



13 Recreaciones Quijotescas en Europa

António José da Silva, O Judeu

**Vida do grande
D. Quixote
de la Mancha,
e do gordo
Sancho Pança**

edición y presentación de
Maria Fernanda de Abreu

traducción al castellano de
Ana Belén Cao Míguez

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

ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU

VIDA DO GRANDE
D. QUIXOTE DE LA MANCHA,
E DO GORDO SANCHO PANÇA

OPERA,
Que se representou
no Teatro do Bairro Alto De Lisboa,
no mês de Outubro de 1733.

edición y presentación de
Maria Fernanda de Abreu

estudio musicológico de
David Cranmer

traducción al castellano de
Ana Belén Cao Míguez

colaboración de
Eduarda Barata

*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: 978-88-6032-543-3
ISSN: 2610-9034

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

ÍNDICE

MARIA FERNANDA DE ABREU

Presentación de esta edición: la recreación y el <i>Quijote</i> , el teatro y sus modelos, el autor y su fama	VII
1. <i>Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança</i>	VII
2. ¿Qué es y cómo se relaciona con el <i>Quijote</i> de Cervantes?	VIII
3. Herencias y modelos	XII
4. António José da Silva, O Judeu, y la fortuna de su <i>Quijote</i>	XIV

DAVID CRANMER

La música en la <i>Vida do grande D. Quixote de la Mancha</i> <i>e do gordo Sancho Pança</i>	XIX
---	-----

Texto en portugués, según la edición original de 1744, y notas	XXVII
Nota a la presente edición en portugués	XXVII
<i>Vida do grande D. Quixote de la Mancha, e do gordo Sancho Pança</i>	1

Texto en castellano y notas a la traducción	63
Nota a la presente traducción	63
<i>Vida del gran don Quijote de la Mancha y del gordo Sancho Panza</i>	67

Apéndice	135
----------	-----

Bibliografía citada	145
---------------------	-----

PRESENTACIÓN DE ESTA EDICIÓN:
LA RECREACIÓN Y EL QUIJOTE,
EL TEATRO Y SUS MODELOS, EL AUTOR Y SU FAMA

1. VIDA DO GRANDE D. QUIXOTE DE LA MANCHA
E DO GORDO SANCHO PANÇA

El título no engaña. Se trata, efectivamente, de una recreación teatral de la inmortal obra de Cervantes, que pone en teatro-ópera al famoso par cervantino repitiendo episodios, escenas, palabras, estrategias comunicativas e intenciones. No todos los episodios, por supuesto: el tiempo del espectáculo impone una selección. Y hay también añadidos, pero que no desmerecen del texto matriz. En esta introducción, se hará una relación de unos y de otros y, asimismo, de su correspondencia con el libro original.

Es la más conocida, la más popular, la más editada y representada recreación del *Quijote* en portugués. No solo en Portugal, donde se puso en escena por primera vez en octubre de 1733 en Lisboa, sino también en Brasil, donde nació su autor, António José da Silva, también conocido como O Judeu, el más popular y reconocido de los dramaturgos portugueses del siglo XVIII.

A su vez, es también considerada por la historiografía de la ópera en Portugal como la primera ópera portuguesa. El artículo del musicólogo británico David Cranmer, que a continuación se presenta –«La música en la *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*»– pretende, precisamente, introducir a nuestros lectores en los aspectos musicales de la obra; en el marco de los estudios de recepción teatral del *Quijote*, no parece desdeñable la importancia de la obra de Cervantes en esta función pionera del nuevo género músico-teatral en Portugal.

Fue la primera obra de A. José da Silva, la cual se representó y se publicó impresa por primera vez en el primer tomo de la recopilación *Theatro comico Portuguez, ou collecção das operas Portuguezas, que se representarão na Casa do Theatro público do Bairro Alto*, «oferecidas à mui nobre Senhora Pecunia Argentina por ***».¹ La colección consta de dos tomos, el primero de los cuales –que se abre, precisamente con este *Quijote*– lo imprimió la Regia Officina Sylviana en 1744 y

¹ Los asteriscos constan en la portada de la edición original.

lo reimprimió en 1759 y 1787. El volumen contiene, además de estas, otras dos comedias del autor. Pero su nombre no aparece nunca; solo tenemos el nombre de Ameno, el recopilador, un importante librero e impresor, cuyo riquísimo fondo se encuentra en la Biblioteca de Évora. A su vez, esta colección se encuentra en la Biblioteca Nacional de Portugal en Lisboa, donde puede consultarse.²

En la edición que ahora se ofrece a un público lector interesado en las recreaciones teatrales del *Quijote* –en la colección «Recreaciones Quijotescas en Europa», en el ámbito del Proyecto europeo *Q. Theatre*– se tiene en cuenta a lectores no solo cervantistas, aunque también, y con mucho gusto, porque *noblesse oblige*, sino, en gran medida, a un más amplio auditorio que quiera disfrutar con las aventuras y los dichos de sus personajes y entretenerse con las infinitas posibilidades que el modo teatral ha descubierto en ellas a lo largo de ya más de cuatro siglos. Con este objetivo, ofrecemos, sin modernizar o alterar lo que pudo haberse escuchado aquel día de octubre en el Teatro do Bairro Alto, una transcripción de la primera publicación impresa, en 1744, cuyo criterio de transcripción aclaramos en las «notas a la edición» que preceden al texto y, en una segunda parte, una traducción del texto portugués al español, para que grupos teatrales hispanohablantes se animen a ponerlo en escena.

2. ¿QUÉ ES Y CÓMO SE RELACIONA CON EL QUIJOTE DE CERVANTES?

En el contexto europeo de la época, esta recreación se sitúa en la ola de recreaciones que tienen como protagonista a Sancho, Gobernador. Sin embargo, está escrita en prosa, no en verso. En el «Prefacio» de Agapita Jurado Santos (2017: IX-XXXIII) a la edición de la recreación hecha por Giovanni Claudio Pasquini, *Sancio Panza governatore dell' isola Barataria*, esta investigadora presenta un minucioso ensayo y abundante bibliografía, fruto de anteriores trabajos, sobre ese interesante fenómeno, razón por la cual nos parece innecesario repetir aquí sus circunstancias y elementos constitutivos. Es, pues, interesante observar antes de nada que, a pesar de que tanto en el plano de la acción como en el musical (véase David Cranmer) Sancho sea el personaje central, la obra de António José da Silva se haya transmitido con el título *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, en vez de repetir el, por entonces, ya tan manido título de «Sancho, gobernador» o semejante.

De hecho, se representa exactamente el mismo año en el que, durante los carnavales, se había representado en la corte de Viena la comedia de Pasquini, con música de Antonio Caldara. No tuvo, ciertamente, la representación de los per-

² Queremos agradecer a Fátima Lopes (coordinadora del Archivo de Cultura Portuguesa Contemporânea) y a todas las personas responsables de la sala de lectura de «reservados» y asimismo de la digitalización, de la BNP, Biblioteca Nacional de Portugal, su inestimable ayuda.

sonajes quijotescos en el Teatro do Bairro Alto de Lisboa, unos meses después, la misma pompa y circunstancia que en Viena, ni los mismos recursos escénicos. Y es que, al margen de todo lo demás, este era un teatro de «bonifrates», es decir, muñecos hechos de materiales pobres como el corcho o la madera de pino, articulados con alambre y manipulados a través de varillas.³ Desde luego, su autor es muy hábil, como veremos y desde ahora señalamos, al utilizar las referencias a estos materiales para crear, en los diálogos, recursos metateatrales semejantes a la modernísima autorreflexividad de la obra de Cervantes. Así, por ejemplo, en la escena VII de la primera parte, tenemos dos claros ejemplos de este procedimiento:

Mutación de columnata, que después se mudará en jardín de figuras tristes, y saldrá MONTESINOS con barbas grandes, sotana y gorro. Ventrán bajando DON QUIJOTE y SANCHO.

SANCHO. ¡Ah, señor, qué deleite es volar como si uno fuese gorrion!

D. QUIJOTE. ¡Gracias a Dios que hemos llegado! ¿Ves, Sancho, qué admirable palacio? ¿Ves estas columnas dóricas y corintias? ¡Mira estos jaspes! ¿Qué te parece?

SANCHO. *Me parece que todo esto está pintado en tablas de pino*, pero, aun así, quisiera yo seguir volando, que me deleita [la cursiva es nuestra].

Aún en la misma escena, un poco después, cuando sale Montesinos, dice Sancho, en un aparte, aludiendo a los materiales de los cuales está hecha la cabeza del «bonifrate» que representa a Montesinos:

SANCHO. [...] Antes me parta un rayo que acercarme a aquellas barbas... *Pieza de bayeta animada o cepillo viviente me parece el tal Montesinos...* [enfaticamos].

Como bien se puede observar, este procedimiento metateatral, que se repite a lo largo de la obra y en situaciones diversas, pone de relieve los materiales de la fábrica escénica o, en ciertos momentos, la explicitación de que se está en un teatro y fingiendo acciones y personajes. Pero hace más: otorga a Sancho esa función primordial, que ya tenía en Cervantes, de mostrar y nombrar un *ser* muy diferente al *parecer* de su amo.

La obra está dividida en dos partes, a su vez divididas en escenas. Toda la recreación se hace solo a partir de la Segunda Parte del *Quijote*, empezando con la preparación de la segunda salida de don Quijote en compañía de Sancho, la cual, precisamente, siempre será aquí nombrada como la «segunda salida» y nunca como la tercera. En las dos escenas iniciales, vemos al caballero despidiéndose del barbero y de Sansón Carrasco y al escudero despidiéndose de su mujer e hija, el cual hace un divertido testamento en una muy cómica escena jocoso-jurídica

³ Se puede ampliar el conocimiento del «teatro de bonifrates» con la consulta de un trabajo de máster, disponible en internet: véase Oliveira (2010).

con un tabelión, o sea, un escribano. Escenas estas que terminan con sendas arias, dada la naturaleza musical-operística de la recreación. A partir de la escena tercera, el par retoma sus aventuras, recreando sucesivamente una selección de episodios de la obra original, tales como el del caballero del bosque, el del carro de la Muerte, el del león o el de la cueva de Montesinos.

Pero ya antes de que termine esta primera parte, ocupando las escenas VIII-IX, surgen novedades, situaciones que no están en el *Quijote* de Cervantes y que el autor de esta recreación jocoseria y operística introduce en su *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*. Son estas:

1. Dulcinea transformada en Sancho.
2. Don Quijote y Sancho en el monte Parnaso para salvar a Apolo de un asalto de los malos poetas.

Así pues, al inicio de la escena VIII, nuestro autor se inventa a don Quijote imaginando, en un soliloquio (metido en «su espacio imaginario», dice Sancho en un aparte), que Sancho es Dulcinea transformada:

D. QUIJOTE. Días ha que traigo en el pensamiento una cosa, la cual me viene causando grandes cuidados: ¿podría darse el caso de que mis enemigos encantadores traigan transformada la belleza de mi señora Dulcinea en la figura de Sancho Panza?

Cuando se lo dice a Sancho, no se hace esperar la reacción de este:

SANCHO. Dígame, señor, ¿de dónde saca vuesa merced que la señora Dulcinea está transformada en mí?

D. QUIJOTE. Eso es lo que tú no alcanzas, simple Sancho. Pues sabe que nos, los caballeros andantes, tenemos un tal instinto que nos es permitido conocer dónde está el engaño y la transformación por los efluvios que exhala el cuerpo y por la fisonomía y simetría del semblante.

SANCHO. ¡Me basta saber que ha sido por la *simonetría* del *sembrante*! Pues, señor, ¿qué parentesco carnal tiene mi cara con la de la señora Dulcinea? ¡Hasta ahora no hacía yo a vuestra merced tan loco! Me parece que ni en la *Vida* de vuestra merced se cuenta semejante desventura.

D. QUIJOTE. ¡Cuanto más te humillas, más proclamas que eres Dulcinea! Déjame besarte los átomos animados de esos tus pies, ya que no me permites tocar con mis labios el jazmín de esa tu mano. ¡Dulcísima Dulcinea!

Se acerca DON QUIJOTE para abrazar a SANCHO.

SANCHO. ¡Basta, señor, que no soy Dulcinea! Apártese de mí, mire que le doy un espinillazo...

Y, por fin, intentando zanjar el asunto:

SANCHO. ¡Lléveselos el diablo, los remilgos! ¡Será posible que quiera vuesa merced que a la fuerza sea yo Dulcinea ensanchada, o Sancho endulcinado!

Es larga nuestra cita. Pero nos parece interesante destacar esta «invención», sobre la que el mismo Sancho, en una referencia a la obra de Cervantes, comenta: «Me parece que ni en la *Vida* de vuestra merced se cuenta semejante desventura».

En la segunda parte de la escena empieza un nuevo episodio con la entrada de Calíope que, por orden de Apolo, viene a buscar a don Quijote para que suba al monte Parnaso. La presencia de este con su escudero allí, bajo pretexto de ir a vengar las afrentas que los Poetas le hacen a Apolo, sirve para realizar una crítica a la poesía de la época. Tampoco es este, como bien sabemos, un episodio que ocurra en el *Quijote*, lo cual lleva a considerar que el dramaturgo portugués conocía *El Viaje del Parnaso* y lo introduce aquí, a su manera, para satirizar a los poetas contemporáneos.

Pasando a la Parte II de la obra, ya desde el inicio, el dramaturgo sitúa la acción en Portugal, concretamente en Lisboa, con estos dos elementos: el «caci-lheiro» (barco típico que hacía y hace aún en nuestros días la travesía del Tajo entre las dos orillas) y el Teatro do Bairro Alto, lo cual sirve para situar, inequívocamente, la acción en Lisboa y no en tierras de La Mancha. Otras alusiones a lugares de Lisboa, además de a otros lugares de Portugal (Caldas) u objetos típicos (los «tapetes» de Arraiolos o las «vassouras» del Algarve), aparecen a lo largo de la obra. Y, de nuevo, se sucede, en la segunda parte de la ópera, la recreación de episodios sacados del *Quijote*, con no pocas reproducciones de los mismos diálogos y palabras de la obra original: el episodio del barco y la aceña; el encuentro de don Quijote y Sancho con los duques, los cuales son, aquí, los «fidalgos»; el episodio de los azotes a Sancho para desencantar a Dulcinea, etc.

La famosa escena de Sancho Gobernador, aquí de una Isla y no Ínsula, y llamada no de Barataria sino de los Lagartos, ha sido ampliamente destacada en los estudios y comentarios sobre la obra. Se trata de un largo episodio, escenas IV, V y VI, donde Sancho «juzga» casos de varia orden y que la crítica de la obra destaca como la famosa «explicación» del enigma de la justicia.⁴ En el ensayo «Un Quijote jocoserio en 1733, en Lisboa, con licencia del Santo Oficio», que integra un libro con un conjunto de ensayos de los distintos investigadores del proyecto *Q. Theatre*, complementario a las ediciones de obras publicadas en la presente colección de «Recreaciones Quijotescas en Europa» (Abreu 2019), doy minuciosa cuenta de cómo los estudios de ámbito judío observan en esta escena argumentos para sus «tesis» de que, con ella, O Judeu pone en escena la injusticia y los sufrimientos que el Santo Oficio le habían infligido a él y a su familia. El episodio fue convertido en un entremés, que conoció varias ediciones y se ha representado con gran éxito popular, con el título *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos*.⁵

⁴ Véanse, entre otros: Chartier (2012), Fonseca (2013), Pereira (2007).

⁵ Puede verse en youtube una magnífica puesta en escena de este largo episodio o «entremés», representada en 2015 por estudiantes de la Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) de la Universidade Federal de Goiás, Brasil, bajo la dirección de Kleber Damaso.

También en la Isla, como en Cervantes, Sancho gobernador intenta comer, pero médico y cirujano no se lo permiten. Por fin, después de que Sancho salga con sus acompañantes de ronda por el lugar, vienen unos hombres que lo «matan»; huido de la isla, regresa al jardín de los «hidalgos» (los duques en Cervantes), revelando que se había fingido muerto. Las últimas escenas recrean los episodios cervantinos de la condesa Trifaldi y Clavileño, terminando la obra fidelísimamente quijotesca, con la derrota del caballero por Sansón Carrasco y el regreso a casa del par protagonista.

3. HERENCIAS Y MODELOS

No es nuestra intención, en esta introducción a la edición de la obra en esta colección, dar detallada cuenta de la diversidad de interpretaciones que, sobre la obra, fuentes, modelos y motivaciones, expusimos ya en el referido artículo «Un Quijote jocoserio en 1733, en Lisboa, con licencia del Santo Oficio» (Abreu 2019).

Dicen, en general, los historiadores de la cultura que el contexto de la época en la que el autor desarrolla su actividad está marcado por una fuerte voluntad de alejarse de las influencias españolas, a consecuencia de la recuperación de la independencia de Portugal en 1640. Pero José Oliveira Barata, autor de la más importante y pionera obra de investigación y ensayo sobre el teatro de António José da Silva, no duda en afirmar que sus modelos predominantes son españoles y ha demostrado ampliamente su presencia tanto en las tramas como en los procedimientos dramáticos, subrayando, incluso, la importancia de Lope de Vega y de su *Arte Nuevo de Hacer Comedias en este Tiempo* en la obra de António José da Silva. Así, piensa que (y traducimos) «para toda la obra del Judeu la influencia española debe estar siempre bien presente en el crítico que se acerque a sus comedias» (Barata 1987: 62). Afirma, también, que las influencias que «más aceptación recibían» en las clases cultas eran las francesas, porque «aquellas buscaban en los nuevos modelos franceses un polo de unión para celebrar, junto con la restauración política, una restauración cultural capaz de imponerse al modelo castellano». C. Henri-Frèches había defendido la tesis de que en su *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, precisamente, A. J. da Silva había seguido «une source française» e imitado a Pichou. Pero esta «hipótesis» no se le presenta a J. O. Barata (1985: 205-207) «mínimamente aceptable» y fue rebatida «con inequívoca evidencia» por Amaro Cirurgião (1985: 205-207).

Por la misma razón, y coincidiendo con la creciente aceptación de escultores, arquitectos y músicos italianos en la corte del rey Don João V, se concluye tantas veces que, en el marco de la cultura europea de finales del XVII e inicios del XVIII, son los modelos italianos, junto a los franceses, los que permiten alcanzar ese deseado alejamiento de los modelos españoles. Pero «la justifica-

ción» –dice J. Oliveira Barata– hay que buscarla antes «dentro de nuestras fronteras». Por cierto, habría que buscarlas «en las semillas sólidas y productivas» que «el modelo castellano» había dejado «en los varios escalones de la sociedad portuguesa» (1987: 58-60). En este caso, la elección de Cervantes por parte del joven dramaturgo para iniciar su carrera no tiene, además, ningún misterio: la recreación de las aventuras quijotesco-sanchescas circulaba ya no solo en el espacio ibérico, sino tanto o más en el teatro y, en particular, en el teatro musical y lírico europeo con mucho éxito, tanto en las cortes como en los medios populares.

Sobre la música de esta «ópera joco-seria», también el musicólogo británico David Cranmer, estudioso de la música en las obras de António José da Silva, y autor del ensayo que ofrecemos en esta edición, ya había escrito anteriormente que (traducimos) «a pesar de que los recitativos ejemplifiquen elementos que señalan el paradigma italiano» y, a pesar de que el autor de la música, António Teixeira, se formó en Roma, «nos parece que la influencia italiana fue tan solo parcial». Su «tesis» es que «los paradigmas musicales también vienen de España y en particular que el proceso de italianización en la música dramática portuguesa vino de Italia por vía indirecta, habiendo penetrado primero la música dramática española, la cual, a su vez, sirvió de modelo en Portugal». Y ejemplifica el proceso, recurriendo a dos repertorios dramáticos: el *vilancico* paralitúrgico y los géneros teatrales (loas, zarzuelas y comedias) (Cranmer 2017: 58). En el breve artículo de este especialista, que presentamos a continuación, añade que «para subrayar ese recurso a los paradigmas teatrales y musicales españoles, observamos igualmente que la *Vida do grande D. Quixote* se divide en dos partes o actos, tal como era práctica habitual en la zarzuela, y no en los tres actos de una ópera italiana de la época». Coincide con Oliveira Barata, quien había escrito que esta división de la obra en dos partes y no tres actos era una «herencia» del *Arte Nuevo de hacer Comedias* de Lope y quien, por otro lado, afirma que al autor «solo le fue posible producir tanto, en tan poco tiempo», porque «siempre recurrió a un vasto repertorio de obras ampliamente divulgadas, en particular por las compañías españolas y por la abundante literatura castellana, que había quedado como herencia cultural dejada por los Felipes» (1985: 205).

Finalmente, en este campo de los «modelos», hay que tener también en cuenta, y mucho –dicen algunos estudios– a Gil Vicente. Así, por ejemplo, el profesor brasileño Francisco Maciel Silveira, autor de un importante trabajo sobre la vida y la obra del dramaturgo, ve en las óperas de nuestro autor, en cierto modo, un desarrollo de la obra de Gil Vicente (traducimos):

la semilla vicentina, adobada por la escenografía del teatro jesuítico, por el repertorio del Siglo de Oro y por la moda operística, florece al fin en la pluma ingeniosa de António José da Silva, vitalizada por una intriga bien urdida, laberíntica incluso, pletórica de *quid pro quo* (Silveira, 1992: 152).

No parece, tampoco, a nuestro juicio, que deba dejarse a un lado la presencia del naciente melodrama, por supuesto con un aprovechamiento jocoso, por ejemplo, cuando en el episodio de Sancho, gobernador de la isla, llega un hombre que le dice: «Señor gobernador, oiga vuestra merced el caso más atroz que ha sucedido en esta ínsula. Preparad los pasmos, tened listo el asombro y desplegad las atenciones para oírme.» (II, IV).

En fin, es muy probable que esta recreación quijotesca, la cual, sin lugar a dudas se inserta en una sólida moda europea, proporcione un trazo específico: la presencia, más o menos explicitada, de la censura inquisitorial y de los poderes arbitrarios y las injusticias ejercidas por el Santo Oficio sobre «cristianos nuevos judaizantes».

4. ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU, Y LA FORTUNA DE SU QUIJOTE

Doy amplia cuenta de la biografía de António José da Silva –hasta hoy indicado como el autor de esta obra, si bien en la publicación, recuérdese, no aparece el nombre del autor sino el del colector, Francisco Luiz Ameno– una vez más en el ya referido artículo «Un Quijote jocosero en 1733, en Lisboa, con licencia del Santo Oficio». Por ello, no creo adecuado o, siquiera necesario, repetir aquí todo lo que allí he expuesto. Me limito, pues, ahora, a sintetizar lo que parece más relevante. Así, que António José, como lo designan frecuentemente reconocidos académicos, tanto en Brasil como en Portugal, nació en la ciudad de Rio de Janeiro el año de 1705, en el seno de una familia descendiente de judíos portugueses, y desde allí fue con siete años llevado, en compañía de su padre y su hermano, para seguir a su madre arrestada por judaizante a la capital del reino, Lisboa, donde sería juzgada. Estudiante de derecho en Coimbra, fue entonces él mismo arrestado por primera vez y, más tarde, objeto de un nuevo proceso a manos de la Santa Inquisición, también acusado de judaizante, si bien «cristiano nuevo». Tenía 34 años cuando lo quemaron en auto de fe del Santo Oficio.

«Mártir da Inquisição» le llamó, entre otros, uno de los más importantes y pioneros historiadores de la literatura portuguesa, Teófilo Braga. A su vez, el mayor novelista romántico portugués le dedicó una de sus novelas históricas, y extendió por dos volúmenes la que pudo ser su vida, curiosamente, entre otras cosas, dedicando algunas páginas a reproducir pasos de su *Quijote* (Camilo Castelo Branco 1970 [1866]), y uno de los más destacados dramaturgos del siglo xx puso en teatro lo que imaginó de su vida, llamándola «narrativa dramática en tres actos» (Santareno 1996). Ambos intitularon sus obras, simplemente, *O Judeu* (El Judío). Lo mismo hizo, ya a finales del siglo xx, el realizador brasileño Jom Tob Azulay, quien igualmente intituló *O Judeu* su película, en pungente evocación a António José, integrando, también él, en la película, una puesta en escena de par-

te de la recreación quijotesca escrita por su protagonista.⁶ Sin embargo, quizás haya sido un italiano, un piamontés, político, periodista y, entre otras cosas, traductor aficionado a la literatura en portugués quien, antes de todos ellos, publicara en Turín *Il Giudeo Portoghese* (António José da Silva) en 1852 (véase Veguzzi-Ruscalla 1852).⁷

De hecho, como he demostrado ya (Abreu 2019), gracias a su condición judía precisamente, la figura del autor brasileño-portugués está siendo en este siglo objeto de una notable valorización y visibilidad, en particular, en el ámbito de estudios judíos y poscoloniales, sobre todo en universidades brasileñas.

Se le ha considerado hasta hoy el autor de esta *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, así como de casi una decena de otras óperas cómicas. Sin embargo, merece la pena recordar que no aparece nunca el nombre del autor en la primera publicación, que es posterior a su muerte, salvo si queremos leerlo en el acróstico de las décimas preliminares de la *Colecção*, como desde hace mucho se viene haciendo⁸. Y merece también la pena señalar, como lo han hecho todos los que han estudiado sus procesos inquisitoriales, que, en estos, no se hace nunca referencia a su obra dramática. Se le considera, asimismo, el más importante autor en el teatro portugués del siglo XVIII y la historiografía musical lo presenta como el creador de la ópera en Portugal, desde la opinión sólida de Luis de Freitas Branco hasta nuestros días.⁹

Tanto la historia de la primera publicación de esta recreación quijotesca en 1733, como las sucesivas reediciones y puestas en escena de la misma, son prueba de su buena fortuna, tanto en el ámbito teatral como en el estrictamente literario, sin dejar de tener en cuenta alguna traducción y realizaciones audiovisuales como la película antes referida. En un breve recorrido cronológico, enumeramos algunos hitos de esta exitosa recepción.

El 3 de marzo de 1743, en Lisboa, Fr. Francisco de Santo Thomas, Censor y Qualificador do Santo Officio, firmaba la siguiente autorización:

Estas Farças, que reduzidas a dous volumes com o título de *Theatro Comico Portuguez*, quer mandar imprimir Francisco Luiz Ameno, já foram expostas ao divertimento público, umas na estampa, e todas nos Teatros desta Corte com grande satisfação dos seus moradores, e nenhum inconveniente há, em que juntas agora se divulguem novamente, e eternizem no prelo; porque ainda que o sal dos escritos deste género, com que seus autores os costumam temperar, para brindarem ao palato dos que não gostam de outros, degenere às vezes em corrupção dos costumes, aqui não sucede assim; porque o sal destes escritos foi com muita arte extraído dos mares da eloquência dentro das margens da modéstia, e sem redundância fora dos limites da Religião Cristã. Este o meu juízo.

⁶ Véase Azulay (1996). El film está disponible en youtube.

⁷ Ver catálogo de la Biblioteca Nacional de Portugal.

⁸ Dichas décimas pueden leerse en el «Apéndice» de esta edición.

⁹ En Branco (1935) y Cruz (2008).

Y así, al año siguiente, 1744, vio la luz, impreso en la Régia Oficina Silviana y de la Academia Real, el tomo I de *Teatro Cómico português ou Colecção das óperas portuguesas*, que contenía, en primer lugar precisamente, esta *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*.

La *Colecção* abre con un conjunto de textos preliminares que dan, también ellos, testimonio de la fortuna de las óperas de O Judeu. También por esta razón, reproducimos estos preliminares en nuestra edición en portugués (ver «Apéndice» final). Así, el primero de esos textos, la «Dedicatória, irónica y sarcástica», «a la muy noble señora PECUNIA ARGENTINA», firmado por AO (el Autor da Obra), nos da cuenta de la importancia del dinero para el feliz desarrollo de la actividad teatral. A su vez, nos proporciona elementos autorreflexivos tales como los que encontramos en este delicioso pasaje:

o arrumador se titubêa,¹⁰ o chocolate se derrama, o doce desaparece; as luzes parecem estrelas, as arquitecturas Dóricas, as vozes harmoniosas; os instrumentos mais se apuram, os cantores mais se afinam, os duos mais se ajustam, os bastidores não necessitam de sabão para correr; e finalmente até parece, que a alma do arame no corpo da cortiça lhe infunde verdadeiro espírito, e novo alento.

Le sigue «Ao Leitor desapaixonado», donde el AO explícitamente dice seguir a Horacio en su *Arte Poética* y se dirige a este «docto lector» porque, dice él, el mejor espectador, oyente y lector es aquel que no tiene relaciones «de afecto» ni con el autor de la obra, ni con el de la música, ni conoce al «Arquitecto de la pintura», nombrando así claramente a los diferentes artífices de la obra; terminando, en fin, con las referidas décimas donde en acróstico se puede leer el nombre ANTONIO JOSÉ DA SILVA.

Asimismo, el compilador, Francisco Luiz Ameno, en una «Advertência», se dirige al lector para contarle por qué decidió hacer la colección. Y aquí cuenta que hubo espectadores que cotidiana y repetidamente estuvieron en el teatro, vieron y escucharon estas óperas, los cuales «no satisfechos con ello»,

passavam a copiá-las, conservando ao depois estas cópias com uma tal avareza que se faziam invisíveis para aqueles, que desejavam na leitura delas, uns apagar o desejo de as lerem, pelas não terem ouvido, outros renovar a recreação com que no mesmo Teatro as virão representadas. Por satisfazer ao desejo de uns, e outros, tomei a empresa de as ajustar, e fazê-las imprimir com o título de Teatro Cómico Português, para que com facilidade, e sem o dispêndio, que as cópias manuscritas fazem, pudessem todos gozar de umas Obras tão apetecidas por singulares. Estou persuadido, que te não há de ser desagradável esta minha Colecção; porque além de te satisfazer o desejo, sirvo à Pátria, publicando umas Obras, que segundo as leis da composição Dramática, são as primeiras, que deste género se tem escrito no nosso idioma.

¹⁰ *Titubêa* en vez del actual *titubeia*.

Finalmente, también en el privilegio y las licencias del Santo Oficio se puede leer que «estas Farsas» «fueron expostas al divertimento público», en los teatros de la corte, «con gran satisfacción de sus moradores».

Desde esta primera, hasta nuestros días, son numerosas las ediciones de la obra, tanto en Portugal como en Brasil, hechas con los más variados criterios, de acuerdo con los objetivos de las mismas y, en general, con cuidadas introducciones. Destacamos las más divulgadas en Portugal, por el nombre del editor: de Mendes dos Remédios, de 1905, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica y reimpressa en fac-símile en 2005; de J. Pereira Tavares, 1957; de Liberto Cruz, 1975; en Brasil, las muy recientes: de Paulo Roberto Pereira, 2007; y de un grupo de investigadores de la Universidade Federal de Uberlândia, 2017.

Obviamente, considerando las circunstancias de su vida y de la publicación de sus comedias, pocos tendremos dudas de que hay muy fuertes probabilidades de que el texto que nos ha llegado solo en una medida relativa corresponderá al texto representado por los «bonifrates» en el teatro do Bairro Alto, en 1733. Nos regocijamos, pues, con las numerosísimas representaciones que se han realizado a partir de esta obra, una recreación que no cesa de atraer a las gentes del teatro y que mantiene vivos, entre un amplísimo público de lengua portuguesa, a los personajes y las aventuras quijotescas.

Muchas de esas representaciones están registradas, casi siempre hechas con actores, en vez de los originales «bonifrates». El Centro de Estudos de Teatro de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa nos proporciona una lista hasta 2007,¹¹ sin registrar las que hayan tenido lugar en Brasil. Creemos pertinente destacar la inolvidable puesta en escena, versión escénica y dirección de actores, realizada en 1991 por el grupo de teatro «Bonifrates» en Coimbra, precisamente por José Oliveira Barata, el ya referido autor de la más amplia obra de investigación sobre el teatro de António José da Silva, que incluye desde una extensa tesis de doctorado a la edición sinóptica e interpretativa de una de sus obras más importantes, *Esopaida ou Vida de Esopo*. Destacamos, también, cómo no, la representación que tuvo lugar nada menos que en la Comédie Française de París en 2008, a partir de una traducción de la hispanista y lusitanista M.H. Piwnick.¹² A esta *Vie du grand Dom Quichotte et du gros Sancho Pança*, espectáculo de *marionettes*, le dedicó un importante periódico francés una bien visible noticia (el *Libération* de 29 de abril de 2008). No tenemos conocimiento de ninguna representación de la obra en espacios hispanohablantes, a pesar de que la única traducción al castellano que conocemos la realizó un notable director de teatro y ópera, Jacobo Kaufmann,¹³ quien nos reveló no haber encontrado aún las condiciones para llevar la obra a escena. En Portugal, ha tenido representaciones recientes, además de en

¹¹ En: <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Texto&ObjId=588>.

¹² Hay una anterior traducción al francés, nada menos que de Ferdinand Denis, de 1853.

¹³ Véase: Kaufmann 2006.

Lisboa, en la ciudad de Oporto, a finales de 2018, con repetición, ahora mismo, en este final de 2019. Precisamente, del anuncio de esta más reciente puesta en escena, extraemos esta pregunta final (traduzco): «¿Por qué nos inquieta la versión de António José da Silva que añade al original de Cervantes una escena con una Justicia tuerta e inepta, por ventura la misma que acabaría por matarlo en una hoguera de la Inquisición?».¹⁴

Maria Fernanda de Abreu
(CHAM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)

¹⁴ En: <http://www.porto.pt/noticias/d--quixote-e-sancho-panca-chegam-ao-teatro-do-bolhao>.

RECREACIONES QUIJOTESCAS EN EUROPA

1. GIOVANNI CLAUDIO PASQUINI, *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*, introduzione, edizione crítica e commento di Fabio Bertini, premessa di Luigi Dei, prefazione di Agapita Jurado Santos, traducción spagnola di Arianna Fiore, transcripción del libretto tedesco di Guillermo González Amaya, revista in veste diplomática da Hans Honnacker, coordinatrici della ricerca Agapita Jurado Santos e Laura Riccò, pp. XXXIV+282, 2017.
2. ANDREAS GRYPHIUS, *Cardenio y Celinde o los amantes desafortunados*, (*Cardenio und Celinde oder Unglücklich Verliebte*), traducción, notas e introducción de Lioba Simon Schuhmacher, pp. XXVIII+84, 2017.
3. AGAPITA JURADO SANTOS, *El Quijote cabalga por Europa (siglo XVII)*, pp. 112, 2018.
4. *Entremeses de «El hidalgo» y de «El rey de los tiburones»*, estudio y edición de Arianna Fiore, pp. 128, 2018.
5. ÁLVARO CUSTODIO, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de María Fernández Ferreiro, pp. XXVIII+196, 2019.
6. GHERARDO GHERARDI, *Don Chisciotte*, tragicommedia in 5 atti, edición y traducción de Guillermo Carrascón, pp. XXVI+134, 2019.
7. *Quijotes en escena. Reescrituras teatrales de la novela cervantina*, editado por Guillermo Carrascón, María Fernández Ferreiro, Emilio Martínez Mata, Iole Scamuzzi, pp. 260, 2019.
8. APOSTOLO ZENO – PIETRO PARIATI, *Don Chisciotte in Sierra Morena*, introduzione, edición crítica e commento di Elisa Martini, prefazione di Maria Caterina Ruta, con un saggio di Anna Laura Bellina, traducción spagnola di Agapita Jurado Santos, pp. XLIV-236, 2019.
9. GIOVANNI CLAUDIO PASQUINI, *Don Chisciotte in corte della Duchessa*, introduzione, edición crítica e commento di Fabio Bertini, prefazione di Donatella Pini, traducción spagnola di Agapita Jurado Santos, transcripción del libretto tedesco di Matthias Bürgel, pp. XXII-322, 2019.
10. OLGA MARGALLO, ANTONIO MUÑOZ DE MESA, XIMENA ESCALANTE, *Clown Quijote de la Mancha*, edición de María Fernández Ferreiro, pp. XXII-30, 2019.
11. THOMAS D'URFEY, *The Comical History of Don Quixote*, Part I, Introduction, Critical Edition and Notes by Luca Baratta, Spanish Translation by Aaron M. Kahn and Vicente Chacón Carmona, Presentation by Rafael Portillo García, Research Coordinator Agapita Jurado Santos, pp. LX-228, 2019.
12. ALESSANDRO DE STEFANI, *Il curioso Impertinente*, con traducción spagnola di Tomás Borrás, saggio introduttivo, edición e note a cura di Stefania Di Carlo e Iole Scamuzzi, pp. LXXVIII-118, 2019.
13. ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU, *Vida do grande D. Quixote de la Mancha, e do gordo Sancho Pança, Opera, Que se representou no Teatro do Bairro Alto De Lisboa, no mês de Outubro de 1733*, edición y presentación de Maria Fernanda de Abreu, estudio musicológico de David Cranmer, traducción al castellano de Ana Belén Cao Míguez, colaboración de Eduarda Barata, pp. XXX-150, 2019.