

El *Don Chisciotte* de Alberto Mazzucato y Jacopo Crescini, un difícil rescate

Maria Caterina Ruta
(Universidad de Palermo)

En el Ochocientos en el melodrama italiano se reduce el interés por la obra de Cervantes y cada vez más los autores se dirigen hacia textos que respondían a la creciente sensibilidad romántica (Egido 2012, 249-276). Respecto a la obra maestra cervantina, en las primeras décadas del siglo todavía no se había realizado la conversión del protagonista de personaje cómico a símbolo del pensamiento idealista nacido de la filosofía alemana, y hay que esperar aún muchos años para que en la escena musical se realice la metamorfosis de don Quijote (Close).

En un trabajo aun en curso de publicación, Adela Presas, estudiosa que se coloca entre los conocedores más expertos de la ópera italiana sobre el *Quijote*, toma en consideración nueve obras inspiradas en la novela cervantina entre las que incluye siete óperas y dos operetas (Presas 2008, 626; Presas, en prensa)¹. De ellas se han recordado en trabajos bastante recientes solo la de Saverio Mercadante (*Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, 1830. Presas 2008, 623-635; Presas en prensa; Ruta 2017, 1065-1076) y la de Gaetano Donizetti (*Il furioso all'isola di San Domingo*, 1833. Presas 2011, 749-758; Pugliese). En su artículo Presas no comenta la ópera de Donizetti por excluir de su argumento la presencia de la pareja del hidalgo y del criado, y se ocupa de las composiciones de Generali y Miari, que enlazan con la tradición del siglo XVIII, no solo por el aspecto musical, sino también por los estereotipos y las idiosincrasias que se habían acumulado en la producción precedente alrededor de los personajes.

Las dos obras se refieren a la estancia del protagonista en el palacio de los Duques, y la segunda representa también el gobierno de Sancho. Estos temas habían circulado ya en Italia como atestiguan las dos óperas de Antonio Caldara *Don Chisciotte in corte della duchessa* (ópera semiseria de Giovanni Claudio Pasquini) de 1727 y *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria* (*commedia per musica* de Giovanni Claudio Pasquini) de 1733², a las que hay que añadir la más tardía *Don Chisciotte della Mancina* de Giovanni Paisiello sobre libreto de Giovanbattista Lorenzi (Nápoles, Teatro dei Fiorentini, 1769). Los acontecimientos de los capítulos XXX-LVII sufren muchas alteraciones y favorecen la inserción de nuevos personajes de derivación italiana; los autores, sin embargo, aprovechan todos los intersticios de la acción para aludir a las empresas más llamativas de los protagonistas en la novela de Cervantes.

Después de la ópera de Mercadante, Presas examina el *Don Chisciotte* de Alberto Mazzucato (1836) y el *Don Chisciotte della Mancina*, acción cómica de Carlo Rispo con libreto de Angelo Tiby, que se representó en 1859 en el Teatro Nuovo de Nápoles. Esta última se inspira en la historia de Cardenio y Luscinda³, pero, de forma bastante alejada de la original, asume también

¹ Quiero expresar mi agradecimiento a Adela Presas cuyos trabajos han sido imprescindibles para la realización de este estudio y con la que dialogo continuamente en estas reflexiones.

² Por mérito de la incesante actividad del grupo de musicólogos de la Universidad Autónoma de Madrid, en 2016 se ha publicado el CD Antonio Caldara (c1670-1736), *The Cervantes Operas. Arias and instrumental pieces*. Se trata de la primera grabación de las arias de las dos obras arriba citadas. Por iniciativa de un grupo de estudiosos coordinados por A. Jurado Santos, además, ha nacido oficialmente la colección de *Recreaciones Quijotescas en Europa*, en la que en el curso de 2017 se ha publicado la edición del libreto de Pasquini, con música de Caldara, *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*, intr., ed. critica e commento di F. Bertini, premessa di L. Dei, prefazione di A. Jurado Santos, trad. spagnola di A. Fiore, trascrizione del libretto tedesco di G. González Amaya rivista in veste diplomatica da H. Honnacker, curatela editoriale di E. Martini, coordinatrici della ricerca A. Jurado Santos e L. Riccò, Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2017.

³ Recuerdo brevemente que don Quijote y Sancho, de camino a la Sierra Morena, encuentran a Cardenio, que se ha vuelto loco por amor. Con dificultad Cardenio consigue contar la complicada historia de las dos parejas, formadas por el mismo y Luscinda y por Fernando y Dorotea. (*Q*, I, XXIII-XXXVI). El feliz desenlace de ambas vivencias tiene lugar en la venta de Palomeque.

elementos de *Romeo y Julieta* de Shakespeare e introduce el tema del encantamiento de Dulcinea, perteneciente a la Segunda parte del *Quijote*, dando, así, libre entrada a lo sobrenatural. Recuerdo brevemente que los personajes de Fernando y Lucinda (no Luscinda) son distintos de los cervantinos con los que comparten los nombres, pero no la vivencia, mientras que se mantienen las características de don Chisciotte heredadas del siglo XVIII. En sustancia, el libreto entrega una versión tradicional del personaje, concretamente fiel a los elementos de la ópera bufa anterior, aunque en el texto están presentes referencias al componente gótico de la cultura del siglo XIX y la estructura musical revela cierta modernidad que contrasta con la perspectiva heroicómica del personaje.

Presas descuida las operetas estrenadas en 1880 y 1881 y proporciona la información de un *Don Chisciotte* (1876) de Federico Ricci, que el autor no acabó y cuyo texto no se ha localizado.

Entre las óperas mencionadas ha llamado mi atención la de Mazzucato por colocarse en una época en la que la producción de obras musicales con textos inspirados en el *Quijote* vive una estación de fértil interés.

Para conocer mejor el clima en que Mazzucato concibió su *Don Chisciotte*, merece la pena dedicar unas breves consideraciones a las obras ya señaladas de Mercadante y Donizetti. La ocasión me permite recordar otro *Don Chisciotte* con libreto en italiano, cuya composición se coloca justo a finales de la tercera década del siglo XIX. Me refiero a la ópera bufa en dos actos de Manuel García. Después de un silencio de siglos, la ópera se representó en Tomelloso el 12 de noviembre del año 2005, en ocasión del IV Centenario de la publicación de la Primera parte de la novela cervantina (García). Respecto a su posible representación en el tiempo de su composición, aún no tenemos datos seguros. No hay elementos suficientes para aseverar la conjetura de que García compuso su *Don Chisciotte* en el barco que lo llevaba con toda la familia a Nueva York, y que la ópera se estrenó en 1827 en el Park Theatre de la ciudad estadounidense (Parsons; Stieger; Udaeta; Radomski). Por el gran número de cantantes de primera categoría que la ejecución necesitaba y por la composición de la orquesta, con trompas y trombones, Juan de Udaeta, el musicólogo que salvó del olvido la partitura, se inclina a suponer un estreno en París en el año 1829, presumiblemente en el Teatro italiano, regido en la época por Gioacchino Rossini (Udaeta, 211-212⁴; Radomski, 310).

El texto del libreto, escrito en italiano por un autor desconocido, revela un buen dominio de la lengua por parte del libretista, pero también un atento conocimiento de la obra de Cervantes, por lo menos de su Primera parte (Ruta 2009, 969-981). Comentario, este, que por consiguiente, deja abierta cualquier hipótesis sobre la identidad y el país de nacimiento del libretista. Por lo que atañe al ámbito musical, la ópera, que se estructura en dos actos, se sitúa en el género del “bel cantismo” que respondía a la formación y al gusto de Manuel García, según lo que se sabe de su biografía⁵.

La historia musicada por Manuel García se centra en el ya recordado episodio de los capítulos XXIII-XXXVI de la Primera parte e incluye la puesta en escena del engaño de la fingida princesa Micomicona, con el que los amigos acompañan a casa a don Quijote, sin descuidar la batalla con los odres de vino y muchos elementos de la narración de la Primera parte de la novela, como se acostumbraba en la tradición de óperas quijotescas ya existente.

Como ocurre para las óperas de Generali y Miari, arriba recordadas, también en este caso el episodio del *Quijote* en cuestión había sido objeto de diversas refundiciones de los siglos XVII y XVIII (Jurado Santos 2015a y 2015 b). La primera ópera de autores italianos sobre este tema, la ‘tragicommedia per musica’ *Don Chisciotte in Sierra Morena*, (libreto de Apostolo Zeno y Pietro Pariati y música de Francesco Conti), se estrenó en Viena en 1719. A la misma historia se interesó Gaetano Donizetti en su *Il furioso all'isola di San Domingo*. La libre adaptación de los amores solo de Cardenio y Luscinda, realizada en el libreto de Jacopo Ferretti, en gran parte no deriva de la novela cervantina, sino más bien de una comedia en cinco actos con título idéntico y autor anónimo,

⁴ Lo respaldan en su suposición algunas indicaciones de los manuscritos dirigidas, al parecer, al director de la orquesta.

⁵ A este respecto Udaeta afirma: “... el *Don Chisciotte* de García representa la aplicación concreta de la técnica belcantista en su más alta expresión.” (Udaeta, 216).

que se representaba con éxito desde 1820⁶. Esta nueva versión de la historia se revela bastante modificada respecto a la original de Cervantes y, en homenaje al gusto romántico, se desarrolla en la isla de Santo Domingo, lugar exótico que permite acentuar la fuerza de las pasiones y enfatizar el tema de la locura. Don Quijote y Sancho están totalmente ausentes de manera que, abstrayendo el tema del conjunto de la novela cervantina, en el libreto se pierde la relación entre la locura de Cardenio y la enajenación monotemática y melancólica de don Quijote. Se remite, en cambio, al poema de Ariosto, de por sí evocado en el adjetivo ‘furioso’ del título⁷.

En cuanto a la ópera de Saverio Mercadante, es esta una nueva versión del episodio de “Las bodas de Camacho”, narrado en los capítulos XIX-XXI de la Segunda parte del *Quijote*. También este tema había tenido un éxito apreciable en las cortes europeas en todo el siglo XVIII, mientras que en Italia y en España está ausente en la primera mitad del siglo (Tammaro, 31). En la segunda mitad Antonio Salieri compone un *Don Chisciotte alle nozze di Gamace (divertimento teatrale)* en un acto, libreto de Giovan Gastone Boccherini, Viena, 1770), que presenta alteraciones de la historia que traicionan el propósito cervantino.

Desde el punto de vista musical *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* (1830) intenta en parte superar las modalidades dieciochescas encaminándose hacia las nuevas características del melodrama verdiano⁸. La historia de su creación está relacionada con las circunstancias de la vida de Mercadante, quien en 1829, por razones políticas, tuvo que alejarse de Portugal y trasladarse con su compañía de cantantes a la ciudad de Cádiz, que disponía del Teatro Principal. *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* se representó con mucho éxito en esta ciudad a comienzos de 1830 y quiso constituir, también en algunas modalidades de la música, un declarado homenaje del compositor al país que lo había acogido tan favorablemente. Por lo que se sabe sobre la supervivencia de la ópera, una versión en español y en forma de zarzuela se representó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1869; después de esta fecha no se volvió a mencionar ni a representar hasta el Centenario del *Quijote* de 2005.

En este panorama se coloca la ópera que voy a comentar, consciente de que se trata de un rescate del silencio difícil, quizás imposible, que, sin embargo, no se puede cabalmente descartar en virtud del gran interés que, en las últimas décadas los estudiosos han demostrado por Cervantes y la música.

Alberto Mazzuccato

Gracias a la investigación de Roberto Frisano, que se completa con la bibliografía de las fuentes documentales sobre la vida y la actividad de Alberto Mazzuccato, hoy tenemos un perfil de este compositor bastante fiel, en el que se han aclarado algunas afirmaciones erróneas sobre sus experiencias de estudio y de trabajo (13-34)⁹. A los estudios de Frisano y de Sitá hay que añadir las contribuciones de Adela Presas (2009, 545-570; 2018, 18-23), quien, después de dedicarle al compositor friulano una “Aproximación biográfica”, pasa al comentario del libreto *Don Chisciotte* y al análisis musical del mismo.

Mazzuccato nació en 1813, el mismo año que Verdi, coincidencia que marcó el desarrollo de su carrera operística, porque el genio del compositor de Busseto ofuscó la producción de todos los músicos italianos contemporáneos suyos. Para ellos la vida artística no era fácil Hay que recordar

⁶ En 1820 la comedia fue representada en el Teatro Valle por la compañía del actor florentino Luigi Vestri (*Il furioso all'isola di San Domingo*, Placido Maria Visaj, Milano 1833).

⁷ No se olvide que el tema de la locura está presente en otras óperas de Donizetti, entre las cuales sobresale *Lucia di Lammermoor* (1835).

⁸ Adela Presas está por publicar una monografía sobre Mercadante en la que la ópera se examina detalladamente (*Creación y vida de Saverio Mercadante en España*, Ediciones de la UAM).

⁹ Se corrige en particular la falsa atribución de tres óperas, una de otro compositor y dos de las que no se ha encontrado ninguna referencia creíble, Lanza 2001, 166-167. En las “Obras citadas” se indican las voces de los más importantes diccionarios musicales y de los italianos ilustres que ha sido utilizados por los críticos más recientes.

que en aquellas décadas vivían aún Rossini (1792-1868), Bellini (1801-1835) y Donizetti (1797-1848), con lo cual cualquier forma de comparación con sus óperas estaba destinada a fracasar.

De hecho, dos de las ocho óperas que Mazzucato compuso, vertían sobre argumentos que fueron puestos en música también por Donizetti y Verdi. Su primera creación fue *La fidanzata de Lammermoor*, que se estrenó el 24 de marzo de 1834 en Padua, poco más de un año antes de *Lucia de Lammermoor* de Donizetti (26 de septiembre de 1835). La lectura de las novelas de Walter Scott estaba de moda en los años de mayor difusión de la corriente romántica y no debe extrañar que dos poetas acudieran al mismo texto en un tiempo bastante próximo.

En 1834 Mazzucato era un joven estudiante del Conservatorio e igualmente joven e inexperto era Pietro Beltrame, autor del libreto. La ópera, después del éxito del estreno, fue criticada por los musicólogos, que sin embargo señalaron la novedad de algunos elementos musicales de la partitura (Sitá, 107-108). Por supuesto, no podía aspirar en absoluto a un parangón con la siguiente versión de Donizetti, cuyo libreto fue obra de Felie Cammarano (Ashbrook).

En cuanto a su *Hernani*, su última ópera, inspirada en el texto teatral de Victor Hugo y confiada a la escritura de Domenico Bancalari, se estrenó el 26 de diciembre de 1843 abriendo la estación de Carnaval en Génova y se trató de un fracaso completo (Sitá, 125-126). Verdi representaría su *Ernani* en La Fenice de Venecia el 9 de marzo de 1844, a menos de tres meses de distancia, consiguiendo un gran éxito, como después de *Nabucco* (1842), les acontecería a todos sus estrenos. A pesar de las insuficiencias de sus composiciones y de los libretos, no cabe duda de que las circunstancias no fueron en absoluto favorables a Mazzucato, quien con *Hernani* concluyó su actividad de compositor, pronto olvidada.

No por eso Mazzucato dejó de trabajar y se dedicó, en cambio, a diversas actividades: fue profesor de canto en el Conservatorio de Milán y luego su director, maestro concertista y director de la orquesta del teatro La Scala; fue también crítico musical, sobresaliendo por sus colaboraciones con la *Gazzetta Musicale di Milano*, en la que escribió hasta 1874 y de la que fue director en distintas ocasiones. También colaboró en *L'Italia Musicale* y en *Il Giornale della Società del Quartetto*, divulgando la obra de cámara de Beethoven y de otros compositores clásicos.

Respecto a sus estudios de estética musical, entre los tratados de autores extranjeros que tradujo, resalta el de Manuel García, padre de María Malibran y autor de la ópera *Don Chisciotte* ya citada. El *Tratado de canto* de García tuvo gran éxito y por mucho tiempo fue adoptado en la enseñanza de los institutos musicales.

El *Don Chisciotte* de Mazzucato, melodrama 'giocoso' en 2 actos, se estrenó en Milán, en el *Teatro della Canobbiana*, el 26 de abril de 1836. La ópera estuvo algún tiempo en cartel, en el que, después de tres sesiones, alternó con otras dos de las óperas representadas en esa temporada, *La pazza per amore* de Pietro Antonio Coppola y *Elisa y Claudio* de Saverio Mercadante (Presas, 2009, 553).

El *Don Chisciotte* es la única de las óperas de Mazzucato que pertenece al género bufo, que, en estos años, estaba en plena decadencia. Las óperas posteriores o son melodramas semiserios, como *I corsari* (1840, libreto de Felice Romani) e *I due sergenti* (1841, libreto de Felice Romani), u óperas serias como *Esmeralda* (1838, melodrama con libreto de Filippo De Boni), *Luigi V, re di Francia*, (1843, tragedia lírica con libreto de Felice Romani) y la ya recordada *Hernani*, que resultaban más en consonancia con la corriente operística predominante en los años Treinta y Cuarenta del siglo XIX. Considerando el conjunto de los libretos, Presas reconoce en Mazzucato un interés evidente por obras literarias de reconocida calidad como la novela *Nuestra Señora de París* de Victor Hugo o su texto teatral *Hernani*, la novela de Walter Scott y por fin la obra maestra de Cervantes (Presas 2009, 548). Esta preferencia justificaría la elección del *Quijote*, que por las noticias biográficas que tenemos, no encuentra otra motivación válida excepto en la posibilidad de que le fuera encargada.

Desde el punto de vista musical, a la ópera de Mazzucato se le reconocieron aspectos interesantes, pero se le reprochó cierto experimentalismo orientado hacia un prudente eclecticismo.

Sus innovaciones aparecieron prematuras y desconcertaron al público. Recurro directamente a las competentes palabras de Adela Presas para explicar la novedad de la organización musical de la ópera:

La construcción formal de los números de la ópera corresponde también a un estadio intermedio del devenir de la ópera italiana en el XIX. Mazzucato la escribe en su juventud, fue, de hecho, su segunda ópera, y por eso extraña más aún que, antes incluso de conocer, según sus biógrafos, la *grand opéra* francesa, ya utilice, con mayor o menor habilidad, elementos como los coros o la instrumentación de una forma avanzada en relación a otros operistas en activo. (Presas en prensa, 20).

La estudiosa nos informa que “no hay constancia de que la obra se representara en ningún otro teatro de Italia, ni de que se repusiera posteriormente” (2009, 558), pero se hicieron dos reducciones, editadas por Ricordi, para piano y para canto y piano de varias partes de la ópera, que gozaron de bastante difusión.

En el transcurso del tiempo las nuevas propuestas de Verdi eclipsaron totalmente los intentos innovadores de Mazzucato, como ocurrirá también respecto a otros autores, destinados a ser irremediabilmente arrinconados en los catálogos y diccionarios especializados.

En la opinión de los críticos de la época del estreno, la no afortunada recepción de la música de *Don Chisciotte* se atribuye a la mal gestionada dramatización y a la defectuosa organización del libreto, cuya coherencia interna está perjudicada, entre otros elementos, por la presencia constante del coro en todos los números (Presas 2009; Frisano; Sitá).

Sobre la base de este comentario, se plantea la cuestión de la estrecha interacción que existe en la ópera lírica entre los dos códigos, entre la letra del libreto y la música del compositor (Cassi Ranamelli, 11-44; Portinari, 3-20; Lavagetto, 3-13; Presas 2015: 190), interacción que el análisis del texto de Crescini puede ayudar en parte a aclarar.

Jacopo Crescini

De Jacopo Crescini (Padova, 4 dicembre 1798 – Padova, 29 giugno 1848), dramaturgo y poeta, existe una biografía publicada por Giuseppe Vedova en 1832 (I, 304-308), cuando el poeta estaba en vida y gozaba de cierta fama, por lo menos en su ciudad (Vigilante). Después de un *Saggio d'Anacreontiche* (1817), Crescini compuso varios poemarios y poemas encomiásticos y de ocasión de corte neoclásico, evolucionando hacia el romanticismo en los últimos años de su breve vida, como se puede observar en las dos piezas teatrales, definidas acciones trágicas, *La Gelcossa* (Bazzarini 1824), inspirada en los *Cantos* de Ossian, e *Il Solitario* (Bazzarini 1824), sugerida por la homónima novela, *Le Solitaire*, de Charles d'Arlincourt.

Escribió también dos libretos de óperas de los cuales *I briganti* (melodrama serio en 3 actos con música de Saverio Mercadante, París, *Théâtre-Italien*, 22 marzo 1836) revela una sensibilidad igualmente romántica. El libreto deriva del drama de Friederich Schiller *Die Räuber* (1781), posiblemente conocido, en mi opinión, en la traducción al francés. Mi suposición nace de la constatación de que Andrea Maffei acabó la primera versión del drama al italiano en 1847, transformándola, en una etapa posterior, en el libreto de la ópera de Verdi *I Masnadieri* (*Her Majesty's Theatre* de Londres, 1847) (Rescigno, 329-331). Hay que reflexionar, además, sobre el hecho de que el estreno de la obra de Mercadante tuvo lugar en París. En cuanto al texto en francés, en su primera traducción, llevada a cabo por Adrien-Chrétien Friedel et Nicolas de Bonneville, se denominó *Les Voleurs* (1785, XVII), mientras que en 1821 la traducción de M. Prosper de Barante (1782-1866) se publicó con el título *Les brigands* (https://fr.wikipedia.org/wiki/Prosper_de_Barante). Por consiguiente, se puede conjeturar que en 1836 Crescini tenía presente preferiblemente la versión de Barante.

Curiosamente esta atracción de Crescini hacia el romanticismo no se manifestó en el tema del *Quijote* y su libreto se coloca aún en la tradición de la *opera buffa*, causando un desfase entre el texto, la música y el gusto del público.

Ante el escaso éxito del estreno, hay que plantearse también la cuestión de la actualidad del tema de don Quijote. La pregunta es si los argumentos de la novela cervantina resultaban ya superados o si no se habían actualizado de manera adecuada para convertirlos en personajes y episodios de interés contemporáneo. Seguir con la perspectiva cómica, que había dominado en el siglo XVIII, en el momento en que circulaban las ideas románticas, significaba mantener vigente una visión de la obra cervantina ajena a la atmósfera cultural del aquel tiempo. Es, este, el relieve que explica en parte el fracaso del *Don Chisciotte* de 1836, que puede encontrar una justificación en los fallos de la organización teatral del libreto de Crescini.

Sobre la natura literaria de los libretos, existe una amplia literatura que intenta trazar un esquema más o menos genérico en el que colocar unas reglas determinadas, que cualquier poeta tiene que respetar. Algunas de ellas mantienen su actualidad en el tiempo; otras, respondiendo a las exigencias de la cultura de una época, se transforman y adecúan progresivamente a la novedad. Estimado un género literario menor, el libreto no vale por su mérito poético, sino por someterse a la tiranía de la música, constituyendo las palabras el soporte funcional de las notas (Cassi Ramelli; Portinari; Lavagetto 2003²). Normalmente se recuerda al músico y se olvida al libretista, pero si se olvida al músico, el libretista desaparece definitivamente de la memoria histórica, como es el caso de Jacopo Crescini del que, como libretista, existen pocas y reducidas menciones, incluso en los grandes diccionarios musicales y biográficos.

Para los breves apuntes que comento a continuación, me sirvo de un ejemplar del libreto *Don Chisciotte* (46 páginas. 1836, edición de Giovanni Ricordi), perteneciente a la *Raccolta drammatica Corniani Algarotti*, falto de la portada y de la contraportada, que se aprecian, entre otros ejemplares, en el de la *Library of Congress*. En la portada se precisa tratarse de un *melodramma giocoso*. La ópera se distribuye en dos actos; el Primero consta de catorce escenas, el Segundo está dividido en dos partes, la primera de nueve y la segunda de cinco escenas. En la página tres aparece la lista de los personajes:

Don Chisciotte della Mancia, Cavalier de' Leoni (baritono)
 Dottor *Sanson Carrasco*, Sindaco (tenore)
Rosinda, promessa sposa ad Alfonso (soprano)
Alfonso, Ufficiale (tenore)
Camaccio, ricco paesano padre di Rosinda (tenore)
Sancio Pancia, Scudiere di Don Chisciotte (basso)
Donna Rodriguez, matrona (contralto)
 Villici. Contadinelle. Damigelle di Donna Rodriguez

Y se precisan los nombres de los autores de la creación y realización de las escenas, Cavallotti Baldassarre y Menozzi Domenico. La página 4 está dedicada a los nombres de los orquestales y la 5 y la 6 a los colaboradores de la puesta en escena: maestros del coro, modistos, responsables de las máquinas y del alumbrado, coreógrafos y bailarines.

Don Quijote

La historia se desarrolla en una aldea próxima a la “cittá del Toboso” entre el espacio al que se asoma la casa del alcalde y una ancha llanura con una casa de campo en lo alto y una venta abajo. El personaje de don Chisciotte, a pesar del título, no constituye el eje principal de la ópera, que, como ocurre en la tradición musical anterior europea, centra la acción en algún episodio de la novela española, dejando más bien al margen a la pareja del caballero y su escudero.

Respecto al hidalgo cervantino, el perfil de don Chisciotte no se aleja de algunos de los rasgos que se le habían atribuido en dicha tradición. En muchos libretos se invierten las características originales de heroísmo y ascetismo caballerescos y el héroe se convierte en un hombre penosamente ridículo en su conducta, temeroso frente a los peligros y a veces hambriento. En la ópera de Mazzucato, en la que oportunamente no se introduce lo específico del miedo y del hambre, se incrementan los momentos ridículos y, en las escenas IX-XIV del Primer acto, se acentúa la autoexaltación de su heroísmo y sus hazañas, llegando a ideas tan absurdas, como la de poner en el horno a los gigantes vencidos (¿quizás por la sugerencia de la harina del molino?), que, a pesar de su locura, el don Quijote auténtico no hubiera podido imaginar nunca:

Combattuto ho coi giganti,
 Che avean l'ali e gian attorno;
 Ma gli ho vinti tutti quanti,
*E fur quindi posti in forno*¹⁰.
 Questo é l'elmo di Mambrino;
 Questa é lancia di Rinaldo;
 Questa spada é di Zambrino,
 Che acconciati ho come va.
 Piú feroce d'Annibale
 Ho ammazzato in Roncisvalle
 Quell'iniquo di Rolano
 Con un colpo cosí piano
 Che, spaccandogli il cervello,
 N'uscí fuori un mongibello
 Che dié in poco fiamma e foco
 A quaranta e piú città. (I, esc. IX, 18)¹¹

Es habitual que el caballero llegue precedido por su fama, fenómeno que en el original cervantino acontece solo en la Segunda parte de la novela, porque la mayoría de los interlocutores de la pareja ha leído la Primera. En el libreto de Crescini no se explica este conocimiento previo, solo se puede inferir por la colocación del episodio bajo el control de los Duques, que sabemos ser aficionados lectores del libro de 1605. Es frecuente que el Coro de los habitantes del lugar, que constituye el escenario de la acción, anuncie la llegada de don Quijote y Sancho. En el Primer Acto de la ópera que se analiza, el criado precede al amo exaltando con palabras exageradas e incongruentes su valor.

En la aldea, donde se prepara la boda de los enamorados Rosinda y Alfonso, el alcalde quiere aprovechar la locura del hidalgo e, informado por la carta de la Duquesa de que en su lugar la noble señora envía a la boda a una dueña de su corte, conocida por su fealdad y estupidez, decide planear una burla a expensas de don Chisciotte y de Donna Rodriguez¹², para acrecentar el entretenimiento de la circunstancia festiva.

Obligado a luchar contra un monstruo de proporciones desmesuradas, feo como el diablo y dotado de una dura cola, y que tiene prisioneros a algunos espíritus en una encina del bosque, don

¹⁰ La cursiva es mía.

¹¹ “He luchado con los gigantes / Que tenían alas y daban vueltas; / Más los vencí a todos / Y luego los enhorné. / Este es el elmo de Mambrino; / Esta es la lanza de Rinaldo; / Esta espada es de Zambrino, / a los que arreglé/ acomodé como debía.” (la traducción es mía). “Más feroz que Aníbal, / he matado en Roncesvalles / a ese inicuo de Roldán / con un golpe tan plano / que partiéndole el cerebro / le sacó fuera un *mongibello* [el volcán Etna] / que inflamó – llama y fuego / a más de cuarenta ciudades.” (Presas 2009, 563)

¹² En la ópera de Pasquini y Caldara *Don Chisciotte in corte della Duchessa* de 1727 la dueña mantiene aun las características y el rol dibujados en la novela de Cervantes.

Chisciotte reacciona valerosamente, apresurándose a cumplir la hazaña que, por fin, lo acercará a la Diosa de sus pensamientos, premio prometido al vencedor. Una vez matado al monstruo, un gigante de paja, el caballero se aterroriza cuando Donna Rodriguez, que presume ser Dulcinea, se quita el velo mostrando toda su fealdad, incluso una boca desdentada, detalle, este, de cómico realismo, que alude a la edad madura de la dueña. Para superar su gran desilusión, don Chisciotte recurre al remedio del encantamiento a obra de los magos, incansables enemigos suyos.

En realidad, la escena es ajena al texto cervantino, pero presenta elementos que remiten, aunque vagamente, a situaciones del original: el monstruo del bosque se parece al desmedido gigante que oprime la libertad de la imaginada princesa Micomicona (*Q I, XXIX*); el velo de la dueña recuerda el de las damas barbudas, y la reacción del caballero es semejante a la desilusión sufrida, cuando las campesinas manchegas le aparecen en toda su vulgaridad (*Q II, X*). Pero, en lugar de la melancólica aceptación de la metamorfosis de la mujer, cuya resolución poco a poco conduce al caballero cervantino hacia el desengaño, en la escena siguiente de la ópera don Chisciotte se enfurece y, desnudada la espada, quiere acometer a todos los presentes. También esta circunstancia recuerda las veces del original en las que el caballero quiere arremeter furiosamente a los supuestos enemigos, actitud que alcanza una absoluta ejemplaridad en la disparatada batalla contra los títeres de Maese Pedro.

Los habitantes de la aldea no paran en sus maliciosas ganas de divertirse y al final de la ópera le anuncian a don Chisciotte la llegada del mensaje de la princesa Micomidona [sic], que invoca su intervención dentro de tres días para librar a ella y a su gente de la tiranía de un malvado mago:

SAN. Sparse la fama il tuo valore: un messo
T'invia Micomidona, che tradita
Fu da un barbaro Mago. In guerra atroce
Le ha tutti in pria gli eserciti disfatti,
Poi gl'uomini cangiolle in tanti gatti. (II, 2ª, esc. 5)¹³

Esta abierta referencia a la invención de Micomicona se inserta en la convención habitualmente practicada por los libretistas precedentes, que intentaban recuperar algunos elementos del libro original para restituirle al caballero cierta centralidad en la acción teatral. En el caso de la transformación de los súbditos de Micomicona en gatos, a la evocación del recurso utilizado en la Primera parte de la novela para hacer regresar al hidalgo a su casa, se mezclan detalles de dos de las burlas que en el texto cervantino se organizan en la corte de los Duques. En una de ellas la princesa Antonomasia y su marido habían sido convertidos respectivamente en mona y en cocodrilo metálicos, en otra los criados al mando de los Duques lanzan unos cuantos gatos contra don Quijote, que sufre los repetidos asaltos amorosos de la desenvuelta Altisidora.

Otra clara alusión a la obra original se evidencia cuando en la acotación de la VI escena del Primer acto se introduce a Sancio llevando una pica con una bandera con un león pintado y el letrero *Don Chisciotte della Mancia Cavalier dei Leoni* (12). Crescini está evocando la supuesta hazaña del héroe con los majestuosos animales, que llevan enjaulados a la Corte real y con los que el caballero inútilmente quiere enfrentarse (*QII, XVII*). El recuerdo del humillante fracaso de la deseada aventura se adhiere de manera indirecta al tono generalmente paródico de la *opera buffa* construida por el libretista.

En resumidas cuentas, la repetida referencia a gigantes, magos y brujas remite abiertamente a diversos pasos de los *Quijotes* tanto de 1605 como de 1615: de la aventura de los molinos de viento al citado malvado que persigue a la princesa Micomicona, del hechizo sufrido por las dueñas

¹³ “Difunde la fama tu valor: un mensaje te envía Micomicona, que he sido traicionada / por un malvado mago. En una guerra atroz / le han sido vencidos y dispersos sus ejércitos / y después ha convertido a los hombres en gatos”, (Presas 2009, 568).

barbudas a obra del mago Malambruno al encantamiento de la princesa Antonomasia y su marido, sin olvidar la atmósfera mágica que envuelve la visita a la Cueva de Montesinos o el cortejo del mago Merlín y el vuelo sobre Clavileño, que se ponen en escena durante la estancia en el palacio ducal. Se llega, por tanto, a la conclusión de que Crescini conocía bastante bien el texto de Cervantes, que, sin embargo, aprovecha contaminando entre ellos diversos segmentos de la obra sin respetar ningún orden cronológico. El libretista italiano, en esto, se mantiene bastante fiel a la costumbre del siglo XVIII, ampliamente documentada en los recientes estudios de corte musical.

Sancho

Don Quijote no puede actuar sin la presencia del criado. Aunque Sancio tiene diversas intervenciones individuales en el texto del libreto, su personaje se define en relación con los otros protagonistas, que aprovechan su simpleza, al igual que la locura del hidalgo. Al comienzo precede al amo y llega acompañado por el coro de los aldeanos, que lo toman por un payaso. Carrasco, que está enterado de la inminente llegada de don Chisciotte, lo reconoce. Por su actitud engreída nacen malentendidos entre el escudero y los habitantes del pueblo a los que en la *cavatina* se presenta con las palabras siguientes:

Bestie! Indietro. – E che? Pensate
 Che un scudiero io sia del volgo?
 State in lá: non mi toccate
 Che se meno e se vi colgo,
 Siete morti... e ad uno ad uno
 Poi vi mando al Canadá. (I, esc. VI)¹⁴

Su presunción se parece a la expresada por el contemporáneo Sancio de Mercadante, cuando en la segunda escena del libreto contesta a los aldeanos: “Di parlar volete dire; / col gran Pancia, e ció vi basti / che in assalti, in guerre, in pasti / sortí sempre vincitor...” (1830, 10)¹⁵ y más abajo el criado se indigna por recibir “Un’accoglienza si fredda / della Mancia al secondo Eroe...” (1830, 14)¹⁶.

Con la invención del monstruo, Carrasco provoca el miedo del criado, que, contradiciendo su jactancia precedente, huye de la escena. Se subraya, de esta forma, uno de los rasgos característicos de la personalidad de Sancho; faltan en el libreto, en cambio, las ocasiones para manifestar también su insaciable hambre, porque, de hecho, no se asiste a la fiesta de boda. En la presentación de su amo, el criado ensarta disparates como la victoria de don Chisciotte sobre las ballenas escondidas en los antros del desierto:

A voi, marmotte,
 fo sapere, io Sancio Pancia,
 che il terribil Don Chisciotte,
 lo sterminio della Mancia,
 come turbine qua viene
 per combatter le balene
 che hanno asil negli antri oscuri

¹⁴ “¡Bestias! ¡Atrás! ¿O es que pensáis que un escudero es parte del vulgo?” (Presas 2009, 564). “Alejáos: no me toquéis / Que si doy golpes y si os cuelgo/alcanzo, / estáis muertos... y uno por uno / luego os mando a Canadá”, trad. mía.

¹⁵ “Yo me llamo Sancho Panza, / Con esto está dicho todo, / El que en guerra de convites / Salió siempre vencedor”, (Ferretti, 11). En la traducción se altera el significado de los versos en italiano, en los que las guerras y los convites están distinguidos, poniendo en evidencia la presunción del criado, que se atribuye también la participación en los combates.

¹⁶ El frío acogimiento / que se hace al segundo héroe de la / Mancha” (Ferretti, 15).

dei deserti... p. 13 (I, esc. VI, 13)¹⁷

Se reutiliza en este libreto también la anécdota de la carta que Sancio tiene que aprender de memoria: en el *Quijote* es el caballero quien la escribe para comunicar a su Dama que está recogido en la Sierra Morena haciendo penitencia y que le ofrece sus servicios; en el libreto, con una inversión de los roles, es Donna Rodriguez la que quiere enviar un mensaje a don Chisciotte cambiándose por Dulcinea, la Diosa que vive entre las estrellas. La operación de dictar la carta constituye siempre una ocasión para divertidas equivocaciones entre los personajes involucrados.

Otros personajes

Los nombres de los otros personajes corresponden solo en parte a los del texto original, los de la pareja formada por Rosinda y Alfonso no pertenecen a ninguno de los episodios cervantinos. Llamar Camaccio al padre de la novia, implica una alusión a la historia de los enamorados Quiteria y Basilio (II, XIX- XXI) ya recordada, sin tener la misma tensión dramática y sin plantear las cuestiones éticas de la otra. La relación amorosa de Rosinda y Alfonso no tiene obstáculos, al contrario, todos la favorecen y con cariñoso cuidado preparan los festejos correspondientes, como la repetida intervención del Coro subraya. A turno los dos novios cantan sus sentimientos. En su *aria* del Primer Acto Rosinda expresa la emoción que la agita en la espera de su Oficial, manifestando, en la inminencia de la celebración del matrimonio, contento y angustia, como si un inconsciente temor por algo imprevisto turbara su felicidad:

Ma ogni istante è sì lungo
 Che il tempo accuso e presso
 A riveder colui, per cui respiro,
 colla gioia nel cor piango e sospiro,
 o Amor! Che sei tu, amore?
 un contento, una pena,
 un indistinto affetto,
 che affanna e allegra insieme,
 e fa in seno al timor finir la speme. (1836, I, scen. III, 10)¹⁸

La Quiteria de la ópera de Mercadante, en cambio, en medio de la alegría de los preparativos de la fiesta en la que la entregarán al soberbio Camacho, en la *cavatina* (I, esc. IV) desahoga su acongojado desconsuelo por el imperativo paternal:

Ero felice un giorno,
 mi sorridea sorte,
 or duol, del mio piú forte
 al mondo, oh Dio, non v'è.
 Legge crudel spietata,
 tiranno genitore,
 tu mi trafiggi il core,
 la morte doni a me. (1830: 16)¹⁹

¹⁷ “A vosotros, marmotas, / hago saber, yo Sancio Pancia / que el terrible don Chisciotte / el exterminio de la Mancia / como un torbellino viene aquí / a combatir las ballenas / que se esconden en los oscuros antros / del desierto... (*todos se rien*)”, utilizo la traducción de A. Presas, 2009, 564.

¹⁸ “Pero cada instante es tan largo / que el tiempo acuso y empujo / a volver a ver a quien, / por el que respiro, / con la alegría en el corazón lloro y suspiro, / ¡oh Amor! Qué eres tú, amor? / un contento, una pena, / un confuso afecto, / que fatiga y asimismo alegría, / y en el fondo del miedo hace acabar la esperanza.”, la trad. es mía.

Por lo que se refiere al personaje del enamorado, Alfonso reúne en sí el papel del amante fiel y el del soldado valiente y devoto de la patria, como deja entender doblemente la palabra ‘fe’ que cierra el *aria* que el Oficial canta al volver a la aldea:

Alfin ti stringo, anima mia;
 e ogni scorso suo danno il core obblia.
 Se nei campi della gloria
 m’invitò la patria e onore,
 de’ miei rischi ogni memoria
 presso a te dilegua Amore;
 la speranza in me risorge
 or che sono in braccio a te.
 Nel tuo core il Ciel mi porge
 Largo premio a la mia fe. (1836: scen. III, 15)²⁰

No es fácil encontrar una semejanza completa con alguno de los jóvenes enamorados que pueblan el texto de Cervantes; si por la fidelidad amorosa se evidencian Cardenio, Basilio o Luis, el joven enamorado de la hija del Corregidor, por el valor militar emerge fundamentalmente Ruy Pérez con su glorioso pasado y su heroica resistencia a los peligros del cautiverio. La historia de su relación con Zoraida, sin embargo, no tiene ningún paralelo con la de Rosinda y Alfonso. En el dueto del Segundo Acto, en el que los dos declaran su amor y su deseo de alcanzar pronto su unión, en el canto de la joven novia se manifiestan celos y otra vez el temor de ver desvanecer el estado actual de felicidad. En un momento de desconfianza hacia su enamorado, en las palabras de Rosinda asoma una consideración sobre la ligereza sentimental de los hombres, curiosamente muy parecida al comentario de Leporello en el *Don Giovanni* de Da Ponte. Rosinda dice: “A voi uomini tutte / Piacciono, brutte e belle / Purché abbian le gonnelle” (sc. III, p. 32)²¹; Leporello, después de haber ilustrado el catálogo de las mujeres amadas por Don Giovanni, concluye; “Non si picca se sia ricca, se sia brutta, se sia bella, se sia ricca, brutta, se sia bella, pur che porti la gonnella, voi sapete quel che fa.” (“Madamina! Il catalogo é questo”, I Acto)²². Me pregunto cómo explicar tal semejanza. Probablemente Crescini conocía la obra maestra de Da Ponte, que escribió su texto antes de 1836, y en un nueva práctica intertextual rindió un homenaje al Maestro.

Si volvemos a considerar las convenciones que se habían afirmado en los libretos del siglo XVIII, sobresale en ellos la presencia constante de una trama de amores, más o menos contrastados. El tema, además de secundar los gustos del público, por la celebración oficial y religiosa del vínculo sentimental tenía la función ideológica de encarecer el aspecto moral del matrimonio, asiéndolo a la correcta, pero, ¡ay de mí! en aquella sociedad ilusionada, perspectiva del amor eterno (Ivaldi 2005, 336). No cabe duda de que la historia de amor sigue siendo uno de los nudos peculiares de las obras románticas, pero, contrariamente a lo que Crescini representa, se trata con frecuencia de amores ilegítimos o imposibles, que acarrear tragedias. El noviazgo de Rosinda y Alfonso no tiene problemas y se sitúa en el centro de una alegre comedia, aunque los matices subrayados en los

¹⁹ “Feliz era yo un día, / Grande era mi contento, / Mas ahora no hay tormento / Mayor de mi dolor. / ¡Qué bárbaro conflicto! / ¡Padre cruel, ingrato! / El pecho me traspasas; / la muerte tú me das” (1830: 17).

²⁰ “En fin te abrazo, ánima mía / y el corazón olvida toda pena pasada. / Si en los campos de la gloria / me convidó la patria y el honor, / de mis riesgos todo recuerdo / a tu lado Amor disipa / la esperanza resurge en mí / ahora que estoy entre tus brazos. / En tu corazón el Cielo me entrega / un gran premio a mi fe.”, la trad. es mía.

²¹ “A los hombres todas / os gustan, feas y hermosas / con que lleven faldas”, la trad. es mía.

²² “No se preocupa si es rica, si es fea, si es hermosa, si es rica, fea, si es hermosa, con que lleve la falda, vosotros sabéis lo que hace” (“¡Madamina! Ese es el Catálogo!”). La trad. es mía.

Llama la atención la afinidad de otras frases de los dos libretos de Crescini con segmentos del texto de óperas de autores diversos, pero este es asunto de otro trabajo.

pensamientos de Rosinda, abren una grieta en la estabilidad de la alegría general y, por consiguiente, anuncian un cambio de atmósfera.

Continuando con los comentarios sobre los actores del libreto de Crescini, el nombre de Camaccio (erróneamente indicado con 'Comaccio' en la relación de personajes de la página 3) se traslada del novio de Quiteria al padre de Rosinda, modificando totalmente el rol del personaje original, tanto por la edad como por la condición social. Otro cambio se realiza añadiendo a Sansón Carrasco, el bachiller que intenta reconducir al hidalgo a su casa, la función de alcalde de la aldea en la que se sitúa la acción. Lo vemos al mismo tiempo desarrollar la función de maestro de música, dirigiendo los ensayos de los cantos que el coro de aldeanos prepara para la boda de los dos enamorados. Ya lo ha alcanzado la fama del caballero, y, cuando le llega la carta de la Duquesa, quiere aprovechar la favorable coyuntura organizando una burla, que involucre al loco don Chisciotte y a 'la bruja' Donna Rodriguez.

Esta actitud de Sansón Carrasco lo aleja de la intención benévola y amistosa que distingue el comportamiento del bachiller cervantino. En el *Quijote*, además, nunca el protagonista descubre la identidad del Caballero de la Blanca Luna, el cruel enemigo que le obliga a depositar las armas durante un año, mientras en el libreto don Chisciotte oye su nombre, se pone furioso y quiere enfrentarse con él para vengar la reciente ofensa. En la opinión de Presas esta actitud sería "un recurso más para provocar un ataque de furia y de locura en don Chisciotte, pues a continuación piensa que Sancio es el Dottore Carrasco y arremete contra él (I, esc. 11)" (Presas 2009, 568).

El nombre de Donna Rodriguez remite a la dueña doña Rodríguez del palacio de los Duques, de la que en el libreto se acentúan la fealdad y los modales risibles en extremo. La dueña cervantina es protagonista de una visita nocturna al dormitorio de don Quijote para pedirle su intervención en la resolución de un problema concerniente a la hija. En la escena que se presenta a los ojos del lector, el caballero, firme en la defensa de su castidad y parecido a un fantasma (Close 2006; Montero Reguera), está mirando esa inesperada visión en la posición más ridícula que se puede imaginar dentro de un dormitorio:

Púsose en pie sobre la cama, envuelto de arriba abajo en una colcha de raso amarillo, una galocha en la cabeza, y el rostro y los bigotes vendados - el rostro, por lo aruños; los bigotes, porque no se le desmayasen y cayesen - , en el cual traje parecía la más extraordinaria fantasma que se pudiera pensar (II, 48: 1108).

Igualmente ridícula es la figura de la nocturna visitadora:

[...] vio entrar a una reverendísima dueña con unas tocas blancas repulgadas y luengas, tanto, que la cubrían y enmantaban desde los pies a la cabeza. Entre los dedos de la mano izquierda traía una media vela encendida, y con la derecha se hacía sombra, porque no le diese la luz en los ojos, a quien cubrían unos muy grandes antojos. Venía pisando quedito y movía los pies blandamente. (II, 48: 1108)

Doña Rodríguez emprende una acción libremente planeada, que, como la de Altisidora, se escapa al control de los Duques, por tanto es responsable en primera persona de las consecuencias de su visita al caballero. El riesgo que los dos están corriendo aumenta las respectivas precauciones, haciendo cada vez más cómica la circunstancia, hasta que el mismo Cide Hamete, frente a la solicitud de don Quijote de ofrecerle a la dueña la mano derecha para acompañarla a la silla próxima a su cama, exclama: "[...] por Mahoma que diera por ver ir a los dos asidos y trabados desde la puerta al lecho la mejor almalafa de dos que tenía." (*Q*, II, 1111). Detrás del tono benevolente paródico con que se describe el encuentro nocturno, en la conversación entre los dos se insinúan, con un ademán aparentemente superficial, problemas relevantes como el del matrimonio, el fenómeno de la decadencia de las familias acomodadas, la relación de dependencia económica de

los señores de sus vasallos.

La Donna Rodriguez de Crescini es estúpidamente vanidosa y presumida según se expresa tanto con las aldeanas que la ayudan a arreglarse, como con Sancho, cuando imagina ser la dama del Toboso. En el primer caso frente al espejo manifiesta su autocomplacencia: “Chi mi guarda e non mi adora, / Cuor di stucco in seno avrá. / [...] Eguagliarmi chi potrà? / [...] Chi sarà che non mi ami?” (28). En el segundo se presenta como Dulcinea y recibe la irreverente respuesta de Sancio: “ROD. Qual’è il suo nome? / SAN. (Oh Dio che noia!) Il nome? / Dulcinea del Toboso. / ROD. (con soprassalto di gioia) Del Toboso? / Io son quella! io son quella! egli é il mio sposo! / [...] ROD. Ma rispondi, Araldo amico, / Ti parlava mai di me?” (29-30)²³. Las insistentes preguntas fastidian al criado, que desahoga su malhumor echándole a la cara su fealdad:

SAN. Perché all’aspetto, /
All’insieme, alla figura, /
Siete un misto d’imperfetto, /
Siete un Caos in miniatura, /
ROD. Come a dir? /
SAN. Un misto tale /
Di stucchevol brutto e male, /
Ch’io, vedete?, tal qual sono /
Non saprei di voi che far” (30)²⁴.

Frente a una mujer tan deforme en el físico y tan mezquina en el espíritu, Sancio no consigue alterar la realidad. No será distinta la reacción de don Chisciotte, como se ha precisado más arriba.

En las óperas del Setecientos, en especial modo en los *Intermezzi*, se había acentuado la flaqueza de don Quijote frente a las tentaciones suscitadas por algunas mujeres, incluso una supuesta hermana de Dulcinea, que no representaban seguramente el ideal neoplatónico, que guiaba al caballero en la creación de la dama de sus pensamientos. Se utilizaba, en cambio, o la versión grosera y caricatural de la campesina, o mujeres ridículas como Donna Rodriguez, a las que se añade un toque de brujería para parodiar la inclinación a lo maravilloso, que caracteriza al personaje de Cervantes (Ivaldi 2005).

En conclusión, hay que responder a la pregunta sobre la construcción del libreto de Crescini y la relación de su texto con la obra maestra de Cervantes. La *fábula* de la historia narrada es muy débil, porque no presenta ningún conflicto entre los sentimientos que se ponen en plaza y ningún obstáculo que superar. En cuanto a don Chisciotte, no se le permite expresar ninguno de sus muchos aspectos positivos, ni pronunciar sus sabios comentarios o agudas sentencias. Su personaje es el que sufre la mayor reducción hacia lo bajo, en tanto que el de Sancio mantiene cierto equilibrio, superior, por ejemplo, al del personaje de la ópera de Mercadante. De los otros actores, ausentes en la narración de Cervantes excepto que por los nombres, en el curso del análisis se ha evidenciado la superficialidad de su perfil, cuando no se convierte en caricatura, como sucede por Donna Rodriguez. Se salva en parte solo Rosinda por la mayor complejidad de su personalidad que, sin

²³ “Quien me mira y no me adora, / Tendrá en el pecho un corazón de estuco. / [...] ¿Quién podrá igualarme? / [...] ¿Habrà alguien que no me quiera?”; “Rod. ¿Cuál es su nombre? / San. (¡Ho Dios que aburrimiento!) ¿El nombre? / Dulcinea del Toboso. / Rod. (con sobresalto de gozo) ¿Del Toboso? / ¡Soy yo! ¡Soy yo! ¡Él es mi esposo! / [...] Rod. Pero responde, mensajero amigo, / ¿Te hablaba alguna vez de mí?”. La trad. es mía.

²⁴ “SAN. Porque en el aspecto, / en el conjunto, en la figura, / sois una mezcla de imperfección / sois un Caos en miniatura, / ROD. ¡Qué estáis diciendo! / SAN. Una tal mezcla / de molesto feo y malo, / que yo mismo, tal cual soy / de Usted no sabría que hacer.” La trad. es mía.

embargo, no se acerca lo más mínimo a la de una Dorotea o de una Quiteria, puesto que no tiene que afrontar problemas de ningún tipo.

Por lo que se refiere a la relación con el *Quijote* del escritor español, no se puede negar que exista, pero nunca por medio de reproducciones fieles de episodios o detalles concretos, sino solo a través de la práctica de evocaciones parciales o de reutilización transversal de los componentes del texto, transferidos a un contexto de nueva invención. Mi opinión difiere solo mínimamente de las conclusiones de Adela Presas, pero esto es lo bueno de las muchas lecturas de un libretto y del intento común de rescatar uno de *Quei piú modesti romanzi* (Lavagetto) del silencio sepulcral en el que yacía.

Obras citadas

- Ashbrook, William. *Donizetti. La vita e le opere*. Torino: Edt srl, 1986 [1982]. 2 vols.
- Cassi Ramelli, Antonio. *Libretti e librettisti*. Milano: Ceschina, 1973
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, Ed. del Instituto Cervantes (1605, 2005, 2015), dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joan Forradellas, Gonzalo Pantón y el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. Madrid: Real Academia Española, 2015, 2 vols.
- Close, Anthony. *La concepción romántica del "Quijote"*. Barcelona: Crítica, 2005 [1978].
- . "El encuentro nocturno en *Don Quijote* II, 48." En *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006. 80-94.
- Crescini, Jacopo. *La Gecossa*, azione tragica. En Antonio Bazzarini ed. *Raccolta Teatrale*. Venezia, 1824.
- . *Il Solitario*, azione tragica. En Antonio Bazzarini ed. *Raccolta Teatrale*. Venezia, 1824.
- Crescini, Jacopo y Mercadante, Saverio. *I briganti*. Melodramma in tre atti da rappresentarsi nel Real Teatro La Munizione per terza opera dell'anno teatrale dedicato al cospicuo merito del Cavaliere Guglielmo Tedeschi consigliere presidente della Gran Corte civile di Messina. Messina: M. Nobolo, 1839.
- Egido, Aurora. "Rivas y Verdi: las trampas de la libertad en «La fuerza del sino» y «La fuerza del destino»." *Revista de Literatura* 147 74 (2012): 249-276.
- Frisano, Roberto. "Alberto Mazzucato: il profilo biografico e l'attività artistica nelle parole dei contemporanei e dei posteri". En Maria Grazia Sità e Roberto Frisano eds. *Alberto Mazzucato. un musicista friulano nella Milano ottocentesca*. Atti del Primo Convegno di Studi. Casciano di Vito D'Asio (Pordenone), 15-16 maggio 1990. Udine: Pizzicato edizioni musicali, 2000. 13-34.
- García, Manuel. *Don Chisciotte. opera in due atti*. Edición crítica de Juan de Udaeta. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales y Junta de Andalucía, 2007.
- Ivaldi, Armando Fabio. "Don Chisciotte: un 'serioridicoloso' nell'opera in Italia, tra Sei e Settecento." En Maria Grazia Profeti ed., *La maschera e l'altro*. Firenze: Alinea, 2005. 331-362.
- Jurado Santos, Agapita. "El *Quijote* prerromántico en Europa occidental: catálogo y propuesta de estudio." En Maria Caterina Ruta y A. Robert Lauer eds. *Un paseo por los centenarios cervantinos. Cuadernos AISPI 5* (2015a): 171-187.
- . *Recorridos del 'Quijote' por Europa (siglos XVII Y XVIII). hacia una bibliografía*. Kassel: Edition Reichenberger, 2015b.
- Lanza, Andrea: "Mazzucato, Alberto." En S. Sadie ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 2001. 166-167. vol. 16.
- Lavagetto, Mario. *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*. Torino: EDT 2003 [1ª ed. 1979].
- "Mazzucato, Alberto." En *Dizionario della musica e dei musicisti*, Torino: UTET, 1986. IV, 746.
- "Mazzucato, Alberto". En S. Sadie ed. *The New Grove Dictionary of Opera*. London: MacMillan, 1992. 292-293. Vol. III.
- "Mazzucato, Alberto". En *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 11. Stuttgart: Bärenreiter, 2004. 1434-1435.
- Mazzucato, Alberto e Crescini Jacopo. *Don Chisciotte, melodramma giocoso da rappresentarsi nell' I. R. Teatro alla Canobbiana la primavera del 1836*. Milano: Per Luigi di Giacomo Pirola, 1836.
- Montero Reguera, José. «Mujer, erotismo y sexualidad en el *Quijote*.» *Anales cervantinos* 32 (1994): 97-116.

- Parsons, Charles. *The Mellen Opera Reference Index*. Lewiston NY: The Edwin Mellen Press, 1986.
- Portinari, Folco. *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*. Torino: EDT Musica, 1981.
- Presas, Adela. *Don Quijote en la ópera italiana del siglo XIX*. En Alexia Dotras Bravo-José Manuel Lucía Megías-Elisabet Magro García-José. Montero Reguera eds. *Tus obras en los rincones de la tierra descubren*. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares 13-16 diciembre 2006). Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas y Centro de Estudios Cervantinos 2008. 623-635.
- . “Alberto Mazzucato, *Don Chisciotte*, 1836.” En *La recepción de Cervantes en Italia: el Quijote en los géneros líricos del siglo XIX*. Tesis doctoral, Directora Begoña Lolo, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2009. 545-570
- . *Il furioso all'isola di San Domingo. de Gaetano Donizetti (1833) o La locura de Cardenio en la ópera italiana*. En Christopher Strosetzki ed., *Visiones y revisiones cervantinas*. Actas Selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Münster, 30/09-5/10 2009). Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas y Centro de Estudios Cervantinos, 2011. 749-758.
- . “Recreación del *Quijote* en la ópera italiana: condicionantes y convenciones del género receptor. En Maria Caterina Ruta-A. Robert Lauer. *Un paseo entre los centenarios cervantinos. Cuadernos AISPI 5* (2015). 189-202.
- . “Elementos retóricos asociados al Don Chisciotte de los géneros líricos italianos del s. XIX.” En Begoña Lolo ed. *El Quijote en la música y la cultura europea*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2018. 1-31.
- . *Creación y vida de Saverio Mercadante en España*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, en prensa.
- Pugliese, Romana Margherita. “*D’amore furente e cieco*”: la vicenda di Cardenio tra Cervantes e Donizetti. En Mariarosa Scaramuzza ed. *Luoghi per il Don Chisciotte*. Milano: Cisalpino, 2006. 213-238.
- Radomski, James. *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, Madrid, Instituto Complutense Ciencias Musicales, 2002.
- Rusconi, Angelo. “Mazzucato, Alberto.”. En *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009. 731-74. Vol. 72.
- Ruta, Maria Caterina. “Don Quijote y Cardenio cantan. El libreto del *Don Chisciotte* de Manuel García.” En Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán, Carmen Menéndez-Onrubia eds. *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid: C.S.I.C., 2009. 969-981.
- . “Apostillas al libreto de *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* de Saverio Mercadante.” En Anna Bognolo, Florencio del Barro de la Rosa, Maria del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini, Andrea Zinato eds. *Serenísima palabra*. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014). Venezia: Edizioni Ca’ Foscari, 2017. 1065-1076.
- . “El canto de don Quijote en los libretos de ópera italianos.” En *Cervantes e Italia (1616-2016)*, (Congreso Internacional, Roma 24-26 noviembre 2016), *Critica del testo*, en prensa.
- Scamuzzi, Iole. *Don Quijote en el melodrama italiano, entre los siglos XVII y XVIII. Encantamiento y transfiguración*. Vigo: Ed. Academia del Hispanismo, 2007.
- Schiller, Friederich. *Les Voleurs*. Traduction de Adrien-Chrétien Friedel et Nicolas de Bonneville, *Nouveau Théâtre Allemand ou Recueil des pièces qui ont paru avec succès sur les Théâtres des Capitales de l’Allemagne*. Paris:1785. Vol 12.
- Schiller, Friederich *Oeuvres dramatiques*, précédée d'une Notice, 1821, vols 6.

- Schiller, Friederich. *Les brigands*. Traduction de M. de Barante. Librairie Académique, Didier et C.e, Libraires-Éditeurs, 1865. (https://fr.wikipedia.org/wiki/Prosper_de_Barante).
- Sità, Maria Grazia e Frisano Roberto eds., *Alberto Mazzucato. un musicista friulano nella Milano ottocentesca*. Atti del Primo Convegno di Studi. Casciano di Vito D'Asio (Pordenone), 15-16 maggio 1990. Udine: Pizzicato edizioni musicali, 2000.
- Schmidl, Carlo. "Mazzucato, Alberto." En *Dizionario Universale dei Musicisti*. Milano: Sonzogno, 1928-1929. 72-73. Vol. II, 2 vols.
- Sità, Maria Grazia. "La fortuna di Alberto Mazzucato operista nella stampa coeva." En Maria Grazia Sità e Roberto Frisano eds. *Alberto Mazzucato. un musicista friulano nella Milano ottocentesca*. Atti del Primo Convegno di Studi. Casciano di Vito D'Asio (Pordenone), 15-16 maggio 1990. Udine: Pizzicato edizioni musicali, 2000. 105-126
- Stieger, Franz. *Opernlexicon*. Tutzing: Hans Schneider, 1975-83 [1934].
- Tammaro, Ferruccio. "Don Chisciotte vs. Don Quijote nel teatro musicale italiano del primo Settecento." *Studi ispanici* 31 (2006): 19-50.
- Torre, Renato della. "Introduzione alla biografia e all'opera di Alberto Mazzucato". En Maria Grazia Sità e Roberto Frisano eds. *Alberto Mazzucato. un musicista friulano nella Milano ottocentesca*. Atti del Primo Convegno di Studi. Casciano di Vito D'Asio (Pordenone), 15-16 maggio 1990. Udine: Pizzicato edizioni musicali, 2000. 7-12.
- Udaeta, Juan de. "Don Chisciotte: una aventura en el *bel canto*." En Alberto Romero Ferrer y Andrés Moreno Menguíbar eds. *Manuel García: de la tonadilla a la ópera española (1775-1832)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2006. 210-217.
- Vedova, Giuseppe. *Biografia degli scrittori padovani*. Bologna: Forni Editore, 1967 [1832]. 2 vols.
- Vigilante, Magda. "Jacopo Crescini." En *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984. 679-681. Vol. 30.