



9 Recreaciones Quijotescas en Europa

Giovanni Claudio Pasquini

Don Chisciotte in corte della Duchessa

introduzione, edizione critica e commento di

Fabio Bertini

traduzione 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

GIOVANNI CLAUDIO PASQUINI

**DON CHISCIOTTE
IN CORTE DELLA DUCHESSA**

introduzione, edizione critica e commento di

Fabio Bertini

prefazione di

Donatella Pini

traduzione spagnola di

Agapita Jurado Santos

trascrizione del libretto tedesco di

Matthias Bürgel

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: 978-88-6032-531-0
ISSN: 2610-9034

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

INDICE

DONATELLA PINI

I. <i>Prefazione. «Don Chisciotte in corte della Duchessa»: de la novela al libreto</i>	VII
I.1 La labor del libretista	VII
I.2 La acción teatral	XII
I.3 Altisidora y el «puntiglioso donchisciottismo»	XIII
I.4 Teatro dentro del teatro	XVIII

FABIO BERTINI

II. <i>Introduzione</i>	1
II.1 “Gli anni di apprendistato” di Giovanni Claudio Pasquini, il Desertato accademico dei Rozzi	1
II.2 «Con costor che son da Siena Non v'è mai da fare acquisto»: il campanilismo di Pasquini	9
II.3 Una postilla “beffarda”	16

III. TESTI

GIOVANNI CLAUDIO PASQUINI

<i>Don Chisciotte in corte della Duchessa / Don Quijote en la corte de la Duquesa</i> edizione critica e commento di Fabio Bertini, traduzione a fronte di Agapita Jurado Santos	19
--	----

FABIO BERTINI

III.1 <i>Nota al testo</i>	243
----------------------------	-----

AGAPITA JURADO SANTOS

III.2 <i>Nota a la traducción</i>	247
-----------------------------------	-----

IV. APPENDICE

Don Quichotte am Hof der Hertzogin

trascrizione dall'edizione van Ghelen [1727] di Matthias Bürgel	259
---	-----

MATTHIAS BÜRCEL

IV.1 <i>Criteri di trascrizione</i>	307
-------------------------------------	-----

Indice delle tavole	309
---------------------	-----

Indice dei nomi	311
-----------------	-----

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

I. PREFERAZIONE.
DON CHISCIOTTE IN CORTE DELLA DUCHESSA:
DE LA NOVELA AL LIBRETO

I.1 LA LABOR DEL LIBRETISTA

Para componer el libreto de *Don Chisciotte in corte della Duchessa* [1727],¹ Giovanni Claudio Pasquini elige los capítulos 30-70 del segundo *Quijote* que narran la estancia de Don Quijote (DQ) y Sancho (S) en el palacio de los duques,² durante la cual son blanco de un sinfín de burlas organizadas por los dueños para divertirse a costa de la locura del uno y la simpleza del otro. Estos capítulos se articulan en cuatro series: consecutivas las primeras tres, separada la cuarta. En la primera (caps. 30-43) los dos se encuentran juntos en la demora ducal; en la segunda (caps. 44-54) están separados: los capítulos en que DQ sigue en el “castillo” (segunda parte del cap. 44, luego 46, 48, 50, 52) se alternan con aquellos en que Sancho se aleja para asumir el gobierno de la “ínsula” Barataria (primera parte del cap. 44, luego 45, 47, 49, 51, 53) hasta que S, de vuelta de Barataria, encuentra al amigo Ricote (cap. 54); en la tercera (caps. 55-57) los dos se reúnen de nuevo: DQ encuentra a S precipitado en la sima de Cabra (cap. 55), luego vuelven juntos al palacio (56-57). Después de una larga serie de sucesos, que los llevan hasta Barcelona –donde DQ sufrirá la derrota por parte del Caballero de la Blanca Luna– y de Barcelona de nuevo hacia la demora ducal (58-67), hay una cuarta serie, casi un apéndice (caps. 68-70) separada de las tres primeras y muy cercana al final del segundo *Quijote*, en la que los dos héroes son secuestrados y forzados a volver a la residencia de los duques por la acusación, contra DQ, de haber causado la muerte de Altisidora. Allí tienen lugar más acontecimientos y burlas, hasta que DQ y S se despiden y se encaminan hacia su pueblo.

¹ Las citas proceden de *Don Chisciotte in corte della duchessa. Opera serioridicola per musica da rappresentarsi nella cesarea corte per comando augustissimo nel carnevale dell'anno MDCCXXVII. La poesia è del signor abate Giovan Claudio Pasquini, in attual servizio di sua maestà ces. e catt. La musica è del sig. Antonio Caldara, vicemaestro di cappella di sua m. cesarea e cattolica.* Vienna d'Austria, appresso Gio. Pietro van Ghelen, stampatore di corte di s. maestà ces. e cattolica. Copia digital VD18 de la Staatsbibliothek de Berlín [DCCD].

² Citas procedentes de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, 2 vols., Centro Virtual Cervantes – Crítica, Barcelona, 1998.

Lo primero que hace Pasquini es suprimir las páginas dedicadas al gobierno de Sancho en Barataria (tema que reservará para la otra ópera *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*, 1733), y al encuentro con el amigo Ricote; mantiene en cambio las que se alternan con ellas, dedicadas a las burlas sufridas por DQ en el palacio, sin quitar una parte de los consejos de DQ a S con vistas a la toma del gobierno (42-43). Elimina los caps. 58-67 y, en cuanto a los caps. 69 y 70, Pasquini los omite; lo cual no significa que ignore que constituyen la conclusión diferida de la hospitalidad ducal a DQ y S; antes bien me inclino a pensar que el sacrificio de este breve pero significativo núcleo haya influido algún tanto en la plasmación del personaje y de la trama de esta «opera serioridicola», donde, como es obvio, no se dan solo abstracciones sino también cambios y adiciones dictadas por una idea compositiva original, aunque finalizada a adaptarse en el molde de un melodrama en cinco actos, previsto para una representación carnavalesca y programado a partir de un *cast* determinado.

Algunos cambios macroscópicos derivan de los cortes como consecuencia obvia, por decirlo así: el resbalón de S en el foso causado por una paliza recibida por «dugento mori» (en realidad criados de los duques disfrazados, DCCD, V, I, p. 81) –que corresponde en Cervantes a la caída en la sima de Cabra (cap. II, 55)– se da en la novela después del gobierno de S; y en el libreto forma parte –junto con la muerte del asno (DCCD, V, II, pp. 83-84), ausente en Cervantes– de los infaustos presagios (DCCD, V, II, p. 83) que le inducen a renunciar al gobierno. El episodio, que en el libro se presta, en palabras de S, a una lamentación serio-ridícula sobre la precariedad de las vicisitudes humanas y a un esbozo de parodia del *ubi sunt*, funciona en el melodrama como un motivo para tener un miedo cerval y meditar, entre un refrán y otro, si no sería mejor renunciar al empeño del gobierno. Al duque que, para consolarle de la pérdida del asno, le asegura: «Consolati, al governo | ne troverai più d'un», S contesta:

San. Se l'ho da dire,
 Ho pensato ben bene all'accidente,
 Che m'è successo, e con sì tristo augurio
 Non voglio governar. Quel che t'avviene
 Sempre per meglio tiene;
 Perché dice il proverbio, che alle volte
 Pensiam comprar la vigna,
 E si compra con essa o lite, o tigna. (DCCD, V, v, p. 89)

De tal manera la eliminación del episodio del gobierno de S queda perfectamente justificada, siendo reforzada, además, con la lamentación por la muerte del asno, aquí llamado *Ruccio* bajo el influjo del apodo cervantino *rucio*: episodio que hace sospechar una rememoración y recuperación del lamento por el robo del asno (*Quijote*, I, 23) que figura en el *Quijote* a partir de la segunda edición de

Juan de la Cuesta y también en la versión de Franciosini.³ Variación sagaz que constituye una recreación lograda de la materia cervantina, dentro de la necesidad de concentración debida al género distinto en que queda trasvasada.

La pérdida del asno de S, que constituye el problema filológico más interesante del texto del *Quijote*, al parecer lo es también para el libreto: *Ruccio*, nombre con que está designado por Pasquini, es calco de *rucio*, el apodo afectivo con el que S casi siempre nombra a su burro en el segundo *Quijote*. Y no significa nada ni en italiano ni, al parecer, en sienés; en cambio el español *rucio* alude al color pardo de los asnos. No está claro si la solución traductiva del libretista, que quita transparencia a la palabra, depende de una incomprensión o si, como es más probable, es una recreación voluntaria, por ejemplo a partir de la respuesta que le da Sancho a la duquesa en *Quijote*, II, 33, donde se intuye que *rucio* tiene una función eufemística:

De nuevo le besó las manos Sancho a la duquesa, y le suplicó le hiciese merced de que se tuviese buena cuenta con su rucio, porque era la lumbre de sus ojos.

—¿Qué rucio es este? —preguntó la duquesa.

—Mi asno —respondió Sancho—, que por no nombrarle con este nombre, le suelo llamar ‘el rucio.’

En efecto, como ha descubierto Fabio Bertini (el cual llega a conclusiones distintas de las mías), la partitura traía al principio el término *leardo* (que es como Franciosini traduce normalmente *rucio*) para desecharlo luego a favor de *Ruccio*.⁴ De ahí la hipótesis que Pasquini consultara sí a Franciosini, pero no de

³ El episodio es mencionado de forma explícita por Pasquini en I, II-III, pp. 81-84; V, v, pp. 88-90. Recuérdese que, en la segunda edición del primer *Quijote* (Juan de la Cuesta, Madrid, 1605), se regularizó el texto de la *princeps* (fecha en el mismo año aunque impresa en 1604), donde S se encuentra privado de su asno en I, 25 y luego en su compañía, en I, 46, sin que se explique ni cómo lo ha perdido ni cómo luego lo haya recuperado. Tal regularización —que dista mucho de ser perfecta— se efectuó interpolando en I, 23 la narración del robo con el consecuente lamento de S, y, en I, 30, la recuperación con el consecuente júbilo de su dueño. La traducción de Franciosini (I, Baba, Venezia, 1622), contiene estos cambios.

⁴ En la partitura manuscrita que he consultado on line [Musiksammlung (MUS) Musiksammlung Signatur: Mus.Hs.18230/1-5] de la Österreichische Nationalbibliothek, el jumento de S es nombrado al principio *Leardo*: I, III («*San. ... che mi rubbò Leardo. | D.A. Cos'è questo Leardo?*»), a diferencia del libreto donde se lee: «*San. ... che dopo mi rubò il mio Ruccio. | D.A. Cos'è questo tuo Ruccio?*». Luego, al final de la partitura, el asno es nombrado *Ruccio* al igual que en el libreto, V, II: «*San. Andiam. Povero Ruccio*») y V, v: «*San. Cento somari non vagliono il mio Ruccio poverino*». Es posible que Pasquini entregara a Caldara el primer acto con la lección *Leardo* y que, una vez llegado al quinto, olvidando la elección inicial, optara por *Ruccio*; luego, al releer el texto para la imprenta, lo corrigiera por entero. Análoga manera de actuar por entregas parciales revela Apostolo Zeno a propósito de *Don Chisciotte in Sierra Morena* en la carta a Pier Caterino Zeno fechada en Viena el 7 de enero de 1719: «Il D. Chisciotte è pressoché terminato. Il Sig. Pariati si è portato assai bene nel ridicolo. Di cinque atti tre ne sono posti già in musica. Si lavora dietro al quarto dall'amico, ed io dietro ad alcune scene del quinto. Sarà cosa curiosa, ma lunga» (*Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano storico e poeta cesareo*, Pietro

forma exclusiva, consultando también el original español, y que al final eligiera autónomamente obedeciendo a personales exigencias fonéticas o rítmicas o, en cualquier caso, estéticas. Por ejemplo, acuñando una divertida síntesis entre el español *rucio*, el napolitano *ciuccio* y el toscano *miccio*, sin excluir otra posible alusión al tipo *riccio* ('enmarañado') del pelo del animal.

Con las salvedades referidas, el orden de los hechos dramatizados sigue *grosso modo* el de Cervantes, ya abreviados ya extendidos, mientras el diálogo entre la duquesa y S (DCCD, II, VIII) y los consejos de DQ a S para el gobierno (DCCD, IV, VIII) replican con especial precisión los caps. II, 33 y II, 42-43 del *Quijote*.

En cuanto a los personajes de la corte que contribuyen a la organización de las befas, en Cervantes son unos dependientes o criados o sencillamente súbditos casi todos medio desconocidos, aunque numerosos como se conviene al séquito de unos grandes de España; en cambio, en el drama, los que se perfilan netamente como ayudantes de los duques sobre el fondo de las comparsas son los cuatro "seri" que forman el cuarteto amoroso: Altisidora (soprano, «confidente» de la duquesa y «amante di Laurindo»), Don Alvaro (basso, «maggior-duomo del duca»), Laurindo (contralto «giovane italiano, gentiluomo del duca») y Doralba (soprano, «damigella di corte»), y dos "bassi", cómicos como dice el nombre del personaje confirmado por el oficio humilde, Grullo y Grillo, «staffieri di corte». Un papel a parte queda reservado a donna Rodrigues (contralto), la «vecchia guarda-dama» que replica la dueña Rodríguez cervantina y replica también las viejas de la ópera italiana del siglo XVII, interpretadas por un contralto castrado (p. ej. Arnalta en *L'incoronazione di Poppea*) o por un tenor vestido de mujer (p. ej. la nodriza en *La finta pazza*, 1641). Aquí se trata una vez más de Giovanni Greco. Salvo donna Rodrigues y Altisidora, los personajes que forman la infraestructura organizativa ducal son añadidos en el libreto respecto al *Quijote*.

De todos modos, la selección actuada por el libretista no impide que conozca por entero los dos libros que componen el *Quijote*. Da clara señal de esto la serie de alusiones explícitas que S concentra en un pequeño *digest* de presentación de su amo en I, III: galeotes y robo del asno (DCCD, I, III, p. 6 procedente de *Quijote*, I, 22), duelo con el vizcaino (DCCD, I, III, p. 6 procedente de *Quijote*, I, 9-10), yelmo de Mambrino (DCCD, I, III, p. 7, procedente de *Quijote*, I, 44-45), manteamiento de S (DCCD, I, III, pp. 7-8 procedente de *Quijote*, I, 17).

Pasquini, además, demuestra conocer perfectamente que el encantamiento y horrenda transformación de Dulcinea, que constituyen el argumento principal del melodrama⁵ y el motor desencadenante de las burlas en máscara del tercer acto, inicia en el primer *Quijote* (I, 25-26 y 31) y sigue en el segundo incluso con

Valvasense, Venezia, 1752, vol. II, 18, pp. 30-31). Este *modus operandi* explica las numerosas discrepancias entre libretos y partituras manuscritas.

⁵ V. los coloquios entre S y la duquesa, II, VIII, y entre DQ y los duques, II, VI, p. 29.

anterioridad respecto a los capítulos estrictamente seleccionados para el libreto: v. II, 10, y 23.

Por último, la equivocación entre oso y jabalí (sugerida por Grullo en II, VII, p. 30, repetida por S en II, VIII, p. 32 y evocada por DQ en III, v, pp. 42-43)⁶ parece resultar no de una errónea lectura del texto de Cervantes⁷ sino de una libre recreación de la célebre confusión entre gigantes y molinos de viento causada por los encantadores (*Quijote*, I, 8, mencionada en el libreto, DCCD, II, IX, p. 36); esto se nota especialmente cuando, al ser alabado por haber matado un jabalí, el héroe lamenta no haber podido mostrar su valor luchando contra el oso que le fue sustraído por un encantador:

- Il D.* Prova del braccio tuo, tolto dal busto
Ecco l'orrido teschio
Del rabbioso cinghial.
- La D.* Stupido il ciglio
Restami ancor, nel rammentar la forza
Del formidabil colpo.
- D.C.* Opra si lieve
Non merita stupore. Ah se quell'orso...
- Il D.* Tuo smisurato ardir pose in spavento
L'incantator malvaggio,
Onde l'orso sparì.
- San.* Vada a buon viaggio.
- D.C.* Io dispiacer ne sento,
Che questa mano avvezza
A combatter leoni,
Non hai veduta ancor. Sancio, tu sai...
- San.* è vero, sì signor. (DCCD, III, v, pp. 42-43).

A su vez, la nunca acabada – pero citada aquí por DQ – aventura contra el león, de la que sacó DQ el epíteto de Caballero de los Leones (*Quijote*, II, 17, re-

⁶ Más referencias en el libreto: II, v, p. 24; III, VII, p. 46; V, VI, p. 90.

⁷ Error que sería inducido por la cita, en el *Quijote*, del perqué *Maldiciones de Salaya*: «De los osos seas comido | como Favila el famoso», en seguida glosado por DQ: «-Ese fue un rey godo [...] que yendo a caza de montería le comió un oso» (*Quijote*, II, 34, p. 915). Juega, en cambio, a favor de la libre recreación la frecuencia con que aparece el oso en el melodrama, a veces ya en el título: v. Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda [...]*, stampato ne' borghi di Belisania per Aldiviva Licante, all'insegna dell'Orso in Peata, [Venezia, 1720]; ed. moderna, a cura di Michele Geremia, Diastema, Treviso, 2015. Más osos en Giovanni Faustini – Francesco Cavalli, *La Calisto*, Venezia, Sant'Aponal, 1651, I, xv: «Escono sei orsi dalla foresta e compongono il ballo»; Francesco de Lemene – Carlo Borzio, *Il Narciso*, Lodi, casa Lemene, 1676, p. 2, balli eseguiti da «un orso, quattro cacciatori». Tampoco falta el león, típico del «aria di paragone». Véase Apostolo Zeno – Antonio Caldara, *Ormisda*, Vienna, corte, 1721, II, VII, y Antonio Maria Lucchini – Antonio Vivaldi, *Farnace*, Venezia, Sant'Angelo, 1727, I, XII: «Leon feroce | che avvinto freme | ma non si teme, | s'avvien che spezzi | cancelli e nodi, | i suoi custodi | tremar farà». Tampoco faltan «farfallette», «usignoli» y más variedades utilizadas para el «aria di paragone».

cordada en II, 32)⁸ había sido señalada por S a la hora de presentar su amo a la corte (DCCD, I, III) con palabras que constituyen la transposición, al segundo grado de comicidad, de la argumentación utilizada en primer grado por DQ. Véanse a continuación los relativos ejemplos:

San. Adunque io son quel Sancio
Ambasciador scudiero
Mandato dall'errante cavaliero,
Che prima si chiamava
Il Cavalier della Figura Trista,
Ed or si chiama quello de' Leoni;
Però che tutti i cavalieri erranti,
Secondo, che si dice,
Si mutano più nomi, che camicie. (DCCD, I, III, pp. 5-6)

(DQ al leonero) —Pues si acaso Su Majestad preguntare quién la hizo, diréisle que el Caballero de los Leones, que de aquí adelante quiero que en este se trueque, cambie, vuelva y mude el que hasta aquí he tenido del Caballero de la Triste Figura; y en esto sigo la antigua usanza de los andantes caballeros, que se mudaban los nombres cuando querían o cuando les venía a cuento. (*Quijote*, II, 17, p. 768).

1.2 LA ACCIÓN TEATRAL

La acción teatral se desarrolla en cinco actos en los que los asuntos están repartidos del modo siguiente: en el primero, llegada de S al palacio anunciando a DQ, desaciertos amorosos entre los jóvenes cortesanos Altisidora, Alvaro y Laurindo que se complican de forma intermitente a lo largo de la comedia hasta implicar finalmente a Doralba, y coloquio de S con la duquesa.

En el segundo, ingreso bufonesco de caballero y escudero y coloquios de los recién llegados con duques y cortesanos sobre varios antecedentes; entre ellos, es central el encantamiento y transformación de Dulcinea en repelente campesina (I, 25-26 y 31; II, 10; II, 23); al respecto la duquesa insinúa que S, el cual cree haber inventado la transformación para embaucar a su amo, por el contrario debió ser víctima de los engaños de los magos al igual que DQ. Primeros atisbos de escenificación de burlas a costa de DQ y S: ofrecimientos de Altisidora replicando la actitud de las mozas del partido en la primera venta de *Quijote* (I, 2), lavado de manos, comentarios de S sobre el galanteo de los convites, nombramiento de S como gobernador, caza mayor y primera intervención de donna Rodrigues, sucesos – estos últimos – que se prolongan en los actos siguientes.

En el tercer acto se dan los acontecimientos más espectaculares de la come-

⁸ Más referencias en el libreto: III, v, p. 43; III, VII, p. 46; V, VI, p. 90.

dia: la gran mascarada con aparición sobre un carro de Dulcinea y Merlino (*alias* Doralba y Laurindo disfrazados) y el vuelo sobre Clavilegno, empresa con que DQ y S creen desencantar a la condesa Dolorida, pero no a Dulcinea, cuya vuelta a su primera forma queda confiada a los azotes que S deberá darse: tres mil quinientos, ampliación de los tres mil trescientos exigidos en Cervantes posiblemente debida al hecho que *tremilatrecento* es cacofónico y difícil de cantar.

En el cuarto acto, consejos de DQ a S para el gobierno y promesa de vengar en duelo la deshonra sufrida por la hija de donna Rodrigues.

En el quinto, frustración del prometido duelo porque el amante traidor (*alias* Alvaro) se da por vencido para casarse con la hija de donna Rodrigues (*alias* Doralba). En su lugar, desafío con victoria simulada de DQ contra diez falsos caballeros, feliz desenlace de los amores de la doble pareja cortesana y triunfo burlesco de DQ.

1.3 ALTISIDORA Y EL «PUNTIGLIOSO DONCHISCIOTTISMO»

Tanto en Cervantes como en Pasquini, Altisidora es una dama de la corte de los duques; en ambos está encargada de fingir que está enamorada de DQ. Pero una diferencia fundamental que salta a la vista es que Altisidora se presenta en Cervantes muy tarde (cap. II, 44, es decir al principio de la segunda serie, cuando canta una canción burlesca de amor a DQ), cobra importancia al final de la tercera serie (cap. II, 57, cuando dirige a DQ una canción de despedida y despecho), y alcanza su acmé en la cuarta (caps. II, 68-70), cuando aparece muerta sobre un túmulo monumental para luego “resucitar” y contar lo que ha visto en las puertas del infierno. En cambio Pasquini anticipa la presencia de Altisidora al principio mismo de la comedia donde tiene en seguida un papel no solo importante, – como se conviene a la prima donna Maria Anna Lorenzoni –⁹ sino, sobre todo, complejo, al actuar en calidad de espectadora y «confidente» de la duquesa (v. *Argomento* y I, i ss.) y, a la vez, como enamorada de Laurindo y causa de la rivalidad entre él y Alvaro. El resultado es que, probablemente influido por la profundidad que, en los capítulos finales del episodio cervantino, cobra el papel de Altisidora – de «hermosa tentadora» y «anti-Dulcinea» según afirma Carlos Ro-

⁹ Maria Anna Lorenzoni, esposa de Francesco Bartolomeo Conti, tocador florentino de tiorba contratado por Leopoldo I en 1701 y autor de la música de *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719). Formaban el resto del *cast*: los serios Gaetano Orsini (duque), Franziska Regina Schoonjans (duquesa), Christof Praun (Don Alvaro), Maria Anna Hilverding Schulz (Doralba) Pietro Casati (Laurindo) y los bufos Giovanni Greco (Rodrigues), Leopold Ignaz Pillacher (Grullo), Marco Antonio Berti (Grillo), Francesco Borosini (DQ) y Pietro Paolo Pezzoni (S). Cfr. Anna Laura Bellina, «Hidalgos, duchesse e mariti curiosi. Peripezie del *Quijote* nell'opera italiana del Settecento», en *Orillas. Rivista d'Isanistica*, VI, 2017, pp. 728-753 <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it>.

mero –¹⁰ el poeta sienés le da la vuelta al texto, poniendo la entera acción teatral bajo los ojos de Altisidora, cuya muerte y resurrección queda sí omitida pero compensada con la asignación de un rol particular, actancial y “crítico” a la vez. Es ella quien está perdida por amor de Laurindo y lanza a Doralba una serie compulsiva de preguntas sobre su inclinación amorosa (DCCD, III, I, pp. 38-40) muy parecida al afán con que DQ apremia a S para saber cómo Dulcinea ha recibido su embajada (*Quijote*, I, 31); al mismo tiempo es ella quien subraya con sus comentarios e intervenciones los móviles sentimentales (“passioni”) de todos los personajes; es ella quien, como observadora privilegiada, nota la paradoja en que se funda tanto el amor de DQ por Dulcinea (y tal vez el amor inconfesado del mismo por Altisidora), que no puede darse si no es imposible, como el amor que sienten por ella los dos amigos Alvaro y Laurindo: pareja curiosamente afín a las cervantinas formadas por Fernando y Cardenio (*Quijote*, I, 23-24, 27-28) y Anselmo y Lotario (*Quijote*, I, 33-35),¹¹ los cuales, al estar prendados por la misma mujer, se inhiben tanto mutuamente como a sí mismos la posibilidad de amarla. Y, por último, es ella quien estimula en los demás la misma actitud ponderativa, incluso a costa de disgustarlos.

El día en que el duque nombra a S gobernador, su auspicio es que ese día quede en la memoria («In ver che un sì bel giorno, | Con pietra bianca può segnarsi», DCCD, II, VI, p. 27); pero Altisidora, en segundo plano, nota una ausencia: «O quanto | sarebbe più felice, e più sereno, | Se Dulcinea la bella | fosse presente ancor» (DCCD, II, VI, p. 28). Y cuando DQ y S se preparan para volar sobre Clavilegno, la misma le dice a Laurindo: «Vedi quegli infelici? | Più cieco, e folle ancor di lor tu sei». A lo cual Laurindo contesta significativamente «Se tal non fossi, un traditor sarei» (DCCD, III, IX, pp. 56-57).

En principio el papel de Altisidora es diferente al de los duques: ellos, en tanto mecenas, directores y espectadores, apuntan esencialmente a la diversión que pueden sacar de las burlas; ella, en cambio, implicada en un papel doble de primer y de segundo grado, sufre el tormento amoroso y al mismo tiempo, al sondear la calidad de los desafueros de DQ y S, descubre la afinidad común a todas las parejas. De modo que, conforme la acción va avanzando, asume también un papel que es a la vez mayéutico y metateatral.

Mirando a DQ, no solo Altisidora pondera profundamente su comportamiento sino que, con su reflexión, le hace captar a la duquesa el parecido entre el binomio inescindible – entre amor e imposibilidad – que caracteriza la obsesión del héroe por Dulcinea, y el otro binomio inescindible – entre amor y amis-

¹⁰ Cfr. *Lectura* del cap. II, 69 del *Quijote*, ed. cit., volumen complementario, p. 234.

¹¹ Tal afinidad, relevada en la fuente, se mantiene para el primer caso en el “dramma per musica” del siglo XVII, en el cual es de obligación la doble pareja (2 sopranos + dos castrados o + 1 castrado y un tenor), mientras el triángulo de que habla Shaw es típico del melodrama dieciochesco (un soprano que quiere acostarse con un tenor y un barítono que se lo quiere impedir).

tad – que atormenta a Laurindo y don Alvaro: un binomio que llega a calificar de “puntiglio”. Este mismo conflicto, retomado más adelante por Altisidora («Fermi, folli che siete. | Tal per vano puntiglio | Per me s’usa rispetto?», DCCD, IV, II, p. 62), queda relacionado de manera explícita por Laurindo con el pundonor:

D.A. Come? Indegno
Del nome sei di cavalier, se pensi,
Che per quel poco, che mi devi, or voglia
Sopra di te vantaggio.
Lau E tale ancora
Sei tu, se credi, che Laurindo possa
Macchiare il proprio onore (DCCD, IV, II, p. 61).

Lo cual instaure, entre el texto y el *Argomento* (p. [4]), una sintonía reveladora de la intención poética de Pasquini, ya que allí se aclara de forma explícita el criterio con que ha sido plasmada la trama de la comedia:

L’invenzione ha puramente lavorato sull’intreccio degli amori, e questi per altro son come tante linee, tirate a finire in un punto, essendo condotti in maniera, che, non ostante la passione, abbia luogo negli amanti una certa spezie di puntiglioso donchisciottismo.¹²

La lista de ponderaciones parecidas, que de Atisidora se extiende a los duques, se alarga aún más pasando por DQ para acabar repercutiendo en ella misma:

Alt. È molto strana
La di costui follia.
La D. Ma non è nuova.
Don Alvaro, e Laurindo
Nel delicato lor vano puntiglio
N’han qualche spezie anch’essi, e tu lo sai,
Che ne sei la radice.
Alt. Ambi son folli ed io sono infelice (DCCD, II, VII, p. 31).

Y queda sellada por la elocuente afirmación del duque: «S’uniron tanti don Chisciotti a un punto | Che fra copie sì belle | Distinguer non sapea l’originale» (DCCD, IV, VII, p. 69).

Al asociar en una misma actitud sentimental a Don Quijote, por un lado, y,

¹² Con lo cual, no solamente hay que anticipar la fecha de primera atestación en Italia del término *donchisciottismo* (que Battaglia documenta a partir de Foscolo), sino rectificar ligeramente el significado, proporcionado siempre por Battaglia, de “atteggiamento o comportamento donchisciottesco: ingenuamente idealístico, generoso quanto astratto, incuranza della situazione concreta, dei fatti”. (Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. IV, UTET, Torino, 1966, p. 944). Mismo significado para *donchisciottesco* en el “suplemento 2009” del GDLI a partir de Gian Battista Casti).

por otra, al triángulo amoroso Altisidora-Alvaro-Laurindo, Pasquini señala así, mediante ese sintagma de “puntiglioso donchisciottismo”, la obstinación como el rasgo común que, en todos los casos, somete el amor al honor. De esta *impasse* los enamorados de Altisidora lograrán salir, mientras que DQ permanecerá encerrado en su turbia burbuja. Los impulsos, que para Laurindo y Don Alvaro se delinúan como unos “puntigli d’amore” destinados a solucionarse mediante el desenlace tópico de la doble pareja amorosa formada por Laurindo, Altisidora, Don Alvaro y Doralba,¹³ incrustan en la mente de DQ una obsesión que no puede suscitar sino enfrentamientos o peleas, intensificando en nuestro héroe la adicción a las bravuconerías del soldado matón típicamente hispánico, tal como solía representarse en la comedia italiana, y marcadamente sienesa, de los siglos XVI-XVII.¹⁴ Un ejemplo entre todos:

D.C. Fia ben, che tutti mi venghiate a tergo,
Ch’io di tutti sarò scudo, e difesa,
Non perché in voi possa cader timore,
Ma perché basto solo a tanta impresa (DCCD, III, VI, p. 48).

Altisidora es, también, quien maltrata y hasta se ríe de S provocando así sus enérgicas y cómicas reacciones:

Alt. Io di lui non ridea.
San. Così appunto hai da dir, ma i miei gattucci,
Sorella, è un pezzo ch’hanno aperti gl’occhi;
Né s’ha da mangiar cavolo con ciechi.
[...]
E se mi rompi niente gli stivali
Starò qui senza dire una parola. (DCCD, I, III, p. 5).

¹³ Es lo que pasa en el *Quijote* (I, 24, 27-28, 29-39, 36) cuando DQ queda marginado de los amores cruzados del cuarteto formado por Cardenio, Lucinda, Fernando y Dorotea.

¹⁴ Cfr. Marzia Pieri, «Il soldato spagnolo in commedia nel 500: dalla cronaca storica alla stilizzazione teatrale», en ed. Maria Grazia Profeti – Donatella Pini, *Leyendas negras e leggende auree*, Alinea, Firenze, 2011, pp. 70-86. No olvidemos que Giovanni Claudio Pasquini, sienés, fue socio de la Accademia degli Intronati, así como de la Accademia dei Rozzi con el nombre de Desertato (Fabio Bertini, «Introduzione», in Giovanni Claudio Pasquini, *Sancio Panza governatore dell’Isola Barattaria*, introducción, edición y comentario de Fabio Bertini, presentación de Luigi Dei, prefación de Agapita Jurado Santos, traducción de Arianna Fiore, SEF, Firenze, 2017, pp. 1-2). «Vieni» – le dice DQ al duque – «starai da parte | Sol tanto spettatore | Dell’alto mio valore, | E a comparire, e vincere | Vedrai come si fa» (DCCD, II, VII, p. 31). La pertenencia a los Rozzi, en particular, explica tanto el tratamiento cómico del personaje español como la orientación expresiva y estilística desarrollada por Pasquini en su producción vienesa. Lorenzo Franciosini, autor de la única traducción italiana del *Quijote* al tiempo de Pasquini, contribuyó notablemente, con sus *Rodomontadas españolas in francese, spagnolo e italiano* (Sarzina, Venezia, 1627), a la difusión de este estereotipo literario.

A veces le interrompe:

- Alt.* Insomma il tuo signor, che cosa vuole?
San. Che abbiate più creanza,
 E non interrompiate Sancio Panza (DCCD, I, III, p. 7).

Otras veces le maltrata para demostrarle que está contagiado por la locura de DQ:

- Alt.* Ubbidisci.
San. Ubbidisco. Si suol dire,
 Che povertà non guasta gentilezza.
 [...]
 Il signor Don Chisciotte mio padrone,
 Sebben talvolta dice
 Di molte cose buone,
 Tanto abbia il poverello
 Spedito per le poste il suo cervello.
Alt. E di quel, che lo serve, cosa pensi? (DCCD, II, VIII, pp. 32-33).

Altisidora, como decía, no es nueva en Pasquini. Lo que es nuevo es su papel “doble”, que no podría desempeñarse cumplidamente sin el apoyo funcional de tres cortesanos más –Alvaro, Laurindo y Doralba–, que no tienen correspondencia en el *Quijote*, y que en el libreto del sienés cumplen como ella un doble papel, teatral y metateatral a la vez.

Lo que los duques necesitan para su propia recreación es teatro y fiesta. La inesperada aparición de DQ y S en sus tierras se presta magníficamente a ser aprovechada con este fin. La idea es de Cervantes; y Pasquini, además de seguirla, la complica involucrando a los “serios” no solo en las escenas destinadas a explotar cómicamente a los recién llegados sino también en intrigas amorosas que varían el funcionamiento un tanto mecánico de las burlas y el disfraz. Otras veces, al implicar a DQ en la defensa caballeresca de doncellas desamparadas, los “serios” inventan tramas que transparentan paralelismos alusivos a sus vivencias personales. Es el caso de la historia de la dueña Dolorida (*Quijote*, II, 38-39) reelaborada por parte de Don Alvaro (DCCD, III, VIII-IX) de manera tal que el personaje del viejo “siniscalco” fiel alude al mismo Alvaro, el joven caballero italiano que seduce y traiciona a la infanta Antonomasia alude a Laurindo y Antonomasia alude a Altisidora, que lo nota: «(Sotto allo scherzo | già si parla di me)» (DCCD, III, VIII, p. 51), en tanto que el duque goza por la sutileza: «Questo è nuovo piacer; la lor favella | Doppio senso nasconde» (DCCD, III, VIII, 51). En esos momentos, el «puntiglioso donchisciottismo» y la consciencia de estar jugando con él tocan el ápice.

I.4 TEATRO DENTRO DEL TEATRO

Es más. Cervantes narra en su libro una fiesta teatral basada en dos actores que ignoran que lo son, ya que los duques realizan, con la ayuda de sus criados, una *pièce* en la que DQ y S quedan puestos en el centro con papeles de protagonistas, pero manipulados en una suerte de *Truman Show* en que ellos, sin saberlo, están llevados de la mano a actuar frente a un público que está al tanto del artificio.

Y la serie de burlas en que quedan envueltos, ahora sencillas, ahora complejas, todas de carácter teatral, apunta a dismantelar la otra construcción “teatral”, de grado cero – montada por DQ al fingirse a sí mismo como caballero andante y al imaginar que S es su escudero –, con el fin de mostrar que él no es un caballero heroico de tipo medieval sino un hidalgo pobre incapaz de conformarse con su condición social inamovible, al que se corresponde en el teatro el estereotipo de noble ridículo. Ambas operaciones son de carácter lúdico; y el juego de los duques, que apunta a deshacer el juego de DQ quitándole su máscara, sustrae al personaje esa dimensión utópica y melancólica que, si fue sobreestimada por los románticos, contribuyó de todos modos a alimentar el mito de Don Quijote.

En cuanto a S, la ficción montada por los duques no actúa en su caso en dirección contraria respecto a la naturaleza del personaje, sino que acentúa su papel contrastivo respecto a la pretensión caballeresca de Don Quijote. Los duques y S actúan, por tanto, hasta cierto punto en la misma dirección, solo que ellos de manera consciente, desde lo alto y desde fuera, mientras que S de manera inconsciente, desde lo bajo y desde el interior. De modo que los nobles, a partir de su postura fija, ríen; en cambio, el rústico escudero cree hasta cierto punto en lo que le dice DQ y se ilusiona con ser un escudero y con la posibilidad de ascender a gobernador de una ínsula, al tiempo que se da cuenta en momentos intermitentes de que ni él es un verdadero escudero ni DQ es un caballero; y se apodera de la misma función que tiene el niño del traje nuevo del emperador, “desnudando” metafóricamente a DQ. Y si los duques se ríen de los dos, él no solo no se ríe de su amo sino que a veces les toma el pelo a los mismos duques y a su estilo de vida. Piénsese por ejemplo en su crítica de la etiqueta protocolaria prevista para los comensales presente en *Quijote*, II, 31 y replicada en DCCD, II, VI.

La risa a menudo cruel de los duques es una risa “histórica” y “social”, que apunta a tildar de absurda la pretensión de DQ de subir a un *status* improcedente porque los caballeros andantes ya no existen y porque un hidalgo pobre no puede ilusionarse con ser un caballero.¹⁵ Resulta evidente que esta perspectiva satírica a S no le puede pertenecer. El teatro montado por los duques se centra por tanto en dos rasgos básicos de la pareja – la locura y la ingenuidad –, que, al entrelazarse

¹⁵ Sobre este tema, que pasaría a ser divisivo para la intelectualidad española, véase Agapita Jurado Santos, «Traducción y creación en *Don Chisciotte in corte della Duchessa*» (en prensa) que recupera Paolo Cherchi, *Capitoli di critica cervantina (1605-1789)*, Bulzoni, Roma, 1977.

de manera alterna y contrastiva, los transforma ya en graciosos aptos para amenizar la vida de los nobles ya en payasos victimarios dignos del escarnio colectivo.

El texto de Pasquini desempeña muchas de las funciones desarrolladas por el libro cervantino: pienso en la sátira recurrente contra las dueñas, que conlleva la sátira contra la corte en general; en las dudas intermitentes que un tonto analfabeta como S pueda gobernar como un sabio; en el divertido chantaje al que ahora los duques y ahora DQ someten el deseo de S de ser gobernador si no se vapulea o no sube sobre Clavileño; en el reiterado contraste entre DQ y S a propósito de la discordancia de su comportamiento con el estilo de vida ducal, y a propósito de su lenguaje popular y hasta jergal, tan disonante del habla refinada de los nobles; y también – para consonar con Auerbach –¹⁶ en la ternura “criatural” de S por DQ. Otras veces intensifica lo cómico, por ejemplo cuando, gracias a los diálogos entre Grullo y donna Rodrigues, añade a la pretensión de ella de fingirse joven (*Quijote*, II, 31, pp. 880-881 / DCCD, I, VII, pp. 13-14), la común inclinación al soborno (DCCD, IV, x, pp. 78-80).

Pero hay que considerar siempre que, en el libro, la ficción se dispersa en abundantes páginas que se pueden leer libremente y en un tiempo que depende de la disponibilidad del lector; en cambio en la ópera todo queda concentrado en el tiempo y en el espacio en el cual los cantantes cantan y los espectadores miran y oyen en un contexto donde manda el precepto aristotélico de las tres unidades. Lo cual significa, en este caso, que del desorden de la novela hay que extraer un drama que se desarrolle en un día, en un lugar (la corte de la duquesa), con una sola acción principal (la doble pareja) respecto a la cual lo demás (los episodios) funcione como un contorno.

Frente a esta densidad, el texto que tenemos delante, impreso en 1727, y la partitura misma, son documentos forzosamente desvirtuados de su riqueza performativa.

Aun así, nos es dado percibir algo de su amenidad y lozanía dinamizadas por la rima y el ritmo. El escarnio de casta con que los duques maltratan los vuelos pindáricos de DQ en el libro cervantino, no solo se replica en la ópera sino que se multiplica dirigida como está a un público de aristócratas.

La corte de Carlos VI de Habsburgo para la cual esta «opera serioridicola» se representó en el carnaval de 1727, es el marco teatral ulterior que, no obstante su ausencia del texto, está documentada en el paratexto,¹⁷ (donde la palabra *corte* vuel-

¹⁶ Lorenzo Renzi – Donatella Pini, «Mimesis, il realismo e il *Chisciotte*. Osservazioni su Auerbach e la letteratura spagnola», en *Orillas. Rivista d'ispanistica*, II, 2013, pp. 1-53 [especialmente 31-35] <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it>.

¹⁷ La portada reza: «*Don Chisciotte in corte della duchessa*, opera serioridicola per musica da rappresentarsi nella cesarea corte per comando augustissimo nel carnevale del 1727. La poesia è del signor abate Giovan Claudio Pasquini, la musica è del signor Antonio Caldara, vicemaestro di cappella di sua m. cesarea, e cattolica, Vienna d'Austria, appresso Gio. Pietro van Ghelen, stampatore di corte di sua m. ces. e cattolica».

ve tres veces con fuerte contrapunto entre la corte ficticia del título y la corte real que gestionaba de hecho el espectáculo), e instituye con los espectáculos realizados en el palacio de los duques una serie de correspondencias significativas: el «castello di Savedras» (DCCD, p. [5]) remite al palacio imperial de Viena, la fiesta en la pequeña corte aragonesa remite al carnaval que se celebra para su majestad cesárea, el duque remite al emperador, etc. De modo que estos dos marcos se perciben como inscritos el uno dentro del otro enfocando los dos personajes destinados a ser desenmascarados y burlados como el centro hacia el cual convergen simultáneamente las miradas de la pequeña corte española, inventada, y de la grande vienesa, concreta y real. El carnaval vienés es la ocasión propicia para trasponer en una representación teatral un texto centrado desde su origen en la máscara y el disfraz.

Los planos se sobreponen, las burlas se mezclan con las veras, los roles se cruzan y se invierten: la corte ducal aragonesa está puesta idealmente en abismo dentro de la corte imperial de Viena; caballero y escudero sufren un escarnio múltiple e invertido.

En la corte aragonesa inventada por Cervantes los criados, lacayos, mayordomos que, según la ocasión, se disfrazan dando vida a personajes de la ficción caballeresca adecuada a la fantasía del hidalgo, no son puros ejecutores de la voluntad ducal; en Pasquini los cuatro personajes cortesanos y los dos «staffieri» tienen incluso más iniciativa personal en la realización de las puestas en escena requeridas por los duques, y asumen su rol con una intención consciente y meta-teatral. Lo cual provoca el gusto de jugar con el contraste cruzado entre quienes organizan y quienes caen en las trampas inducidas por las máscaras. En principio, los personajes previstos como blancos de las burlas deberían ser solo DQ y S. En cambio, hay un personaje – donna Rodrigues (doña Rodríguez en el *Quijote*) – que se deja engañar por la simulación caballeresca y acaba pidiendo a DQ que defienda de verdad el honor de su hija y de verdad obligue al seductor a mantener la palabra matrimonial. Intervención inadecuada que ofrece a los otros la posibilidad de entrar en la ficción con sus reales deseos amorosos. Es el caso, en Cervantes, del lacayo Tosilos que, al enamorarse de repente de Giulia, se libera del rol que le han confiado en la ficción y acaba casándose realmente con ella (II, 54, 56); y es el caso, en Pasquini, de Don Alvaro, el cual aprovecha conscientemente los disfraces de amante traidor y de doncella menesterosa bajo los que él y Doralba se esconden – y que él mismo ha dispuesto – para pedirle la mano a Doralba y casarse de verdad con ella. Ambos varones se dan por vencidos en el duelo contra DQ que debía tener lugar en la ficción, y que acaba frustrado, y se casan en la realidad dejando estupefactos a los duques que no tenían prevista esta situación y se ven forzados a improvisar: «Più non distingo | Dal falso il ver» exclama el duque. Y DQ traslada el concepto a la gramática de su locura: «Son tutti incanti» (DCCD, V, VI, pp. 92-93).

En general, Pasquini da grandes muestras de capacidad de concentración de la materia novelesca para el teatro, contraste entre lo serio y lo ridículo, brillantez

en los diálogos, vitalidad en el ritmo (marcadamente en las rimas y en las arias), en la lengua de S, pródiga de refranes y expresiones toscanas y sienesas, en el contrapunto entre la incontenibilidad del siervo y la incapacidad del amo de hacer valer su autoridad, en la libertad excesiva que S se toma con la duquesa y en general en sus transgresiones de los códigos cortesanos y caballerescos. Para concluir, se desprende del melodrama, y de su triple final feliz, una sensación general de libertad y alegría que no siempre se da en las páginas de Cervantes, donde la atmósfera jocosa se alterna a menudo con la pesadilla, y una vigorosa y hasta chillona armonía con la ocasión carnavalesca para la cual fue compuesto.

Donatella Pini