumen, nos interesa considerar la tragicomedia *Les folies de Cardenio* del escritor Pichou, publicada en París en 1630,³⁹ y la comedia *Dom Quixote de la Manche* de Guyon Guérin de Bouscal, publicada en 1639, de nuevo en París. En las dos obras se realiza el proceso de transcodificación del amplio segmento narrativo del *Quijote* de Cervantes, objeto de nuestro análisis, a una estructura de orden teatral, que busca un contacto directo con el públi-

³⁶ Agapita Jurado Santos, *El Quijote cabalga por Europa (Siglo XVII)*, cit., pp. 16-46.

³⁷ La agresión a España se atenúa en las temporadas en que las alianzas matrimoniales entre representantes de las dos potencias mejoran las relaciones entre los dos países (Alicia Yllera Fernández, «Como quien mira los tapices flamencos por el revés...», cit., p. 29). Sobre este tema se vean Begoña Lolo, «Cervantes y el *Quijote* en la música española, (siglos XVII-XIX). Una difícil recepción», en *Cervantes y el «Quijote» en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, cit., pp. 117-150; Eadem, «Reescrituras musicales del *Quijote* en los siglos XVII y XVIII. La visión de Francia», en *eHumanista/Cervantes*, 1, 2012, pp. 594-604; Clara Rico Osés, «El *Quijote* y el Ballet de cour francés del siglo XVII», en *Cervantes y el «Quijote» en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, cit., pp. 609-626; Beatriz Martínez del Fresno, «El *Quijote* en la danza europea», en *Cervantes y el «Quijote»*, Actas del Coloquio Internacional (Oviedo, 27-30 de octubre de 2004), ed. Emilio Martínez Mata, Centro de Estudios Cervantinos-Arcos Libros - Asociación de Cervantistas, Madrid, 2007, pp. 287-300; Emmanuel Marigno, «Las recreaciones teatrales de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra en Francia (siglos XVII-XXI): estado de la cuestión y nuevos datos», *Anales cervantinos*, XLIV, 2012, pp. 97-120; Agapita Jurado Santos, *El Quijote cabalga por Europa (Siglo XVII)*, cit., pp. 47-59 y la voz «Ballet» de la *Gran enciclopedia Cervantina*, director C. Alvar, Madrid, Castalia, 2006, Vol. II, pp. 1085-1088.

³⁸ Barbara P. Esquivál-Heinemann, «“Some forgotten Don Quijote(s)”», en *Cervantes*, XII, 1, 1992, pp. 45-56; Agapita Jurado Santos, *El Quijote cabalga por Europa (Siglo XVII)*, cit., p. 22.

³⁹ Begoña Lolo señala también la representación de un ballet en tres actos, en prosa, con el mismo título el 30 de diciembre de 1720 en el Théâtre du Palais des Thuilleries de París con texto del escritor y pintor Charles-Antoine Coypel, que cuidó asimismo las ilustraciones de la obra maestra cervantina, y con la música del Superintendente a la música del Rey Michel-Richard Delalande Begoña Lolo, «Reescrituras musicales del *Quijote* en los siglos XVII y XVIII...», cit., p. 602, n. 11.

co y debe adaptarse a las reglas del género. Tenemos la noticia, además, de que en la Corte inglesa, en el invierno de 1612-1613 se representó una comedia llamada *Cardenio*, posiblemente escrita en colaboración entre Shakespeare y Fletcher.⁴⁰ A pesar de las investigaciones llevadas a cabo la obra actualmente se considera perdida. En cuanto a la comedia *The History of Cardenio*, que en 1653 probablemente se representó, se ha excluido del canon de las comedias de Shakespeare por no tener elementos idóneos para atribuírsela.⁴¹ Más tarde, hacia los últimos años del siglo XVII, el italiano Girolamo Gigli se apropia de temas quijotescos para remodelarlos en cuatro de sus obras, tres musicales y una en prosa.⁴² El tema de la locura, que sufre variaciones degradantes respecto al caballero manchego, en dos de ellas se manifiesta de manera especular en dos personajes que derivan del modelo de Cardenio.⁴³ Su alienación se expresa por contraste con tonos más poéticos, se trata de la Lucrina del melodrama *Amore fra gli impossibili* y de don Ramiro de *Un pazzo guarisce l'altro*, la comedia en prosa. Este último por tener, él también, un motivo para enloquecer suscita la envidia de don Quijote, que quisiera superarlo en la exhibición de sus anomalías.⁴⁴ Como en la comedia de Guillén de Castro, en esta circunstancia se desarrolla una competición entre las dos locuras en el plano psicológico, dejando al margen el tema literario de la imitación, peculiar de la novela de Cervantes.

El libreto de Zeno y Pariati se coloca en este abreviado panorama de la tradición teatral europea con afinidades temáticas. Esto conlleva plantearse la pregunta si existe una relación de dependencia en particular entre los textos del libreto y los de las obras de Pichou y de Guérin de Bouscal, sin olvidar la evidente fide-

⁴⁰ Roger Chartier, *Cardenio entre Cervantes et Shakespeare: Histoire d'une pièce perdue*, Gallimard, Paris, 2011, trad. esp. de S.N. Labado, *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare. Historia de una obra perdida*, Gedisa, Barcelona, 2012, y Alicia Yllera Fernández, «Como quien mira los tapices flamencos por el revés...», cit., p. 40.

⁴¹ En 1727 la obra volvió a la escena en la adaptación del crítico shakesperiano Lewis Theobald, con el título de *Double Falshood, or the Distrest Lovers*, presentada como el redescubrimiento de la obra perdida de Shakespeare y se publicó en 1728, Roger Chartier, *Cardenio entre Cervantes et Shakespeare...*, cit.

⁴² Lodovico Pío (1687), *Atalipa*, (1687-93), *L'Amore fra gl'Impossibili* (1693) y *Un pazzo guarisce l'altro* del 1698. Cfr. Anna Laura Bellina, ««Giovanetti cavalieri» e virtuosi giramondo. Dai drammi donchisciotteschi di Girolamo Gigli all'intermezzo di padre Martini», en *Sine musica nulla disciplina*, a cura di Franco Bernabei e Antonio Lovato, Il Poligrafo, Padova, 2006, pp. 309-326; Iole Scamuzzi, *Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, cit., pp. 25-70; Chiara Frenquellucci, *Dalla Mancía a Siena al Nuovo Mondo. Don Chisciotte nel teatro di Girolamo Gigli*, Olschki, Firenze, 2010; Adela Presas, «Recreación del Quijote en la ópera italiana: condicionantes y convenciones del género receptor», en *Un paseo entre los centenarios cervantinos*, cit., pp. 189-202 (pp. 197-198); Anna Laura Bellina, «Hidalgos, duchesse e mariti curiosi. Peripezie del Quijote nell'opera italiana del Settecento», cit., pp. 727-753.

⁴³ Cfr. Anna Laura Bellina, ««Giovanetti cavalieri» e virtuosi giramondo...», cit.; Franco Fido, «Viaggi di Don Chisciotte in Italia nel Settecento. Farsa, follia, filosofia», en *Viaggi di Don Chisciotte e Sancio e altri studi sul Settecento*, SEF, Firenze, 2006, pp. 3-38 e Iole Scamuzzi, *Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVII*, cit., pp. 13-17.

⁴⁴ Agapita Jurado Santos, *El Quijote cabalga por Europa (Siglo XVII)*, cit., pp. 81-88.

dad al original cervantino que los autores italianos señalan al introducir su obra. Más alejadas quedan las refundiciones de Gigli que, como se ha dicho, aprovechan las sugerencias cervantinas creando situaciones diferentes de las que se hallan en el modelo. La lectura de los textos, con la colaboración de los estudios de los que disponemos, ayudará a evidenciar las características individuales de cada una de ellas y a compararlas.

Una mirada sobre los títulos de las tres piezas, *Les folies de Cardenio*, *Dom Quixote de la Manche* y *Don Chisciotte in Sierra Morena*, sugiere algunas reflexiones. La primera pone el acento sobre la locura de Cardenio, las dos siguientes ponen de relieve el protagonismo de don Quijote y el escenario en el que se desarrolla parte de la acción. En este primer acercamiento a las obras emergen los temas de la locura de don Quijote y Cardenio y de la penitencia en la Sierra, temas que se complementan con las historias sentimentales de las dos parejas y con la ficción de Dorotea/Micomicona, que ocuparán un espacio variable según la orientación de cada autor.

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,⁴⁵ la música es de Francesco Conti y de Nicola Matteis para los ballets, el texto de Apostolo Zenó y Pietro Pariati. El libreto resulta muy fiel a la obra maestra de Cervantes según la intención que los autores expresan en su presentación del «Argomento» [pp. 3-4] (*infra*, p. 30), en el que justifican la necesidad de adecuar la materia narrativa a la poética y al gusto de la época. Por respetar las unidades neoristotélicas junto con el gusto de la *variatio*, [p. 4] (*infra*, p. 30) se han tomado la libertad de modificar las referencias espaciales y temporales, pero sin excesiva alteración del orden cronológico original.

Abro un paréntesis para delinear brevemente el estado del debate teórico en las primeras décadas del siglo XVIII. La vuelta al respeto de las reglas clásicas en las obras teatrales choca fuertemente con la evolución que caracteriza a las comedias y a las obras en música en el curso del siglo XVII, hasta llegar al umbral del XVIII, en consecuencia de los frecuentes contactos entre autores y cómicos españoles e italianos.⁴⁶ La documentada circulación en Italia por todo el Seiscientos

⁴⁵ Sobre la rica vida cultural en Viena en esos años véase la reconstrucción de Fabio Bertini, «Introduzione», en Giovanni Claudio Pasquini, *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*, ed. F. Bertini, SEF, Firenze, 2017, pp. 1-11.

⁴⁶ A este propósito hay que recordar en primer lugar el estudio de Paolo Fabbri, «Round Table III: Drammaturgia spagnuola e drammaturgia francese nell'opera italiana del Sei-Settecento», en *Acta Musicologica*, LXIII, 1, 1991, pp. 11-14, que se enriquece con las nuevas síntesis sobre el estado de las investigaciones correspondientes a esos temas contenidas en el volumen *La «Comedia nueva» e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, ed. F. Antonucci y A. Tedesco, Leo Olschki Editore, Firenze, 2016. Me refiero en particular a los estudios de Fausta Antonucci, «La Comedia nuova sulle scene italiane: il punto di vista di un'ispanista», pp. 1-6; de Anna Tedesco, «La Comedia nuova sulle scene italiane: il punto di vista di una musicologa», pp. 7-12; de Maria Grazia Profeti, «Percorsi teatrali tra Spagna e Italia», pp. 15-28; de Lorenzo Bianconi, «“Dal male il bene”: partita doppia tra ispanistica e musicolo-

de los preceptos ilustrados en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega contaminó la literatura teatral italiana complicando las intrigas, multiplicando los personajes y mezclando lo trágico con lo cómico.⁴⁷ A comienzos del siglo siguiente esos preceptos convivieron con el clasicismo defendido en las Academias por los secuaces de la Arcadia, a veces abriendo grietas en la aplicación rigurosa de las normas.⁴⁸

Volviendo al libreto, se observa que al inicio, por la necesidad de concentrar los eventos, se eliminan los preliminares sobre las señales de la presencia de Cardenio en la Sierra, dándole directamente la palabra a él para narrar a don Chisciotte y Sancio la historia de su vida hasta la boda de Lucinda con Fernando. Como ocurre en la novela, el joven se interrumpe cuando don Chisciotte interviene para defender a la reina Madasima, y se abandona a gestos de violencia hacia los dos interlocutores. Luego don Chisciotte contesta a la pregunta de Sancio sobre el motivo de la penitencia evocando las mismas consideraciones del texto original:

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, 160-167)

Después de la redacción de la carta a Dulcinea, el criado sale hacia el Toboso y, paralelamente a la narración cervantina, en el camino encuentra a Lope, un pariente del caballero, y a Ordugno, el amigo que lo ayuda en la búsqueda del hidalgo manchego.

Como en las comedias francesas, se sustituye el personaje del Cura por no suscitar la indignación de la Iglesia: ya en la tragicomedia de Pichou aparece el *Barbier*, que viaja acompañado por el *Licencié*, y en la comedia de Guérin de Bouscal don Lope se acompaña a un genérico Barbero. En la ópera italiana, con

gia», pp. 29- 41 y de Silvia Carandini, «“Nuova arte di far commedie”. Studi teatrali fra Italia e Spagna», pp. 43-60.

⁴⁷ Cfr. Maria Grazia Profeti, «Introduzione», en Félix Lope de Vega, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, Liguori, Napoli, 1999, pp. 1-48 y Enrica Cancelliere, «Aristóteles, Lope y la teoría de lo verosímil», en *Anuario Lope de Vega*, XII, 2006, pp. 35-56. Sobre la influencia del texto teórico de Lope en el teatro musical del siglo XVII cfr. Anna Tedesco, «“All’usanza spagnola”: el *Arte nuevo* de Lope de Vega y la ópera italiana del siglo XVII», en *Estaba el jardín en flor...*, Homenaje a Stefano Arata, en *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 837-854.

⁴⁸ Anna Laura Bellina – Carlo Caruso, «Oltre il Barocco: la fondazione dell’Arcadia. Zeno e Metastasio: la riforma del melodramma», en *Storia della letteratura italiana. VI. Il Settecento*, Salerno Editrice, Napoli, 1990, pp. 239-311.

otra variante, Lope reconoce en Cardenio a un amigo sevillano y, juntos, descubren a Dorotea mientras se queja de su destino, vestida con un traje de Ninfa y no de pastor como en la fuente cervantina. El mozo andaluz la reconoce a diferencia de la novela, en la que no ha tenido ocasión de encontrarla nunca. Lope les cuenta la reacción de Lucinda a la boda, confortando a los dos que, tranquilizados por esas noticias, se unen al grupo para buscar al caballero y montar la ficción de Micomicona. A Cardenio, que ya ha recuperado su cordura, en nombre del decoro, se le manda a la venta para recomponerse en la persona y los trajes. A partir del Segundo Acto la suerte de las dos parejas se desarrolla delante del público a través de los diálogos entre Fernando y Lucinda, Lucinda y Cardenio y Dorotea y Fernando, diversamente del *Quijote* cervantino en el que Fernando y Lucinda llegan a la venta al final después de la lectura nocturna del «Curioso impertinente» (cap. XXXVI). Esto crea en la ópera una atmósfera más dramática en especial modo por la condición anímica de Lucinda, quien amenaza repetidamente con suicidarse y por la empedernida insistencia de Fernando, el cual no se resigna a que la joven se niegue al desposorio con él, como estudia puntualmente más abajo Elisa Martini.

Sancio respeta en medida suficiente las características de la obra maestra del escritor de Alcalá incluso en las prevaricaciones verbales («Grippogripo» en lugar de Ippogrifo, II, iv, 573) y en la enunciación de proverbios. En sus intervenciones recuerda varias veces las transformaciones de la realidad obradas por su amo en sus supuestas aventuras, según un patrón habitual en las piezas teatrales, que de esta manera suelen recuperar partes de la novela en las narraciones de los personajes. Asimismo, don Quijote evoca a los caballeros andantes protagonistas de sus libros preferidos y recurre a los encantadores cuando la realidad muestra su cara verdadera.

Durante la estancia en la venta se reproducen algunas de las situaciones narradas en la novela como la disputa del baciuelmo, 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 añaden la representación del romance de Melisendra y don Gaifero, realizada por Mendo, el ventero, que asimila en sí la función de Maese Pedro / Ginés de Pasamonte y, en fin, en una forma de contaminación entre la Primera y la Segunda parte, 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 de su casa. En el viaje de retorno a don Quijote enjaulado se le pone en un carro. Estos episodios revelan el conocimiento por parte de los libretistas de toda la obra, según una modalidad que se repetirá en otros libretos de materia quijotesca.

Refiriéndose a la Sierra Morena, don Chisciotte la define «un monte, una grotta, e un sito *alpestro*»,⁴⁹ utilizando una cualificación de derivación italiana, la

⁴⁹ I, I, 6, p. 40, la cursiva es mía. «un monte, una gruta, y un sitio alpestro», p. 189.

acotación del Primer acto reza «Bosco alle falde di un monte, con bocca di grotta; e fontana con sedili d'intorno ad essa»⁵⁰ y la del Segundo «Grottesca»,⁵¹ estamos en presencia de una mezcla de elementos del *locus horribilis* y del *locus amoenus*, que, de hecho, intenta resumir la enigmática esencia del bosque representada en la novela de Cervantes. Poco se añade en los diálogos o soliloquios de los personajes y, aunque existe una apreciable relación entre sus estados de ánimo y el lugar en que actúan, a los autores no les parece necesario subrayar el correspondiente simbolismo. 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 desarrollar un papel quizás más pasivo respecto al original cervantino, hay que considerar que también en los capítulos de la novela en 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 no solo porque Maritorne y Dorotea se declaran enamoradas de él con insistencia, sino porque 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, 1126 y 1129).⁵² En el conjunto el personaje no sufre una excesiva ridiculización, nunca se muestra cobarde, mantiene su fidelidad a la dama ideal y recurre al encantamiento por parte de sus adversarios cuando no puede explicarse alguna increíble transformación de su realidad. Solo una vez, al enumerar los sacrificios que conlleva la penitencia, se da cuenta de que tiene que padecer ayuno como Amadís, pero no es cuestión de pasar hambre y lo aguanta con resignación (II, III, 486-491).

En su texto los autores italianos no ahorran alusiones a su cultura de origen, de la que el don Chisciotte español está bastante informado, como lo atestiguan las referencias al *Orlando furioso* de Ariosto y al *Morgante* de Pulci.

§ Volviendo al final, creo que, con su conclusión tajante de las historias representadas, cierra, en el espacio de los cinco actos de la ópera, un *Quijote* miniaturizado, que se configura como una narración en sí conclusa.

Si miramos cómo se había tratado la misma materia en las piezas francesas, surgen algunas consideraciones. En los cinco actos de la tragicomedia de Pichou la historia de Cardenio y de los otros personajes a él vinculados reviste un papel central. En el primer Acto, anticipando lo que en la novela se conoce retrospectivamente, se introducen a *Fernant* y al mancebo andaluz cuando el primero, ha-

⁵⁰ *Infra*, p. 36. «Bosque en la falda de un monte, con boca de gruta y fuente con asientos alrededor de ella», p. 187.

⁵¹ *Infra*, p. 36. «Grottesca», p. 187.

⁵² «Como las otras, herida de amor. [...] (Oh, mi Dulcinea, cuánto me cuestas)», *infra*, p. 107.

biéndose enamorado de *Luscinde*, aleja al amigo, enviándolo a la corte de su padre. Descuidando su promesa de matrimonio a *Dorotée*, *Fernant* impone su prepotente deseo de celebrar las bodas con *Luscinde*, segundado por la codicia de los padres de ella. Hasta la V escena del III acto las dos parejas y sus familiares y amigos protagonizan la acción, acentuando el dramático contraste de sus sentimientos con eficaz matización psicológica. Por su parte Cardenio desahoga sus violentos ataques de locura, parecidos a los de la novela, en presencia del *Barbier* y del *Licencié*, luego en el bosque desierto, que en este caso funciona como *locus horribilis*, padece alucinaciones persecutorias, mientras *Luscinde* en el convento sufre las presiones de dos nuevos personajes, *Le Sacrificateur* y *Amérite*, que intentan convencerla a casarse con *Fernant*. Este aparece acompañado por el escudero Félix y por don Guzmán.

Los nuevos personajes sirven para favorecer las conversaciones entre los protagonistas, que, hasta el V Acto, sueltan en la escena largos parlamentos, a veces ajenos al texto original. Es a partir de esta comedia que los diálogos entre los amantes, y en especial modo entre *Fernant* y *Luscinde*, cobran en el episodio una función más relevante que la de la narración cervantina. Esta responde a la necesidad de relatar en las tablas los acontecimientos que en la novela se narran de manera indirecta. Por esta razón Zeno y Pariati provocan entre los personajes inéditos reconocimientos que no existen en el *Quijote* y Pichou inventa nuevas figuras secundarias que permiten manifestar la condición psicológica de los actores, enfocando con mayor relieve el aspecto sentimental de la historia.⁵³ En el caso del corpus de textos que estamos examinando, el sujeto y los personajes de los que se apropian los nuevos autores no pertenecen ni a la mitología ni a la historia antigua, sino que derivan de una obra bastante cercana en el tiempo y que ya fundía en sí lo cómico y lo trágico.

Por esta razón a *dom Quichot* y a Sancho les toca una posición más marginada. Cuando *Fernant* y *Luscinde*, después del rapto de la joven, atraviesan el bosque, se produce un enfrentamiento entre el joven seductor y el caballero, que, frente a sus amenazas, tiene miedo y se salva.⁵⁴ 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 las culturas francesa y española en los textos de las *Rodomontades*.⁵⁵ Esta forma de ridiculización del héroe tomará dimensiones cada

⁵³ Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Il Mulino, Bologna, 1990, pp. 147-152.

⁵⁴ Una anticipación de una conducta parecida se encuentra en la mascarada ballet de corte *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche* fechada entre 1616 y 1625 (Agapita Jurado Santos, *El Quijote cabalga por Europa (Siglo XVII)*, cit., pp. 25-29). Yllera la coloca en el Carnaval de 1632 (Alicia Yllera Fernández, «Como quien mira los tapices flamencos por el revés...», cit., pp. 30-31).

⁵⁵ Cfr. Alexandre Cioranescu, «“Las Rodomontades espagnoles” de Nicolas Baudouin», en *Estudios de literatura española y comparada*, Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna, La Laguna, 1954, pp. 114-135. Para la formación y evolución de esta figura en la cultura teatral italiana véase de Siro Ferrone, «Il capitano: i caratteri mutevoli di una maschera spagnola nella Commedia dell'arte», en «por

vez mayores en el teatro europeo posterior, en un progresivo despojo del amo y de su criado de las características positivas del original cervantino. En la comedia de Pichou *grosso modo*, nuestro héroe mantiene aún su fisionomía de enamorado fiel y caballero generoso, mientras Sancho, más grosero, comilón y codicioso, es menos partícipe de las ilusiones de su amo. Falta del todo el planteamiento de la imitación de los modelos a propósito de la locura y la penitencia⁵⁶ y disminuye sensiblemente la ambientación en la Sierra también por la ausencia de acotaciones. De hecho, hay que imaginar las escenas que se desarrollan en su interior por las palabras de los personajes y, en especial modo, lo espantoso del bosque se deduce de las del caballero, del *Licencié* y de Cardenio. Por lo demás, aunque con modificaciones espaciales y cronológicas, la *pièce* se mantiene bastante fiel a las secuencias del libro, con cierta reducción de los fragmentos tanto de la farsa del viaje al Toboso de Sancho como de la persecución del *Barbier* y el *Licencié*, y por último en la organización de la ficción de la noble princesa ultrajada y de la batalla de los odres de vino.

La comedia en cinco actos de Guérin de Bouscal *Dom Quixote de la Manche* (1639) es la primera de una trilogía que incluye también *Dom Quichot de la Manche. Seconde partie* (1640) y *Le Gouvernement de Sanche Pansa* (1642).⁵⁷ La pieza, que se mantiene bastante fiel a la novela española, responde a la exigencia de respetar las unidades de tiempo, lugar y acción y por eso altera en parte la sucesión de los acontecimientos.⁵⁸ En cuanto a la locura de *dom Quixote*, es Lope, personaje que sustituye al Cura y va junto con el Barbero, quien se encarga de contar sus precedentes transformaciones de la realidad. Además, para perfilar con más detalles el personaje del hidalgo, el autor introduce el discurso de las armas y de las letras y la disputa sobre el yelmo de Mambrino. El tratamiento que el caballero recibe, sin embargo, reduce la portada de sus nobles ideales, que, en el *Quijote* en su aparente anacronismo guardan la validez de su ética, y de actor de

la variedad tiene belleza». Omaggio a Maria Grazia Profeti, ed. A. Gallo y K. Vaiopoulos, Alinea, Firenze, 2012, pp. 127-142; una hipótesis de trabajo sobre el origen y la presencia del soldado fanfarrón en el teatro español la propone Josef Prokop, «La definición de soldado fanfarrón en el teatro español de los siglos XVI-XVII», en *Perspectivas actuales del hispanismo mundial*, vol. I: *Medieval | Siglo de oro | Teatro*, C. Strosetzki (coord.), ed. T. Leuker, Wolfgang Matzat, J. Gómez Montero, B. Teuber, C. Bauer-Funke, W. Floeck und M. Tietz, Verlag Readbox Publishing GmbH – Readbox Unipress, Münster, 2016, pp. 373-81.

⁵⁶ En el texto de Pichou se establece un acercamiento entre las dos locuras en las palabras del *Barbier* «Malheureuse rencontre, où me suis-je adressé? / En recherchant un fou, j'ai trouvé un insensé.» (Act IV, scène II, p. 70). La cursiva es mía.

⁵⁷ Cfr. Daniela Dalla Valle, «Don Quichotte et Sancho dans la France de Louis XIII: la trilogie comique de Guérin de Bouscal», *Revue de Littérature Comparée*, 53/4, 1979, pp. 432-461. Sobre esta trilogía y en particular sobre *Le Gouvernement de Sanche Pansa* remito a la *Prefación* de Agapita Jurado Santos a Giovanni Claudio Pasquini, *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*, cit., pp. XXV-XXIX.

⁵⁸ Guyon Guérin de Bouscal, *Dom Quixote de la Manche*, introduction et notes par Daniela Dalla Valle y Amedée Carriat, Librairie Slatkine et Librairie Champion, Genève-Paris, 1979. En la «Introduction» los editores confrontan la comedia con la traducción de la Primera parte de la novela de César Oudin, poniendo de relieve las coincidencias y las divergencias entre los dos textos, pp. 1-22.

su sino se convierte en espectador de los juegos despreocupados de sus interlocutores, en especial modo de *Fernande*, o asume a veces la actitud del personaje de *Matamore*, proveniente de la *Commedia dell'arte*, que se contamina con la figura del pagano Rodamonte antes mencionada.⁵⁹ La vanagloria, en las vertientes tanto del heroísmo como del amor, y asimismo la cobardía de este personaje se transmiten a don Quijote, modificando la construcción cervantina en obsequio a la nueva atmósfera cultural.

Por lo que concierne a Sancho, el criado va perdiendo la gracia de su sabiduría popular en pro de una descubierta avidez. A este respecto es en el episodio de Micomicona, cuando la codicia de Sancho atraviesa momentos de gran ilusión y otros de amargo desaliento, combatido entre la promesa de una envidiable recompensa por parte de la princesa y el firme rechazo de su amo de traicionar a Dulcinea. Su tendencia a la mentira se acentúa en el último acto, que en este comentario no examino, en el que por su empedernido deseo de entretenimiento Fernando y su comitiva montan la ficción de la condesa Trifaldi y del caballo alado.

Un cambio evidente afecta a *Cardénie*, que aparece al comienzo de la obra y cuenta su historia a don Lope, mostrándose muy triste en su vida solitaria en medio de un ambiente espantoso, pero de hecho no está loco. Llega *Dorotée* que, con desenvuelta determinación, en presencia de los tres tira al precipicio al insolente criado que la acompaña. Hasta aquí Guérin de Bouscal se ha permitido algunas alteraciones que responden a su concepción del teatro, las acciones siguientes adhieren con suficiente fidelidad al original cervantino, como los editores del texto han demostrado, cotejando la comedia con las traducciones de Oudin y de Rosset. En el engaño de Micomicona *Dorotée* actúa con apreciable habilidad teatral y sorprendente inventiva, *Fernande* es más blando que el personaje de Pichou y cede con facilidad a los contrastantes razonamientos de las dos mujeres.

En síntesis, en relación al *Quijote* en la tragicomedia de Pichou sobresale la historia sentimental y Cardenio domina la escena, manteniendo su locura 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 adquiere una descarada dureza, motivada por la superioridad social de su estamento. El papel de don Quijote y Sancho, como se ha dicho, es muy limitado; aunque no carece de los momentos determinantes de la redacción de la carta de amor y del enfrentamiento de los dos a propósito de la doble esencia de Dulcinea/Aldonza. Falta, sin embargo, la centralidad de la penitencia y de la imitación de los modelos literarios.

La muchacha de Osuna, en cambio, se convierte en el personaje más interesante de la comedia de Guérin de Bouscal, conquistando la simpatía y aprobación de los componentes de la comitiva que se instala en la venta, asimismo las

⁵⁹ Cfr. Alicia Yllera Fernández, «Como quien mira los tapices flamencos por el revés...», pp. 23-72.

figuras tanto de Cardenio como de Fernando se debilitan respecto a las de Pichou. Más completa en los episodios que se representan y en las alusiones a las imaginadas hazañas del caballero, la comedia *Dom Quixote de la Manche*, se puede considerar un antecedente del libreto de Zeno y Pariati, que después de ochenta años revela, al lado de un profundo conocimiento del *Quijote* de Cervantes, una más acorde comprensión de los diversos niveles de significado que se entrelazan en su texto.

Volviendo a la posible individuación de los ‘elementos mínimos’ supranacionales, sugeridos por Jurado, entre las tres piezas, creo que los motivos comunes son: la Sierra Morena; la locura del joven andaluz y de don Quijote; la penitencia de este; la carta para Dulcinea; la doble perspectiva Dulcinea/Aldonza; los componentes de las dos parejas; la ficción de la princesa Micomicona; los sustitutos del Cura y del Barbero; el gigante Pandaflando y la batalla de los odres de vino.

Respecto al texto fuente los cuatro personajes de los amores entrecruzados ganan espesor y presencia en las tablas, mientras que disminuye en medida variable la centralidad de don Quijote y Sancho. Los cuatro autores no descuidan aprovechar, sin embargo, la mezcla de serio y ridículo que modela la novela cervantina en obsequio a la costumbre del teatro del siglo XVII que se proyecta hasta la tragicomedia del XVIII. De hecho el libreto de Zeno y Pariati restituye a los dos personajes manchegos una mayor dignidad en relación a la ridiculización sufrida por los protagonistas del *Quijote* en buen parte del teatro europeo de los dos siglos. Respecto a las discusiones literarias (la imitación y la poesía), si en las obras francesas pierden interés, en el libreto de Zeno y Pariati no solo asoman en algunas alusiones metaliterarias, sino que subyacen a toda la construcción del texto en relación a las poéticas de los dos autores, como emerge en el análisis desarrollado por Elisa Martini. En cuanto a la localización en la Sierra esta se desviste en parte de sus significados simbólicos, en favor de una mayor proximidad a la venta con la excepción de Pichou, que en su tragicomedia, como se ha indicado más arriba, refiriéndose a la alienación de Cardenio, la pinta con imágenes tenebrosas. En la obra de Guérin de Bouscal y en la ópera de los poetas italianos, en cambio, esta modificación permite el respeto de la unidad de lugar frente a una unidad de acción más tambaleante y cuya dificultad de realización las palabras de los mismos autores anunciaban en el «Argomento», como analiza a continuación atentamente y con riqueza documental Elisa Martini.

Palermo, 24 giugno 2019

Maria Caterina Ruta