

GIUSEPPE BARETTI

Don Quijote en Venecia

Don Chisciotte in Venezia

Edición crítica, traducción e introducción

Franco Quinziano

EL QUIJOTE Y SUS INTERPRETACIONES

GREC
GRUPO DE ESTUDIOS
CERVANTINOS

DON QUIJOTE EN VENEZIA
DON CHISCIOTTE IN VENEZIA

GIUSEPPE BARETTI

Don Quijote en Venecia

Don Chisciotte in Venezia

Edición crítica, traducción e introducción

Franco Quinziano



El *Quijote* y sus
interpretaciones



Luna de
Abajo

OVIEDO 2023



Universidad de Oviedo



Colección *El Quijote* y sus interpretaciones, n.º 6

DIRECTORES:

Emilio Martínez Mata
y María Fernández Ferreiro
<http://grec.grupos.uniovi.es/>

© DE LA TRADUCCIÓN, INTRODUCCIÓN
Y EDICIÓN CRÍTICA:

Franco Quinziano

EDITA:

Luna de Abajo
<https://www.lunadeabajo.com/>

DISEÑO:

Pandiella y Ocio

Ediciones:

- *papel*

DEPÓSITO LEGAL: AS 03346-2022
ISBN: 978-84-86375-62-1

- *digital epub*

ISBN: 978-84-86375-63-8

- *digital pdf*

*Gratuito para lectura
online y descarga*

1.ª edición: febrero 2023

Todos los derechos reservados.

*Cualquier forma de reproducción,
distribución, comunicación pública
o transformación de esta obra solo
puede ser realizada con la autorización
del autor y del editor, salvo excepción
prevista por la ley.*

ÍNDICE

Prefacio de la empresa colaboradora	9
Introducción	11
1. Giuseppe Baretta: crítico literario, lexicógrafo y polemista. Itinerario intelectual de un <i>homo viator</i>	13
2. La afición cervantina en Baretta	27
3. Recreaciones cervantinas en los escenarios de la Italia del <i>Settecento</i> : recepción y apropiaciones	37
4. <i>Don Chisciotte in Venezia</i> : mundo carnavalesco, burla y degradación caballeresca	54
5. El texto: manuscrito autógrafo y criterios de la edición	80
Bibliografía citada	92
<i>Don Quijote en Venecia</i>	99
Primera parte	101
Segunda parte	115
<i>Don Chisciotte in Venezia</i>	131
Parte prima	133
Parte seconda	146
Aparato crítico	159

Prefacio de la empresa colaboradora

Mi vínculo con *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* viene de lejos. Era pequeño cuando me regalaron una versión infantil y cuando leímos varios capítulos en el colegio, posteriormente. Su compañero en algunas andanzas, Sancho Panza, el supuesto yelmo de Mambrino y el episodio de los gigantes marcaron mi imaginación durante años, hasta que con más edad pude deleitarme con una versión ilustrada por Gustavo Doré y disfrutar con el placer de su lectura íntegra.

Cuatro siglos después de su primera edición, el *Quijote* sigue teniendo relevancia y sigue siendo de actualidad, pues en su texto se encuentran multitud de referencias útiles para entender muchas situaciones relacionadas con la vida cotidiana hoy en día. La universalidad de la obra de Cervantes tiene ahora una especial importancia dada la globalización de la economía y del conocimiento. Y, en particular, la globalización de las empresas que, con la contribución de los últimos avances científicos, en muchos casos, han conseguido que su actividad y sus proyectos puedan alcanzar un impacto tan universal como la propia novela cervantina.

Cuando desde E2IN2 tuve conocimiento de los trabajos que desarrolla el Grupo de Estudios Cervantinos de la Universidad de Oviedo, no dudé ni un momento en ponerme en contacto con las personas que lideraban la iniciativa para ofrecer nuestra colaboración con el fin de aumentar el alcance de su labor y la

difusión del talento creativo e investigador en torno a la obra de Cervantes, haciéndola accesible de manera más global.

Es justamente esta dimensión global de E2IN2 y de su proyecto Civie el hecho que justifica el patrocinio de parte de la edición de los ejemplares de la colección «El *Quijote* y sus interpretaciones». Apoyar el talento creativo, académico y emprendedor está en nuestro ADN y es por ello por lo que E2IN2 desea contribuir a que el conocimiento del *Ingenioso hidalgo* y de su autor, así como las interpretaciones que se han hecho por parte de múltiples autoras y autores —y, por ende, esta colección—, pueda ser accesible a quienes deseen conocerla y profundizar desde países lejanos. Para llevar nuestra colaboración a la práctica haremos esfuerzos para hacerla llegar a diferentes bibliotecas e instituciones.

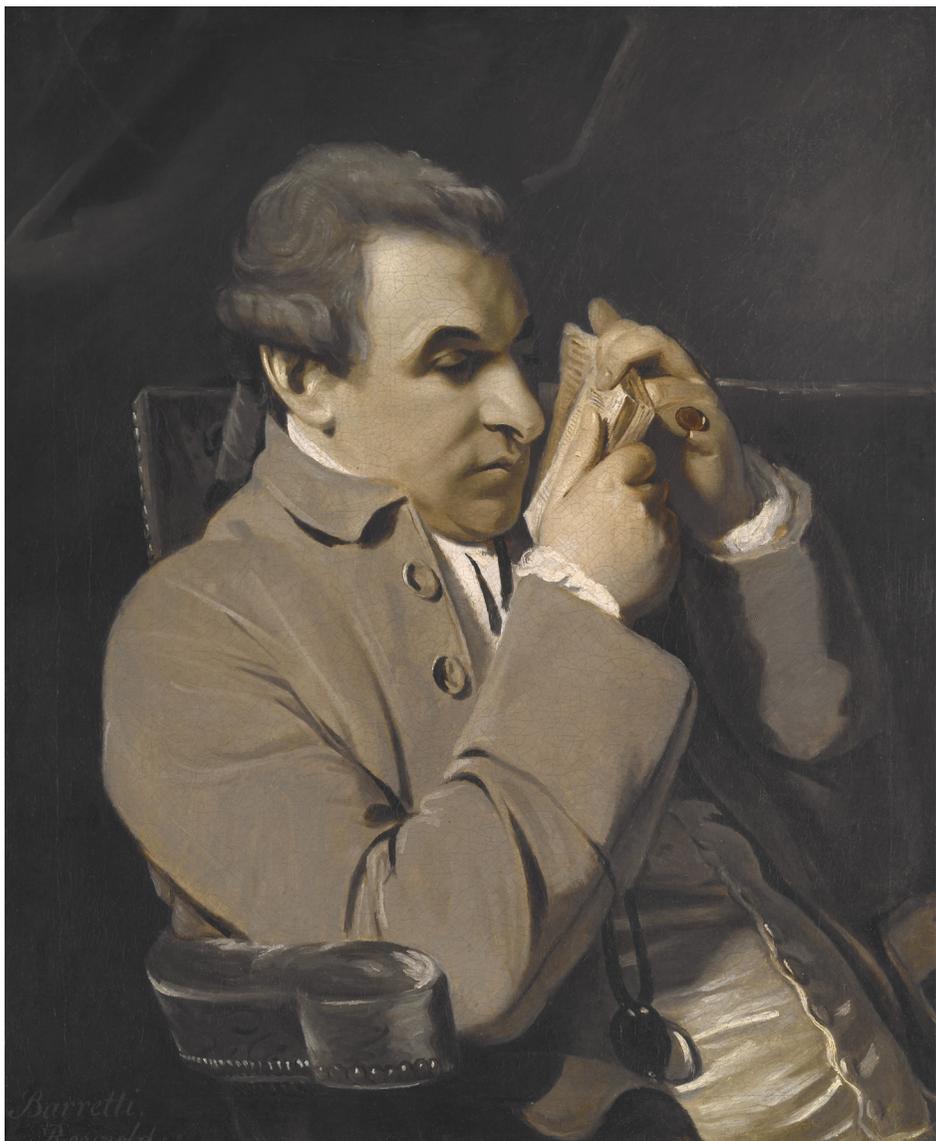
Con esta iniciativa de patrocinio, E2IN2 desea contribuir a la difusión del conocimiento sobre la mejor novela de todos los tiempos y a la excelente tarea que lleva a cabo el Grupo de Estudios Cervantinos de la Universidad de Oviedo, además de, por supuesto, a la difusión de nuestra lengua.

Espero que disfruten de esta colección tanto como he disfrutado cada vez que me he acercado a la lectura del *Quijote*.

VALENTÍN E. DE TORRES-SOLANOT DEL PINO
E2IN2 S. A.

INTRODUCCIÓN

GIUSEPPE BARETTI



Retrato de Giuseppe Baretti (1773), óleo sobre tela, de Joshua Reynolds (cortesía del Indianapolis Museum of Art at Newfields).

1

**Giuseppe Baretti: crítico literario, lexicógrafo y polemista.
Itinerario intelectual de un *homo viator***

Giuseppe Baretti (Turín, 1719–Londres, 1789) es uno de los escritores e hispanistas de mayor calado que nos ha legado el XVIII italiano. Periodista y crítico literario, anglista e hispanista, el escritor piemontés desarrolló una importante labor de promoción y difusión de la cultura y la lengua italianas en Inglaterra, donde residió por largos años, primero entre 1751 y 1760 y posteriormente, a partir de finales de 1766 hasta sus últimos días, erigiéndose en renombrado intermediario cultural entre ambas culturas, la inglesa y la italiana.¹

Situado en las antípodas de los presupuestos estéticos de la *Arcadia*, alejado de las coordenadas que plasmaron el pensamiento reformista e ilustrado del siglo, Baretti, observa Fido (1967: 10), fue «decididamente conservador; de ahí su apego al orden y a la autoridad [y] [...] su incompreensión respecto a la Ilustración enciclopédica». Periodista militante y crítico implacable, fundador de la *Frusta letteraria* (1763-65), una de las publicaciones culturales de mayor resonancia en la Italia del periodo, prohibida por el gobierno véneto y desde cuyas páginas, entre otros, fustigó a Voltaire, Goldoni y los hermanos Verri, Baretti se aproxima al modelo de escritor burgués que vive de su pluma, empeñado en debatir, polemizar y acometer,

¹ A finales de 2019, con ocasión del tercer centenario del nacimiento del autor italiano, tuvo lugar un congreso en la Università dell'Insubria (Como, Italia) dedicado a abordar su larga estancia en la capital británica y su asimilación de la cultura británica: «Baretti's England». Figure e momenti del Settecento anglo-italiano» (20-12-2019), cuyas actas, aún no publicadas, arrojarán más luz sobre esta importante función, desempeñada por él, como intermediario entre su cultura y la inglesa.

allí donde se encuentre, nuevas batallas culturales y literarias.² Enemigo del academicismo, de la falsa erudición y de la grandilocuencia retórica, crítico ante el conformismo provinciano, los criterios y juicios de valor con los que el turinés juzgaba los temas culturales y literarios no siempre han sido coherentes, habiéndose dejado llevar en no pocas ocasiones por su carácter beligerante y su ardiente vena temperamental, promoviendo disputas y cosechando a su alrededor polémicas, inquinas e enemistades.

Siendo muy joven, después de abandonar los estudios de latín con los jesuitas, y a causa de la muerte de su madre en 1735 y las nuevas nupcias que contrae su padre con una mujer, mucho más joven, Baretti se traslada a Guastalla, donde residía su tío, quien ejerce como secretario de la corte ducal. En la ciudad emiliana, Baretti entra en contacto con el poeta de la Accademia degli Sconosciuti Carlo Cantoni, quien satiriza en sus versos a la nobleza y las modas del tiempo, y que habrá de ejercer una decisiva influencia en la formación literaria y en la afirmación de gustos y tendencias del joven turinés.³ Empieza a ejercitarse así en la poesía satírico-jocosa, siguiendo el ejemplo

² Sobre el itinerario biográfico y el perfil intelectual de Baretti existe una copiosa bibliografía crítica; entre otros textos, pueden consultarse Astaldi (1977), Anglani (1997) y el volumen colectivo coordinado por Martorelli (1993). Véase asimismo la «Introducción» de Martínez de Pinillos Ruiz en su ed. del *Viaje de Londres a Génova, a través de Inglaterra y Portugal, España y Francia* (2005: 13-27).

³ Ver Claudio Mutini (1975, en web), quien anota que «algunas composiciones [de Cantoni] contra los arcades y las poesías de amor, contra el chichisbeo, el amor platónico y los juegos de salón no sin razón le gustaron a Baretti y sugieren la presencia de motivos anticipadamente parinianos» («certi componimenti [di Cantoni] contro gli arcadi e le poesie d'amore, contro il cicisbeismo, l'amor platonico, i giochi di società piacquero non a torto al Baretti e fanno pensare a motivi anticipatamente pariniani»). Todas las traducciones al español, procedentes del italiano y del inglés, en este estudio son mías.

de Francesco Berni, poeta y dramaturgo del siglo xvi. En sus años de juventud, después de retomar sus estudios, en este caso de elocuencia, en la Universidad de Turín, durante su primera estancia en Venecia, en 1739, traba amistad con el comediógrafo Carlo Gozzi y su hermano Gaspare, y meses más tarde, en Milán, con Giuseppe Parini y el núcleo de la Accademia dei Trasformati, «que cuenta entre sus miembros a muchos hombres valientes en diversas ramas de la literatura»⁴ (Baretti 1818, VI: 116), como Giuseppe Maria Imbinat y Gian Maria Bicetti, entre otros.

En estos años de juventud perfecciona el francés e inicia sus estudios del idioma español, que ampliará y profundizará años más tarde, a partir de su primer viaje a la península ibérica, en 1760. Regresa a Venecia en 1745 para probar fortuna y proseguir sus actividades literarias y participa del mundo de las tertulias y academias literarias de la ciudad lagunara, al tiempo que sigue componiendo poemas de estilo jocoso, a imitación de los del poeta Berni. Debido a algunas disputas que entabla con el profesorado del ateneo veneciano, a quien acusa de poseer una falsa y superficial erudición, y con la esperanza de obtener una colocación laboral estable, decide abandonar su país y trasladarse a Londres, donde llega, vía Francia, a principios de 1751. Los primeros meses en la ciudad del Támesis son sin duda difíciles, sobre todo debido a los problemas de la lengua, que el joven turinés aún no domina plenamente, aunque poco tiempo después ya comienza a colaborar con el Teatro Italiano de Londres. Traba relación con la novelista Charlotte Lennox y a través de ella entabla amistad con el acreditado periodista Samuel Johnson, quien le proporciona diversos encargos laborales, al tiempo que aproxima al autor italiano a los estudios de la lengua y los autores de la literatura inglesa.

⁴ «Che vanta molti uomini valenti in diversi rami di letteratura».

La cuestión lingüística constituye un aspecto esencial en el autor turinés, pudiendo exhibir a lo largo de su itinerario intelectual una manifiesta conciencia sobre la importancia de las lenguas modernas, como instrumento de cohesión y de relación intercultural entre las naciones.⁵ Ejemplo de ello, además de su constante empeño en el estudio y perfeccionamiento de las lenguas europeas —francés, inglés, español—, son su labor como corrector del *Dizionario Italiano ed Inglese* (1749), de Fernando Altieri y, de modo especial la redacción de dos valiosos diccionarios bilingües, que alcanzaron una importante difusión en aquellos años: el italiano-inglés (*A Dictionary of the English and Italian Languages*; 1760), en el que su autor corrige errores y subsana lagunas y ausencias del mencionado diccionario de Altieri, y el español-inglés (*A Dictionary Spanish & English and English & Spanish*, 1776-1778), que sirvió como punto de referencia en aquellos años, registrando sucesivas ediciones, a lo largo de la primera mitad del siglo XIX.⁶ Al escritor italiano le guía la firme convicción de que su nación, más allá de la fragmentación política en la que se halla sumida, constituye una sólida unidad geográfica y lingüística: en dicha perspectiva, fue constante y pertinaz su empeño en divulgar las bondades y virtudes de la

⁵ Además de la aportación de Mühlischlegel (2011), disponemos de un reciente volumen colectivo que aborda esta cuestión, centrado en su valiosa labor como lexicógrafo y en la importancia que el turinés asignó a las lenguas extranjeras: véase Savoia (2021).

⁶ Mühlischlegel (2011: 103) ha abordado la labor lexicográfica acometida por Baretti en su diccionario bilingüe: a este respecto señala que si el autor turinés «observa minuciosamente las costumbres del campo y las ciudades y anota los nombres de la comida, de vestimentas, danzas y música, [...] como lexicógrafo, no incluye indiferentemente este caudal de palabras y fraseologías en su diccionario. Tampoco llena el diccionario con explicaciones enciclopédicas basadas en sus observaciones y experiencias. Se somete más bien a un trabajo riguroso de selección, para que entren en su diccionario solo las informaciones estrictamente necesarias».

lengua y cultura italianas allende los Alpes, en primer lugar Inglaterra, erigiéndose en privilegiado mediador cultural.

Aprovechando el encargo que se le ha asignado en 1760, de acompañar en su viaje al hijo de lord Southwell hasta Venecia, como parte de su *grand tour* instructivo, toma la decisión de regresar a Italia y establecerse en su Piamonte natal, con la esperanza de obtener una colocación estable y de prestigio en el gobierno de los Saboya. Baretti sale de la capital británica por mar en agosto de 1760, entrando al continente por la ciudad de Lisboa. Atraviesa luego por tierra la península ibérica —visitando Badajoz, Mérida, Toledo, Aranjuez, Madrid, Guadalajara, Zaragoza y Barcelona, entre otras ciudades— y a continuación prosigue por Francia, para llegar finalmente en noviembre a Venecia, destino último del joven aristócrata inglés. El resultado de las vivencias y de las observaciones de este itinerario quedan plasmadas en las *Lettere familiari* dirigidas a sus hermanos, cuyo primer volumen ve la luz en Milán en 1762 y el segundo, un año más tarde en Venecia, aunque con notables mutilaciones y expurgado por acción de la censura en sus referencias al reino de Portugal.

Las *Lettere familiari* constituyen un texto significativo de la literatura odepórica en las letras italianas del periodo y se alejan de los lugares comunes que poblaban los textos de los viajeros extranjeros. Los relatos redactados por los viajeros extranjeros que recorren los caminos de España a lo largo del setecientos, aunque albergan comentarios y apreciaciones interesantes que revelan la amplitud de intereses que habían motivado los diversos periplos por la península, exhiben, salvo contadas excepciones, un retrato despectivo y peyorativo de la realidad española. Como hemos observado en otra ocasión,

la apreciación que de la España del XVIII trazan estos visitantes iba acompañada de comentarios o bien excesivamente

parciales, o bien intencionalmente exagerados, cuando no superficiales y generalizadores o simplemente despectivos y, por tanto, no correspondientes siempre con la compleja realidad que ostentaba la España de los Borbones.⁷ En cualquier caso se trata en la mayoría de los casos de una lectura parcial, subjetiva y limitada, ampliamente condicionada por los tópicos [antiespañoles] que imperaban en aquellos años (Quinziano 2007: 337).

Solo por citar dos casos bien conocidos —que han recibido, no casualmente, desde la perspectiva española sendas respuestas y enconadas refutaciones— baste recordar la diatriba antiespañola que ocupa gran parte del *Voyage de Figaro en Espagne* (1784) del marqués de Langle, y algunos de los comentarios y juicios vertidos por el inglés Swinburne en sus *Travels through Spain in the Years 1775 and 1776* para darse una idea de los frecuentes tópicos que sobre la España del XVIII fueron imponiéndose a lo largo del siglo. En dicha perspectiva las *Lettere familiari* —al trazar en sus cartas dedicadas a sus dos viajes a España una global reivindicación de la cultura y la lengua españolas, en especial en su famosa Carta LVII— constituyen una notable y digna excepción.⁸

⁷ Se ha observado que muchos viajeros «comprueban, con precisión mortificante, el atraso cultural —y hasta la superstición— del pueblo y de muchos individuos dirigentes y se congratulan, casi se sorprenden, cuando se encuentran con personas razonables» (Enciso Recio 1987: 7), siendo, como anota una vez más Enciso Recio (1987: 6), «el viajero de allende los Pirineos [...] frecuentemente un ilustrado que visita España con cierto sentido de superioridad, se halla predispuesto a dar más crédito e importancia a las confirmaciones de la leyenda negra, que creen ver, aunque no existan, que a la observación ponderada de la realidad».

⁸ Más interesante aún para el tema de las relaciones italo-hispanas es la vivaz descripción, despojada ya de algunos tópicos y lugares comunes antiespañoles, que nos ha legado el monje lombardo Norberto Caimo —quien recorrió la península ibérica hacia mediados de los

Baretti, quien recorrió la península ibérica en dos oportunidades —primero en los años iniciales del reinado de Carlos III, regresando desde Londres a Italia, y nuevamente a finales de los años sesenta del XVIII, para completar la edición inglesa de sus *Lettere familiari*—, se erige en uno de los viajeros más atentos y perspicaces del siglo, dotado de una insaciable curiosidad intelectual. De los italianos que han atravesado los maltrechos caminos ibéricos en tiempos de Carlos III es sin duda el viajero piomontés quien ha merecido la mayor atención de la crítica, de modo especial debido a la pasión y los evidentes intereses que, como hispanista apasionado, profesó hacia España, su lengua y su cultura.⁹

Como atento lexicógrafo, en esa misma Carta LVII, Baretti se explaya en describir las novedades y aportaciones que exhibe la lengua española en el campo del vocabulario. En dicha perspectiva, el viajero italiano

pone especial atención a los diccionarios de los que disponen los viajeros en esta región: para el castellano describe minuciosamente el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia, el *Tesoro de la lengua castellana, o española* de Sebastián de Covarrubias en la edición de Benito Remigio Noydens (1674) y la obra lingüística de Bernardo Alderete en la edición de Madrid de 1673/1674. Para el euskera destaca el *Diccionario trilingüe* del castellano, vascuence y latín de Manuel de Larramendi (1745) (Mühlschlegel 2011: 102).

años cincuenta, durante los años finales de Fernando VI—: sus *Lettere di un vago italiano ad un suo amico* (1759-1767) constituyen una parcial excepción en la literatura odepórica antispañola del periodo.

⁹ Sobre los dos viajes de Baretti a España, véanse Cian (1896: 132-140), Bonora (1991), Gambini (2002: 217-223) y Martínez de Pinillos Ruiz (2005: 24-27).

El turinés, en palabras de Cian (1896: 137), constituye «el más original y genial entre los autores italianos que visitaron y describieron la España» del siglo XVIII. Su viaje se halla guiado por el declarado propósito de plasmar y aproximar una visión imparcial y más objetiva de la sociedad y la cultura españolas en el imaginario social e intelectual italiano y también europeo, que echara por tierra los *lugares comunes* antiespañoles ampliamente difundidos por los relatos de viajes en aquellos decenios y, por tanto, de colmar el desconocimiento y las amplias lagunas que sobre España existían en el mundo cultural italiano.

Si algo caracteriza el itinerario intelectual del crítico turinés es la constante movilidad que habla de una multiplicidad de espacios geográficos y culturales desde los que interactuó y plasmó sus redes de contacto, erigiéndose en un verdadero *homo viator*. Turín, Venecia, Milán, nuevamente Turín y Venecia, Londres, Milán, Venecia, Bolonia, Monte Cardeto, Génova, nuevamente Londres, a los que deben añadirse sus breves cuatro viajes europeos —Portugal, España, Flandes, Francia—, corroboran estos continuos desplazamientos, movidos por la curiosidad intelectual, pero también en busca de oportunidades de estudio o de mejor inserción laboral, sin olvidar —como revela su regreso a Londres en 1766— algunos movimientos obligados en respuesta a la censura y persecución decretada por las autoridades venecianas y, posteriormente, de los Estados Pontificios.

Esta movilidad, geográfica y cultural, que sin duda condicionó su periplo intelectual y produjo costes también en el plano personal, revela la ubicuidad espacial desde la que el italiano interactuó, exhibiendo un notable protagonismo en los debates culturales del tiempo. Esta multiplicidad de espacios geográficos y culturales habla asimismo de la amplitud de interlocutores —entre otros, los hermanos Gozzi, Parini, Lennox, Johnson, Isla— con los que compartió gustos literarios

y proyectos culturales o bien —como en el caso de Appiano Bonafede, John Bowle y el mismo Voltaire, por ejemplo— con los que polemizó vigorosamente; vínculos privilegiados y enemistades literarias que han ido configurando una vasta y significativa cartografía cultural en la que el piemontés acabó erigiéndose en privilegiado mediador entre la Italia del periodo y otras culturas europeas, la inglesa, en primer lugar, y, en menor medida, la española.

La fundación del periódico bimensual *Frustra letteraria* en octubre de 1763, en cuyas páginas predominan la finalidad didáctica, la crítica al mal gusto y la poesía bucólica, así como la denuncia de las frivolidades y la corrupción de las costumbres, constituye sin duda su iniciativa de mayor calado crítico. La acreditada publicación veneciana, que sanciona un hito en la crítica literaria italiana, ejerció una notable influencia en el ámbito cultural del periodo, llegando a publicar 25 números, hasta inicios de 1765, cuando la revista fue prohibida por las autoridades venecianas. Desde sus páginas el turinés, bajo el seudónimo de Aristarco Scannabue, fustigó a los hermanos Verri, a Goldoni y Voltaire, entablando diversas polémicas con críticos y autores del periodo.¹⁰ Las presiones, la censura y los

¹⁰ Entre las numerosas controversias que Baretto emprendió desde las páginas de la *Frustra* destaca la que mantuvo con el filósofo Appiano Buonafede (Comacchio, 1716–Roma, 1793), sin duda una de las más célebres que registran las crónicas literarias del periodo. En 1754 Buonafede había publicado su *Saggio di commedie filosofiche*, texto que en clave cómica criticaba a varios filósofos de la antigüedad clásica, entre otros, Demócrito y Sócrates. Más tarde, desde las páginas de la *Frustra letteraria* Baretto publicó un artículo en el que plasmaba un juicio sumamente negativo sobre el texto de Buonafede, quien a su vez replicó inmediatamente con otro breve escrito, también polémico, *Il bue pedagogo* (1764). El crítico piemontés a su vez volvió a responderle desde las páginas de su revista con una serie de artículos, que siguieron retroalimentando la polémica. Buonafede, prefecto de la Congregación de los Celestinos, presionó a las autoridades de la República de Venecia

ataques de sus enemigos, especialmente los que emprende el filósofo y prefecto de la Congregación de los Celestinos, Appiano Buonafede, obligan a su editor a abandonar la ciudad lagunar, donde ya no se siente seguro, para esconderse por un breve periodo de tiempo, primero en Bolonia y después en Monte Cardeto, un pueblo cercano a Ancona, desde donde publica los últimos seis números de la *Frustra letteraria*. Debido a su situación de semiclandestinidad, que dificulta notablemente poder proseguir con sus proyectos culturales, y a causa de las presiones a las autoridades de la Santa Sede por parte de su adversario Buonafede para que fuese expulsado de los Estados Pontificios, decide abandonar nuevamente Italia y emprender su regreso a Inglaterra: en agosto de 1766 zarpa de Génova hacia Marsella y atraviesa Francia por tierra, arribando a Londres en noviembre de ese año.

Con el fin de completar la edición inglesa de sus *Lettere familiari*, cuyas cartas referidas al periplo dedicado a España consideraba limitadas e incompletas, efectúa a finales de 1768 un segundo viaje a la península. El itinerario, respecto al primero, varía notablemente: esta vez Baretti ingresa por los Pirineos; después de pasar por París y Burdeos, entra a España por Roncesvalles, visitando, entre otras localidades, Pamplona, Tafella, Almazón, Hita y la capital, Madrid, donde permanece casi dos meses, desde las Navidades de 1768 hasta mediados de febrero de 1769. El viajero regresa por el norte de la península, siguiendo la ruta Burgos-Bilbao-Irún, para ingresar nuevamente a Francia a través de los Pirineos. Con el material recabado en

para que censurasen y prohibiesen los artículos de Baretti, lo que llevó al cierre de la publicación y a que el autor italiano tuviese que dejar Venecia. Más tarde, cuando el editor de la *Frustra* se encontraba refugiado cerca de Ancona, el religioso insistió para que fuese expulsado de los territorios del Estado Pontificio, obligando al escritor piemontés a trasladarse a Génova, desde donde regresó a Londres.

este segundo viaje a España, redacta la edición inglesa de sus cartas viajeras, que ven la luz en Londres en 1770 bajo el nombre de *Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France*. En esta edición inglesa, Baretti amplía notablemente la precedente versión italiana, añadiendo varias cartas: de las 47 misivas que presentaba la versión italiana de las *Lettere familiari*, los *Journey* las amplía ahora a 88, incluyendo 41 más, fruto de las vivencias de este segundo viaje a la península, en las que completa su descripción de la España del periodo. Como indica Martínez de Pinillos Ruiz en su edición del texto barettiano (2005: 24), la inglesa «es una versión completa, condensada, de las proyectadas *Lettere familiari*, con importantes adiciones y correcciones, resultado, en parte, de un segundo viaje a España, siguiendo un itinerario distinto al primero». Al tiempo que va preparando la edición de los *Journey*, decide acometer la traducción inglesa del *Quijote*, que acabará abandonando poco tiempo después, debido al ingente esfuerzo que ello implicaba, según confiesa el mismo hispanista en carta a sus hermanos («acometer aquella traducción de *Don Quijote* al inglés resulta un empeño desproporcionado a mis fuerzas y responsabilidades»;¹¹ en Baretti 1936, II: 49).

En el verano de 1770 emprende un nuevo —y último— viaje a Italia para despedirse de sus hermanos, pasando el invierno en Génova, donde ocupa su tiempo en preparar la traducción al inglés de la afamada novela cervantina para el editor Thomas Davies. Cada vez más próximo a la cultura y letras españolas, cuyo estudio viene profundizando desde la segunda mitad de los años sesenta, se propone publicar la segunda parte del *Fray Gerundio de Campazas*, de Francisco de Isla, cuyo manuscrito había obtenido en su primer viaje a Madrid en 1760. Poco antes de emprender su regreso a Londres, aprovecha su estancia

¹¹ «Il fare quella traduzione di *Don Chisciotte* in inglese è fatica sproporzionata ai miei oneri».

italiana para visitar a Isla en la primavera de 1771 en el pueblo de Crespelano, cerca de Bolonia, donde residía el anciano exigüano a raíz de la expulsión de la compañía de Jesús de los territorios de España en 1767, regresando poco después, ya definitivamente, a Londres, adonde arriba en mayo de 1771.

A mediados de los años setenta realiza otro viaje, esta vez a Francia y Flandes, acompañando a la familia Thrale y a su amigo Samuel Johnson, con quienes acabará enemistándose. Sin la prometida pensión, con contados apoyos e inmerso en una situación de precariedad e inestabilidad económica, acepta diversos encargos editoriales, viviendo modestamente de sus publicaciones: en 1777 publica su *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*, en el que enjuicia críticamente las opiniones del afamado filósofo enciclopedista francés sobre el dramaturgo inglés, y en 1778 ven la luz los dos volúmenes de su *Dictionary Spanish and English*. Un año más tarde publica la *Scelta delle Lettere familiari*; texto que, como se ha observado, «puede considerarse como una antología de la prosa y de las ideas de Baretti sobre filosofía, política y literatura, atacando a sus antiguos enemigos italianos» (Martínez de Pinillos Ruiz 2005: 23), y en el que el autor vuelve a dar muestras de su empeño en promover y difundir el estudio de la lengua italiana fuera de sus fronteras.

La conocida controversia, en la que no se hallan ausentes ni la caricaturización ni la denostación personal, entablada en los inicios de los años ochenta del XVIII con el cervantista John Bowle sobre la edición inglesa anotada del *Quijote* que este había acometido (Londres, 1781), y sobre la que regresaremos más adelante, constituye el último capítulo de un apasionante —rebelde y polémico— itinerario intelectual. Inmerso en esta disputa y escribiendo hasta sus últimos días, el crítico turinés fallece, a causa de un ataque de gota, en la capital británica a principios de mayo de 1789, pocos días después de haber cumplido setenta años.

Su vehemente vena polémica, crítica y anticonformista recorre el conjunto de la producción barettiana. Sin poner en duda sus virtudes como crítico literario, que se apoyan en un estilo mordaz y un uso virtuoso de la lengua, como evidencian sus artículos en la *Frusta letteraria*, ni sus dotes como viajero atento, curioso y perspicaz, su temperamento y constante vocación a la controversia, contaminada muchas veces por la denostación y enemistad personal, lo lleva a plasmar a veces juicios erróneos, superficiales o escasamente fundados, así como a subestimar la importancia y contribución de determinados autores contemporáneos, como sucede con Carlo Goldoni, Cesare Beccaria o Voltaire, o bien a no valorar adecuadamente las novedades y aportaciones críticas, como la edición inglesa del *Quijote* de Bowle. Gambini (2002: 208) opina que para aproximarse y perfilar la personalidad literaria del crítico piamontés

conviene definir su postura respecto a los principales movimientos culturales del siglo xvii: Arcadia, Ilustración y Prerromanticismo. Es la clave para comprender su concepción de la vida y de la cultura y sus gustos, que se reflejan tanto en las elecciones como en las renunciaciones en los ámbitos poético y crítico.

En dicha perspectiva, evidente ha sido su rechazo a la Arcadia y al pensamiento del Illuminismo, así como innegable su distanciamiento respecto a las corrientes innovadoras que caracterizaron el pensamiento dieciochesco, habiendo por otro lado recibido presiones y padecido censuras y persecución por parte del poder y las autoridades establecidas. Ello hace de Baretti un autor atípico, difícil de encasillar, dificultando su colocación estética en el Siglo de las Luces, más próximo, según algunos críticos, al Prerromanticismo, en su exaltación de la poesía genial espontánea que estaría prefigurando y

anticipando la poética del Romanticismo italiano (Cecchi y Sa-pegno 1968, IV: 638). Anglista e hispanófilo, notable polemista y pluma avezada, habiendo concebido la literatura como «profesión y magisterio de seriedad [y] [...] búsqueda constante de la verdad»¹² (Baretti 1972: 16), su mayor aportación tal vez haya sido la de haber trazado en sus escritos una original mediación cultural entre tradición y modernidad, al tiempo que, animado por una innegable conciencia lingüística y su «celoso orgullo patriótico» (Gambini 2002: 214), significativa fue la difusión —y defensa— de la cultura italiana que el piamontés emprendió allende los Alpes, en especial en tierra británica, erigiéndose en privilegiado mediador entre Italia —y en menor medida España— y la cultura inglesa del periodo.

¹² «La letteratura è professione e magisterio di serietà, [...] è ricerca costante della verità».

La afición cervantina de Baretto

En los años centrales del siglo, cuando el escritor piamontés llega por primera vez a Londres y ultima pocos meses después la recreación quijotesca que nos ocupa, sus conocimientos sobre la lengua y las letras españolas eran aún escasos y poco sólidos. Gambini (2002: 215) a este respecto considera que *Don Chisciotte in Venezia* en verdad constituye un texto «secundario para la cultura española de Baretto». En efecto, el escritor turinés comienza a evidenciar un decidido interés y verdadera pasión por España y su cultura algunos años más tarde, a partir de sus viajes a la península, en los años sesenta del siglo; inclinación especialmente avivada a causa de su segunda visita entre finales de 1768 y los primeros meses de 1769 (Bonora 1991: 366), que le lleva a ampliar y profundizar sus estudios y conocimientos sobre la lengua y la literatura españolas. Es verdad que había comenzado a estudiar de joven la lengua española, aunque, como recuerda en su prefacio a la malograda edición de la segunda parte del *Fray Gerundio* (Baretto 1911: 308), lograría ampliar sus conocimientos sobre el idioma algunos años más tarde, durante su segunda estancia en Madrid de casi dos meses, a caballo entre 1768 y 1769.¹³

Como el mismo escritor confiesa en el citado prefacio al texto de *Isla*, aunque no logra dominar perfectamente el español del mismo modo que el italiano, el francés y el inglés, y tampoco lo escribe «con rigurosa propiedad», cree «entenderlo como el que más», apreciando «su energía, su primor, su delicadez [y] sus infinitas gracias» (Baretto 1911: 308). Los dos viajes a la península fueron centrales en su mayor aproximación a la

¹³ Baretto llega a Madrid la Nochebuena de 1768 y abandona la capital, después de una estancia de 55 días, a mediados de febrero de 1769.

lengua y la cultura hispanas: Baretto recuerda en el prefacio a la edición del *Fray Gerundio* que había viajado a España para informarse a fondo y «tomar un baño de las costumbres, genio, carácter y estado actual de los españoles y en particular de su literatura» (Baretto 1911: 305). Se ha aludido ya a su apasionado interés por la lexicografía (Mühlschlegel 2011), del que son buen ejemplo su diccionario bilingüe italiano/inglés, algunas traducciones y el tardío estudio sobre la lengua española *Dissertación epistolar acerca de unas obras de la Real Academia Española* (1784), que vio la luz por los tipos del prestigioso impresor Antonio Sancha y en el que el hispanista turinés «señala los numerosos errores del *Gran Diccionario*, llegando a ofrecer algunas sugerencias metodológicas» (Gambini 2002: 216). Es, sin embargo, su *Dictionary Spanish and English, and English and Spanish*, «base de todos los diccionarios de ambas lenguas publicados desde entonces» (Martínez de Pinillos Ruiz 2005: 22), el que le confiere en cierto modo fama como hispanista, lexicógrafo y estudioso de la lengua peninsular entre sus contemporáneos.

En opinión de Cian (1896: 137), el crítico turinés podría haberse erigido en el hispanista italiano de mayor calado del siglo, si hubiese tenido la ocasión de afincarse, como fueron los casos del poeta Giambattista Conti y el dramaturgo y crítico teatral Pietro Napoli Signorelli durante el reinado de Carlos III, por largos años en España, y poder asimilar así directamente y de modo más acabado la cultura española del periodo.¹⁴ Con todo, sus aportaciones para un mayor conocimiento de las letras y la cultura españolas en la Italia (e Inglaterra) del periodo no han sido menores, difundiendo las virtudes del drama y la novela españolas en los círculos culturales italianos y

¹⁴ Sobre Baretto hispanista, véanse Cian (1896: 130-163), Meregalli (1962: 22-32), Bonora (1991), Mühlschlegel (2011), centrado este último estudio en la labor lexicográfica del español, y Mombelli (2021: 125-133).

londinenses. Aunque su conocimiento de la cultura hispánica no es amplísimo, entre sus lecturas, según confiesa el mismo crítico en su Carta LVII de las *Lettere familiari*, es posible reconocer algunos textos y autores claves de las letras de la península: además de Cervantes, ha leído a Lope, Solís, Calderón, Herrera, la *Araucana*, el *Lazarillo*, la poesía renacentista (Boscán y Garcilaso), media docena de libros de caballería y, por supuesto, el *Fray Gerundio* de Isla (en Baretto 2005: 318).

En sus cartas viajeras de las *Lettere familiari* y en los sucesivos volúmenes de su versión inglesa, corregida y compendiada de sus *Journey*, Baretto pone de manifiesto su pasión por España, revelando su contrariedad ante el hecho de que no solo los italianos, sino la gran mayoría de los eruditos europeos, supiesen tan poco de su historia y riqueza cultural, al presentarla como una nación sumida en la miseria y el atraso. Distanciándose de la mayoría de los juicios adversos de sus compatriotas y de la mayoría de viajeros europeos que recorrían los caminos de la península, el turinés traza, por el contrario, una encendida defensa de la cultura y la lengua hispánicas. Emblemáticas a este respecto son las consideraciones que organizan la citada Carta LVII de sus *Journey from London to Genoa...*, redactada durante su segunda visita a Madrid y publicada a su regreso en 1770. Todo el texto de la misiva constituye una larga digresión sobre la lengua y la literatura españolas, en la que el viajero plasma una integral reivindicación de la cultura y las letras peninsulares, con interesantes apreciaciones sobre el drama español.¹⁵

¹⁵ Es posible consultar la versión italiana de esta carta, que constituye un esbozo crítico sobre las letras hispánicas, en la edición de Fido (1967: 650-687). En años más recientes se ha publicado la primera edición española del texto barettiano de los *Journey: Viaje de Londres a Génova...*, traducido y editado por Martínez de Pinillos Ruiz (2005), edición que aquí seguimos, debiéndose lamentar, por lo que se refiere a esta edición en español la escasez de anotaciones y pobreza del aparato de notas,

Si sus conocimientos, como el mismo erudito piamontés confiesa,¹⁶ sobre la cultura y las letras hispánicas son más bien acotados hasta la realización de su segundo viaje a la península, es posible percibir, sin embargo, desde sus años de juventud un evidente interés y entusiasmo hacia Cervantes y el *Quijote*. Este temprano interés, a medida que avanzan los años, deviene afición y verdadera pasión, como atestiguan sus *Lettere familiari*, su sucesiva edición inglesa ampliada —*Viaje de Londres a Génova...*—, su nutrido epistolario y el estudio crítico de sus últimos años, el *Tolondrón*, en el que polemiza vigorosamente con el erudito escocés Bowle y a quien reprueba sin miramientos los comentarios de su impecable edición del *Quijote*.

Entre las lecturas españolas que el turinés confiesa disponer en su haber en su aludida Carta LVII de los *Journey*, el *Quijote* constituye el primer texto que cita, por encima del resto. Numerosas son además las ocasiones en las que el autor italiano atestigua su admiración hacia la gran novela cervantina. Fido (2000: 242) asevera con razón que el texto de Cervantes constituyó para el autor de *La frusta letteraria* «un luminoso punto de referencia». Las alusiones al *Quijote* salpican varias de las cartas de su nutrido epistolario, habiendo cobijado incluso por algún tiempo, como se ha mencionado, el firme propósito de acometer la traducción inglesa de la inmortal novela, desistiendo luego de tan esforzada empresa, debido a que, como el

como así mismo la ausencia de una bibliografía crítica de referencia. La Carta LVII puede consultarse en las pp. 311-351. Se dispone también de otra edición precedente en español, pero en este caso incluye solo una selección de la versión italiana del texto odepórico barettiano (*Lettere familiari*, 1762-63), editada por D. Gambini y referida a las cartas del primer itinerario español (Cartas XXXVII-XLVII): Baretto, *Cartas familiares*, en Casanova-Baretti (2002: 229-302).

¹⁶ En la Carta LVII de sus *A Journey from London to Genoa...*, Baretto confiesa: «tengo poco más que añadir sobre la literatura española, porque conozco muy poco más» (Baretto 2005: 349).

turinés le confiesa a su hermano Filippo, «es difícil contentar el universal gusto de los ingleses [y] porque la belleza del español no se puede trasladar a su lengua» (en Baretto 1936, II: 53).¹⁷

El propósito inicial de la malograda traducción, como recuerda el mismo italiano, había sido el de realizar una versión *literal* y bilingüe para el editor Davies, acompañada con copiosas notas aclaratorias, «que se imprimirá juntamente con el original español para utilidad y uso de quienes estudian la lengua española» (Baretto, 1936, II: 102).¹⁸ La proyectada edición se hallaba asociada a su preocupación hacia la didáctica de las lenguas extranjeras, que —dominado por una clara conciencia lingüística— constituyó para el turinés siempre una prioridad entre sus intereses. Esta vocación hacia la difusión y el aprendizaje de las lenguas modernas se halla muy presente por demás en varias de las iniciativas editoriales que acometió en sus largos años en Londres: la edición de su diccionario bilingüe inglés-español (1778) y la antología de textos de prosistas ingleses, franceses, españoles e italianos (1772), en los que se incluyen amplios fragmentos de Cervantes, Solís y el padre Isla, son solo dos ejemplos emblemáticos de ello.

Es Isla, sin duda, la figura de mayor prestigio, vinculada al cervantismo, de la diáspora ignaciana afincada en la Italia del XVIII. Cuando debe marchar forzosamente al exilio en abril de 1767, el autor leonés podía contar en su haber con algunas traducciones, como el *Gil Blas* de Lesage y sobre todo con el éxito del *Fray Gerundio* —unos mil quinientos ejemplares vendidos en solo tres días (Astorgado Abajo 2002: 203)—, cuya

¹⁷ Carta de G. Baretto a Filippo Baretto (Génova, 22-12-1770), en Baretto 1936, II: 53: «Non so poi se mi riuscisse di farlo [la traduzione] tale da piacere all'universale degl'inglesi, che le bellezze dello spagnuolo non si possono trasfondere nella loro lingua».

¹⁸ Carta de G. Baretto a Conde Vincenzo Bujovich (Londres, 14-02-1772), en Baretto (1936, II: 102): «[...] che si stamperá coll'originale spagnolo a fronte per uso di chi studia qui la lingua spagnola».

imitación del modelo cervantino era bien conocida por sus contemporáneos, como confirman, a modo de ejemplo, las elogiosas palabras que Llampillas le dedica en su *Ensayo apologético*.¹⁹ Si en el *Quijote* Cervantes se había propuesto combatir los efectos perniciosos de los libros de caballería, la novela de Isla satirizaba los malos predicadores y alertaba contra la degradación y los excesos de la oratoria sagrada. Bien evidentes son las huellas de derivación quijotesca presentes en el *Fray Gerundio*, más allá de las notables y siderales distancias estéticas y de perfección narrativa que median entre ambos textos, puesto que la excesiva carga didáctica en el texto de Isla lo alejan de las altas cotas artísticas que exhibe la narrativa cervantina. Como hemos anotado en otro lugar,

Isla sigue el modelo del *Quijote* en varios aspectos, de modo especial en el de la sátira y la reforma, subrayando la finalidad didáctica que exhibe el *Quijote*, como explicita en su *Prólogo*, y en dicha perspectiva acomuna la empresa que había emprendido Cervantes a través de don Quijote con la propia a través del predicador. El texto se apoyaba en el modelo cervantino como instrumento de crítica y sátira que popularizó el XVIII, tanto en el teatro como en la prosa y de las que la larga serie de imitaciones dan cuenta, y por tanto se adecuaba a las fórmulas narrativas de apropiación parcial de temas y motivos quijotescos que constituyó una de las notas distintivas a lo largo del siglo (Quinziano 2013: 49).

La exaltada admiración que Baretti manifestó hacia la obra del autor leonés (Giménez López 1999: 29-31), cuya primera parte, primero suspendida y luego censurada por la Inquisición, el turinés se propuso traducir infructuosamente al

¹⁹ «Por el mismo modelo del *Quijote*, se trabajó modernamente el Romance Español del famoso *Gerundio*», Llampillas (1782-1789, V: 182).

italiano, resulta sin duda desmesurada. Sus alusiones al jesuita leonés ocupan varios folios de su Carta LVII de los *Journey from London to Genoa...*, glosando el argumento y deteniéndose en su vertiente crítica y finalidad didáctica y de reforma (Baretti 2005: 331-334). Al referirse en sus cartas viajeras al autor castellano, cuyas virtudes el italiano, no cabe duda, sobrevaloró, Baretti asevera que Isla representa «el Cervantes moderno» (Baretti 2005: 334), equiparando, de modo hiperbólico, su *Fray Gerundio* con el *Quijote* y por tanto colocándolo casi al mismo nivel de la inmortal obra cervantina. En opinión de Baretti (2005: 334), «pocas naciones tienen algo mejor que *Fray Gerundio* y la época presente no ha producido una obra más humorista: pienso que los españoles tienen razón cuando lo colocan a la par en muchos aspectos con la celebrada obra de Cervantes».

En su opinión, el texto de Isla sobre los sermones, la falsa oratoria y los malos predicadores podía producir el mismo efecto que sobre los caballeros andantes y los libros de caballería había promovido el *Quijote* (Baretti 2005: 334). Más allá de los juicios de valor y de los esfuerzos de Baretti por difundir su obra y de la admiración y deleite que provocó en algunos religiosos y hombres de cultura italianos, como el cardenal Boschi,²⁰ lo cierto es que la obra de Isla contó con una popularidad sin duda limitada en los círculos literarios de la Italia del periodo; por demás, la prometida edición completa de la primera y —furtiva— segunda parte de la novela, cuyo manuscrito Baretti llegó a leer, nunca se concretó, habiendo llegado

²⁰ En sus *Cartas familiares*, al evocar sus días en Roma y participación en las tertulias y cenáculos organizados por el cardenal Boschi (1715-1788), «sujeto de amenísima conversación y lleno de noticias», Juan Andrés señala que el anfitrión, buen conocedor de los autores españoles, «se divierte mucho con *Fray Gerundio*, del que ha visto ediciones que yo jamás he sabido que existiesen» (Andrés 2004: 493).

hasta nosotros solo el «Prefacio» (Baretti 1911: 304-317) a esta malograda edición.²¹

Si la fama de Baretti como hispanista radica esencialmente en el diccionario bilingüe inglés/español, que vio la luz en 1778, su nombre en la historia del cervantismo y en la crítica cervantina se halla vinculada a la polémica que entabló en sus últimos años con el reverendo John Bowle y su edición comentada del *Quijote*.²² El último capítulo de esta verdadera afición cervantina que exhibió el crítico turinés se refiere a la vivaz disputa, dominada por la injuria y el encono personal, que mantuvo con el erudito escocés y que condensó en su *Tolondrón, Speeches to John Bowle about his edition of «Don Quijote»*, publicado en 1786, con toda probabilidad, como hemos apuntado en otra ocasión, «el texto dieciochesco procedente de un autor italiano más directamente vinculado a la crítica cervantina» (Quinziano 2008b: 257).

Aunque Bowle exhibe un limitado conocimiento de la lengua española, cometiendo no pocos errores, Baretti no llegó a comprender las importantes aportaciones críticas presentes en la edición cervantina del ilustre escocés. El autor de los *Journey* no tiene reservas a la hora de lanzar sus dardos contra Bowle y en no pocas ocasiones sus comentarios se desplazan hacia el ámbito del agravio y el impropio personal.²³

²¹ Más allá de no haber logrado cumplir su deseo de publicar en Londres la novela completa, con sus dos partes en español, Baretti desempeñó un rol clave en la publicación de la edición inglesa, con traducción de Thomas Nugent y John Warner, y que vio la luz en la capital británica en 1772 (edición de T. Davies & W. Flexney). Ese mismo año se publicaba otra versión inglesa en Dublín (edición de T. Ewing).

²² Sobre la polémica y los contenidos del *pamphlet* barettiano, véanse Megalli (1989: 85-90), Eisenberg (2003) y los dos iluminadores capítulos que le ha dedicado Hilton en su monografía sobre hispanofobia e hispanofilia en el XVIII, recientemente traducida en español (2019: 165-197).

²³ *Tolondrón* (adj.) hace referencia a ‘aturdido, desatinado, tonto’ (DLE); «llaman al desatentado, desatinado, y que no tiene tiento en lo que

El crítico piamontés arremete con mordacidad en su opúsculo contra la edición cervantina del reverendo Bowle, denostando y desacreditando de modo injusto, no solo, según palabras de Rius (1895, I: 46), «el muy apreciable y minucioso trabajo del doctor Bowle», sino al mismo editor británico, uno de los primeros comentaristas sistemáticos del *Quijote*. En esta polémica Baretto no llega a visualizar la importancia y el calado de las anotaciones críticas que había plasmado el cervantista británico, desplazando sus observaciones, muchas de ellas injustificadas y fruto de su fuerte temperamento, orientado a la fácil polémica, al plano del insulto y la afrenta. Como anota Martínez de Pinillos Ruiz (2005: 23), «Baretto no llegó a comprender la importancia de esta edición [inglesa], ni a prever la que tendría en el futuro, en la historia de las ediciones críticas del gran libro».

En opinión de Baretto, el texto era merecedor de una enérgica condena y de la quema debido a sus innumerables erratas, errores gramaticales y faltas ortográficas. Bowle exhibe, en efecto, un limitado conocimiento de la lengua española, cometiendo no pocos errores sintácticos y gramaticales: en dicha perspectiva Baretto no tiene reservas a la hora de lanzar sus dardos contra el erudito escocés, menospreciando su capacidad intelectual. Baretto criticó con severidad tanto el prólogo como los comentarios del editor británico; entre otras observaciones, el piamontés sostiene que el *Quijote* es un texto «que no requiere comentarios, puesto que estos, como mucho, pueden abarcar dos o tres páginas, ya que muy pocas son las cosas en él que necesitan explicación y aclaración»²⁴ (Baretto 2003: 264). Por tanto, en su opinión, no eran necesarios ni comentarios críticos

hace» (*Autoridades*). El título revela ya el propósito del texto, cargado de fuertes connotaciones personales, encaminado al agravio y la denostación de Bowle.

²⁴ «That wants no *Comento*, but what may be contained in two o three pages, as very few are the things in it that want explanation and clarification».

ni aclaraciones en el proceso de lectura para la comprensión del texto cervantino, pensando por supuesto en la edición erudita que había publicado el reverendo británico. No cabe duda de que Baretto se equivocaba: a pesar de cierto exceso de erudición y de las aludidas limitaciones por lo que concierne el dominio de la lengua española, al exhibir no pocos «errores sintácticos y gramaticales, tanto morfológicos como sintácticos» (Eisenberg 2003: 48), la edición del erudito británico marcó un hito fundacional en los estudios cervantinos, plasmando el inicio del largo camino que hasta hoy ha venido transitando la crítica textual del *Quijote*, y sancionando en cierto modo el nacimiento del cervantismo como disciplina.

A pesar de su tono polémico y de estar dominado por el agravio hacia el erudito escocés, el *Tolondrón* constituye el último eslabón de un notable itinerario literario y crítico que certifica el interés y la pasión que despertó en el escritor piemontés la genial novela. Baretto exhibe una verdadera y continuada afición cervantina, evidenciada desde su temprana —y efímera— incursión en el teatro musical —a través del *intermezzo Don Chisciotte in Venezia*, cuya edición bilingüe editamos aquí—, hasta el *pamphlet* contra la edición cervantina de Bowle de sus últimos años, sin olvidar su resuelta intención de emprender la traducción inglesa de la inmortal novela, sucesivamente abandonada por el desmesurado esfuerzo que implicaba, según confiesa a su amigo Carcano, «acometer la traducción [al inglés] del *Quijote* con agudeza y encanto, conservando su proporción con el original español». ²⁵

²⁵ «Avevo qualche intenzione di tradurre il *Don Chisciotte*, ma vedo impossibile il farlo con un garbo che conservi proporzione coll'originale», Carta a F. Carcano (Génova, 12-12-1770), en Baretto (1936, II: 52). Ese mismo día enviaba otra misiva a sus hermanos en la que les comentaba el esfuerzo desmesurado que implicaba traducir la novela cervantina, como se ha indicado en la nota 11.

Recreaciones cervantinas en la Italia del *Settecento*: recepción y apropiaciones

El *Quijote* reconoce una temprana presencia en la cultura italiana, habiendo gozado de una inmediata popularidad desde los primeros decenios del siglo xvii. Habían pasado tan solo cinco años desde la publicación del primer *Quijote*, cuando se imprime en la ciudad de Milán una edición en castellano (Bidello, 1610), según reza el editor, «por no le quitar su gracia, que más se muestra en su natural lenguaje que en cualquiera trasladado» (en Rius 1895, I: 14). Cinco años más tarde, mientras se publicaba el segundo *Quijote*, encontramos la primera directa alusión al hidalgo manchego en las letras italianas. Se trata de *La secchia rapita* (1615), poema heroico-cómico de Alessandro Tassoni, que, como atestigua Franco Merregalli (1993: 35), constituye sin duda «una presencia importante e inmediata». En 1622 Lorenzo Franciosini traducía al italiano la primera parte, mientras que tres años más tarde el mismo gramático y traductor florentino acometía la traducción de la segunda parte, ambas publicadas en la ciudad de Venecia. El éxito inmediato del *Quijote* habría de favorecer asimismo la temprana difusión de otros textos cervantinos, como las *Novelas Ejemplares* y el *Persiles*, en tierras italianas. Ambos textos, editados también en la ciudad lagunar y traducidos, respectivamente, por G. Novilieri Clavelli y F. Elio a partir de sus precedentes versiones al francés, vieron la luz en 1626.

Pocos años después aparecen las primeras imitaciones y recreaciones de clara inspiración cervantina, como por ejemplo la adaptación del relato de *El curioso impertinente*, en el cual se inspiró la *Rocella espugnata* (1630) de Francesco Bracciolini y, mucho más tardíamente, el melodrama de Marco Morosini

Don Chisciotte della Manzia (1680), con música de Carlo Fedeli, que hacia finales del xvii inaugura la afortunada presencia de temas quijotescos adaptados para su representación en el drama musical y que ofrecerá sus mejores frutos a lo largo de la siguiente centuria. La recepción, aunque con matices diversos, ofrece una imagen acorde con el conocido itinerario europeo que había forjado el perfil del caballero cervantino en el xvii e inicios del xviii, como modelo paródico e instrumento de burla y crítica: la obra se erigía en instrumento de sátira contra el género caballeresco, afirmándose al mismo tiempo como texto de divertimento y recreación.

Si la fortuna del *Quijote* en el xvii italiano se reduce a algo más de una veintena de alusiones, algunas de ellas indirectas y ocasionales, por lo que concierne al *Settecento* el panorama no se presenta más promisorio. Por los datos de que disponemos, no cabe duda de que, frente al florido y cultivado territorio inglés y alemán, que a lo largo del siglo manifiesta un indiscutible y entusiasta interés, y, en menor medida, el francés y el español, la recepción del *Quijote* en la Italia del xviii nos revela un tema escasamente abonado en el campo de la crítica y sin novedades de relieve en el de la actividad traductora (tan solo cuatro reediciones de la primera —y hasta entonces única— traducción de Lorenzo Franciosini, 1622-1625).²⁶ En otro lugar nos hemos detenido sobre las posibles razones que habrían motivado esta escasa atención y cierto desdén, lindante con el desinterés, de la crítica *illuminista* italiana hacia nuestra máxima novela (Quinziano 2008b: 258-261); actitud que

²⁶ Sobre la recepción crítica en la Italia del *Settecento*, veáse Quinziano (2008a: 125-134 y 2008b); para las traducciones y reediciones cervantinas en la centuria (reimpresiones de la de Franciosini en el xviii y la traducción de Gamba, a inicios del xix), remito a Scamuzzi (2007), a la reciente tesis de Prati (2018: 124-131) y a las páginas que le hemos dedicado en Quinziano (2008a: 120-125).

contrasta notablemente con el fértil territorio que por el contrario exhiben los estudios cervantinos en las literaturas europeas más avanzadas —Inglaterra, Alemania y Francia, de modo más acusado— para la misma centuria.²⁷

Entre las razones de peso que pueden explicar esta limitada acogida de la novela cervantina en la Italia del periodo, puede recordarse la presencia de una próspera tradición caballerescasuficientemente arraigada en la cultura italiana (Pulci, Boiardo, Ariosto), concibiéndose al *Quijote* como un remedo —tardío, por otro lado— de esa estimable tradición que había florecido en Italia entre el Humanismo y el Renacimiento, y en la que Ariosto se erigía como punto de referencia indiscutible. Asimismo, podrían añadirse, como observa Carlos Alvar, «entre otros motivos, la animadversión de Italia hacia España, que ocupaba una parte del territorio de la península itálica, y la capacidad de los lectores cultos de comprender el español, lo que en gran medida haría innecesarias las traducciones» (Alvar 2005: 157). Este desdén o escaso interés, como hemos indicado en otra ocasión, se tradujo, en el campo de la recepción crítica, en «la pobreza de los comentarios y la superficialidad de algunas lecturas interpretativas sobre el *Quijote*, quedando su alusión, defensa, exaltación o rechazo muchas veces enmarcada en las polémicas hispano-italianas que ocuparon un lugar considerable en los debates culturales a lo largo de la centuria» (Quinziano 2008b: 243).

Ahora bien, la recepción, como es sabido, remite a un proceso complejo en el que concurren diversos canales de emisión y recepción, articulándose en torno a múltiples eslabones, entre los que caben distinguir los «mediadores institucionales» señalados por Franco Meregalli (1989: 11-12). En dicha perspectiva

²⁷ A este respecto véase el muy provechoso estudio de Jurado Santos (2015b), quien ha editado un valioso catálogo dedicado a las recreaciones quijotescas en la cultura europea occidental *prerromántica*, finales del XVIII e inicios del XIX.

al abordar la recepción debe prestarse especial atención, pues, a los diversos procesos que intervienen, como la labor traductora, la recepción crítica, y las imitaciones y adaptaciones literarias y recreaciones en otros textos y géneros literarios. Por lo que se refiere a la cultura italiana del periodo, la presencia y el interés por la afamada novela no ha sido de ningún modo homogénea, con presencias destacadas en unos ámbitos —el teatro, especialmente el musical— y ausencias significativas en otros (labor traductora y recepción de la crítica). Si en el terreno de la traducción y en el de la recepción crítica, a diferencia de otras culturas europeas, como Inglaterra, Francia y Alemania, la novela cervantina no exhibe un panorama alentador a lo largo del XVIII, en efecto mucho más provechoso resulta en cambio desplazar la atención hacia el ámbito de las adaptaciones y recreaciones teatrales, principalmente para el drama musical, las cuales revelan una presencia apreciable y la existencia de estímulos cervantinos dignos de toda consideración a lo largo de la centuria (Quinziano 2005, 2006, 2008a: 140-150). Es, en efecto, en el teatro musical donde la recepción cervantina encontró un terreno sumamente fértil de canalización y difusión a lo largo del XVIII, pudiéndose verificar la destacada inclinación de los géneros y subgéneros musicales (farsas, *intermezzi*, ballets, *contrascene per musica*, óperas bufas, óperas serias, pantomimas, etc.) hacia episodios y motivos privativos de la genial novela de Cervantes.

La presencia y proyección de temas cervantinos en el ámbito de la música y su representación en los escenarios constituye una tendencia de larga data que atraviesa tempranamente los escenarios europeos desde los mismos albores del XVII, con temas, motivos, reelaboraciones y procesos de asimilación que cruzan fronteras, contaminando las principales culturas teatrales europeas, y estableciendo innovadores canales de penetración, especialmente entre España, Francia e Italia. Como

dato emblemático que puede confirmar esta fecunda proyección del *Quijote* en el ámbito de la música, conviene recordar que habían pasado tan solo ocho años de la publicación de la primera parte de la inmortal novela, cuando, pocos meses antes de que apareciese en 1614 la traducción francesa de Oudine, subía a escena en el Louvre el *ballet Don Quichot*, en el que asoma ya un don Quijote bailarín o danzarín.²⁸

La pareja cervantina, así como determinados temas y episodios del afamado texto, se convierten en fuente privilegiada para la escenificación de bailes y piezas de tipo festivo y burlesco en los tablados europeos, donde predominan las pantomimas, las farsas y mascaradas (Arellano 2005; Martínez Mata 2019). Para el caso de la figura del protagonista cervantino, nos recuerda Martínez Mata (2019: 99-100),

la apariencia ridícula que le proporciona Cervantes en su texto, con indicaciones de gran potencia plástica (la bacía del barbero, la celada reconstruida con cartón, la armadura mohosa y recompuesta), ocasiona por sí sola la risa, lo que explicaría la abundante presencia de don Quijote (solo o acompañado de Sancho e, incluso, de otros personajes de la novela) en toda clase de fiestas y mascaradas populares o universitarias. Los lectores del *Quijote* en el siglo XVII asociaban claramente la figura de don Quijote al ridículo y a la risa.

La presencia en las culturas receptoras —Francia en esta primera fase de modo especial—²⁹ de arquetipos próximos a

²⁸ Al respecto Martínez del Fresno (2005) recuerda que en Francia «en el siglo XVII predominan los *ballets de cour*, espectáculos compuestos de danza, textos (*récits y vers*), música y vestuario específico, en cuya ejecución participaban los cortesanos y a veces la familia real francesa».

²⁹ Recuerda Jurado Santos (2017: XV) que «Francia elaboró una importante cantidad de recreaciones del *Quijote* cervantino, y en un principio fue una relevante mediadora de la novela no solo ante el público

la dupla cervantina sin duda facilitó la penetración y difusión de temas, personajes y motivos de clara inspiración quijotesca. En cierto modo tanto don Quijote como Sancho reflejaban dos personajes cercanos a la tradición popular literaria, tanto francesa como italiana. Si, en el primer caso, el protagonista cervantino podía ser asimilado, como ha observado Dalla Valle (1979: 435), al modelo del soldado fanfarrón y Sancho se asociaba a la tradición de Marcoul, «el campesino tosco y sabio al mismo tiempo» («le paysan grossier et sage»), en el ámbito de la tradición italiana el hidalgo manchego presentaba claras concomitancias con algunos prototipos y máscaras, vigorosamente arraigados en la tradición popular dramática peninsular, como el capitán de la *commedia dell'arte*. Por demás conviene no olvidar que, de manera consciente o inconsciente, en el proceso de creación del perfil del hidalgo manchego alocado, es muy probable que, como ha anotado Riley (2000: 60) y a confirmación de un proceso de influjo y contaminación recíprocos, Cervantes haya tenido en cuenta el modelo que le proporcionaba Ganassa, la popular *maschera* italiana.

Siguiendo el ejemplo de Francia, en el que prima la perspectiva cómica y satírica, y conscientes de los innegables componentes de teatralidad y potencialidad cómica que evidencia la novela cervantina, los dramaturgos italianos comienzan a asimilar también tempranamente temas y episodios en función dramática. En esta línea ensalzan sobre todo lo que en el *Quijote* había de burlesco y paródico en su proceso de adaptación a los cánones que había fijado la afortunada tradición de la *commedia all'improvvisa*, todo ello facilitado muy probablemente por las deudas que la afamada novela, en su proceso de

galo, sino también europeo, porque algunas de estas reelaboraciones se tradujeron a las lenguas más importantes de Europa occidental: tuvieron una función de canales de difusión europea, de fuentes de inspiración para otras reescrituras».

gestación, había contraído con el modelo teatral italiano, como examina en un estudio iluminador Sito Alba (1983).

Es posible reconocer, por ejemplo, la presencia en 1616 de una comedia de Giambattista Della Porta, *Tabernaria*, en la que los personajes del Pedante y Spagnolo ofrecen rasgos que reelaboran algunos motivos quijotescos. Algunos años más tarde, en 1627, Adriano Bianchieri redacta una *commedia all'improvvisa* en la que, bajo el título de *Prodezza di Don Chissiotto*, incorpora el famoso episodio cervantino de la *bacia/yelmo* del barbero (*Quijote*, I, 21, 44 y 45). Hacia finales del siglo XVII, sobre todo en los últimos dos decenios, es posible observar una mayor presencia de recreaciones teatrales quijotescas para el teatro musical: destaca en especial la fértil actividad del libretista sienés Girolamo Gigli, con tres piezas de clara derivación cervantina: *Il Lodovico Pio* (1687), *L'Atalipa* (1689) y la más conocida *Amore fra gl'impossibili ovvero Don Chisciotte e Coriandolo* (1693). Estos textos preanuncian lo que a lo largo del XVIII acabará siendo una de las notas distintivas del teatro musical italiano, a saber, la inequívoca vocación del género hacia episodios y motivos cervantinos, con la ópera lírica —ópera seria y, sucesivamente, ópera bufa— como indiscutible canal privilegiado de recepción musical, fruto del frenesí melodramático que se ha adueñado de la centuria (Esquival-Heinemann 2007 y el ya citado, y perspicaz, estudio de Presas 2015).

Desde la lejana monografía de Flacconio en 1928, primera tentativa orientada a ofrecer una visión de conjunto de la presencia del *Quijote* en la cultura italiana de los siglos XVII y XVIII, han sido diversas las aportaciones —en especial en los últimos lustros— para aproximarnos a un mayor y más certero conocimiento del proceso de recepción de la afamada novela en las letras de la península.³⁰ La encomiable labor bibliográfica

³⁰ Un somero y certero panorama sobre las novedades y el estado de la cuestión en este campo puede consultarse en Jurado Santos (2017: IX-XXV).

llevada a cabo, primero por Pini Moro y Moro (1992),³¹ para el caso italiano, y más recientemente por Jurado Santos (2015a y b) para el ámbito europeo,³² confirman esta relevante presencia de recreaciones, adaptaciones y reescrituras de clara inspiración quijotesca en los escenarios italianos a lo largo del Siglo de las Luces, como reflejo de la asombrosa pasión por motivos cervantinos que ostenta el drama italiano y, de modo aún más acusado, el teatro musical. En su ensayo bibliográfico, para el periodo comprendido entre 1680 y 1815, Pini Moro y Moro (1992: 263-266) registran algo más de 35 títulos, de los cuales aproximadamente una docena corresponden al primer tercio del XVIII.³³ Por supuesto constituye una cifra todavía

³¹ El catálogo de Pini Moro y Moro (1992: 149-268), a pesar del tiempo transcurrido, continúa siendo de consulta obligada para el estudio de las recreaciones, imitaciones y transposiciones cervantinas en la península. Como ha indicado Ruta (2013:116), al aludir al inventario de las «transposiciones musicales» cervantinas que recoge Giacomo Moro (1992: 261-268), nos hallamos ante «una producción de notables proporciones, cuya entidad ha aflorado en toda su consistencia» («una produzione di notevoli proporzioni, la cui entità è apparsa nella sua consistenza»), ofreciendo estas piezas nuevos estímulos cervantinos y canteras aún por explorar.

³² Encomiable se revela sin duda la más reciente labor de recuperación, localización y catalogación de textos quijotescos en la Europa del XVII y XVIII que acomete Jurado Santos (2015a), quien recoge algo más de doscientas fichas bibliográficas sobre obras publicadas y conservadas en los fondos de las bibliotecas y los archivos, ampliamente anotadas. Cada referencia bibliográfica se acompaña con datos sumamente útiles que remiten a la localización de los ejemplares, con sus correspondientes signaturas, referencias sobre ediciones, reediciones y eventuales reelaboraciones de las diversas entradas. Para el siglo XVIII, ver Jurado Santos (2015a: 93-124).

³³ Por lo que atañe al primer tercio del setecientos disponemos de aproximadamente una docena de composiciones de derivación quijotesca, algunas de ellas rescatadas recientemente gracias a la competente labor del Proyecto «Q.Theatre» en ediciones críticas: entre otras, se señalan los *intermezzi Madama Dulcinea e il cuoco del marchese del Bosco* (1715), libreto del marqués G. B. Trotti y composición de G. M. Orlandini, y

aproximada y provisoria, como nos demuestra el hallazgo de nuevas localizaciones de textos inspirados en la célebre novela y recogidos en nuevas listas y catálogos. Debe precisarse que, además del inventario de Pini Moro y Moro y del provechoso catálogo bibliográfico de Jurado Santos (2015a), han visto la luz en los últimos años otras aportaciones críticas y bibliográficas de relieve que, como se ha observado, indagan

con mayor profundidad en este repertorio y que proporcionan una nueva perspectiva sobre el tema, desde el estudio de Esquivál-Heinemann (1993), que contempla de forma general la recepción operística en Europa, hasta el fundamental [texto] [...] de Scamuzzi (2007), que constituye un punto de partida para investigaciones posteriores (Presas 2015: 191).

A ello deben añadirse las recientes ediciones críticas referidas a varias reescrituras quijotescas que han visto la luz estos últimos años, fruto de la valiosa labor llevada a cabo por el equipo de investigación europeo «Q.Theatre», coordinado por el profesor Emilio Martínez Mata (GREC-Universidad de Oviedo) y orientado a la promoción de las adaptaciones del *Quijote* al teatro europeo (Martínez Mata y Fernández Ferreiro 2020). Ello ha permitido la recuperación de importantes textos teatrales de derivación quijotesca pertenecientes al XVIII italiano, varios de ellos olvidados en los estantes de los archivos y

Don Chisciotte della Mancianza e Galafrone (1723), de G. Gigli y música de G. Chiti; la comedia para música de G. Pasquini, con música de A. Caldara, *Sancio Panza, governatore dell'isola di Barataria* (1733); y las óperas *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719), libreto de A. Zeno y P. Pariati, escritores de la corte imperial vienesa, y música de F. B. Conti, y el *Don Chisciotte in corte della duchessa* (1727), libreto de G. Pasquini y música de A. Caldara; estas dos últimas piezas musicales con una importante recepción en la corte imperial de Viena (Jurado Santos 2017: XIX-XXV).

bibliotecas, promoviendo la publicación de estimables ediciones críticas.³⁴

A diferencia de Francia, Italia exhibe a lo largo de gran parte del xvii una presencia sin duda más acotada, al tiempo que a lo largo de la centuria —y también una parcela no menor del xviii— no se percibe una predilección de estas piezas de inspiración cervantina hacia los subgéneros de los ballets, las pantomimas o las mascaradas, privilegiándose en cambio en los escenarios peninsulares el *dramma per musica*, que admitía el desarrollo de una trama paralela con la incorporación de personajes de baja condición social. Como observa Presas (2015: 195),

la mezcla de tramas que se entrelazaban en la construcción de los libretos incluye también la presencia de una pequeña y colateral trama cómica, protagonizada por personajes de baja condición social, algo muy frecuente no solo en el *dramma per musica*, sino en la dramaturgia teatral del siglo xvii. Y aquí es donde aparece por primera vez el Ingenioso Hidalgo, entre otros personajes secundarios como pajes, criados, pastores, viudas y nodrizas, generalmente con una participación ocasional en la acción, y en consecuencia, pocas arias a lo largo de la obra. Posiblemente, la lectura en clave cómica de la novela [...] propicia la aparición de don Quijote en este tipo de escenas, pero indica también la popularidad y la penetración que ya había conseguido el personaje en Italia cuando esto sucede.

³⁴ Para acceder al listado completo de la colección, se remite al sitio <<http://qtheatre.org/es/publicaciones>>. Sobre esta encomiable labor de recuperación y difusión de textos teatrales europeos de derivación cervantina, en ediciones modernas, se remite al provechoso estudio de Martínez Mata y Fernández Ferreiro (2020).

A este respecto, el cuadro comparativo que establece la investigadora y musicóloga (2014: 775-776), referido a los subgéneros de las piezas inspiradas en temáticas y motivos quijotescos en el teatro musical, se revela altamente significativo: mientras en Francia para el xvii se localizan cinco ballets y dos mascaradas, en Italia estos subgéneros brillan por su ausencia y encontramos en cambio el dominio absoluto de los dramas para música. Desplazando la mirada al siglo xviii, si en Francia aún perviven con fuerza las diversas tipologías de los ballets, con la aparición de la *opéra-comique* y las operetas, en la Italia del periodo se registra en cambio el claro predominio de la ópera bufa y los *intermezzi* para explotar en los escenarios temas y episodios cervantinos.

El *Settecento* sanciona el triunfo del melodrama en la península, con un claro predominio de la ópera cómica y los intermedios como géneros en los que se plasman nuevas recreaciones y reescrituras cervantinas.³⁵ Se inaugura en la centuria una virtuosa fase basada en la estrecha relación que la obra cervantina habrá de entablar con el drama musical, en la que diversos géneros y subgéneros operísticos —ópera seria, comedia heroica, ópera cómica, opereta e *intermezzi* musicales—, con la ópera bufa como su expresión más acabada y de mayor resonancia y aceptación popular, se afirman en los escenarios italianos. Las piezas de derivación quijotesca de los últimos dos decenios del xvii, en los que va delineándose un don Quijote,

³⁵ Un somero panorama sobre la presencia y recepción del *Quijote* en el xviii italiano puede consultarse en Quinziano (2008a: 115-151). Para el teatro musical del *Settecento* véase la espléndida monografía de Scamuzzi (2007), que supera con creces el pionero, pero limitado, texto de Flaccomio (1928), y el más reciente estudio de Ruta (2017: 221-226). Un muy provechoso panorama respecto al estado de la cuestión sobre las recreaciones teatrales quijotescas en el contexto europeo en el xvii y xviii puede consultarse en la introducción de Jurado Santos a su citado catálogo (2015a: 1-18) y en su más reciente introducción (2017: IX-XXV).

como personaje, más independizado, inmerso en escenas colaterales y ajenas a las tramas principales, anuncian lo que acabará siendo una de las notas distintivas en el setecientos, a saber, la inequívoca vocación del teatro musical italiano hacia episodios y motivos cervantinos, fruto del frenesí melodramático que se ha adueñado de los escenarios de la península.

Nuevamente, tomando como base el cuadro que establece Presas (2014: 775), mientras en Francia es posible reconocer aún una presencia sostenida de ballets, acompañados de operetas y *óperas-comique*, por lo que concierne a la Italia del XVIII se registra una explosión del nuevo género de las óperas bufas, en especial a partir de la segunda mitad de la centuria, con más de una veintena de títulos, junto a una quincena de *intermezzi*: ambos subgéneros —*intermezzi* y óperas bufas— se afirman como cauces privilegiados en el proceso de difusión y recepción de la novela en los escenarios italianos a lo largo de la centuria. Este paso del *dramma per musica* a la ópera seria y sobre todo a la ópera bufa y los *intermezzi* se halla asociado asimismo a determinados cambios en la construcción de los personajes cervantinos y a los propósitos que dichas piezas persiguen. Si en el XVII las recreaciones quijotescas presentan una fuerte connotación antiespañola, orientadas a criticar y ridiculizar a la aristocracia italiana españolizada (con representaciones de los personajes en cierto modo estandarizadas), a medida que avanza la centuria va desapareciendo dicha singularidad. Simultáneamente se registra un tratamiento mucho más libre, menos determinista, del protagonista y otros personajes cervantinos, por supuesto manteniendo siempre la perspectiva cómica y burlesca, pero ahora mayormente asociados a otros personajes representativos de la ópera cómica. No cabe duda de que las elecciones del autor del libreto se hallan condicionadas en cierto modo por las características propias de los nuevos géneros musicales y en dicho sentido la ópera constituye un

caso paradigmático. Una vez más Presas (2015: 190) observa atinadamente que

la mayor parte de los estudios y análisis de las continuaciones musicales del *Quijote* se ha hecho desde los libretos y su fidelidad al original, dejando de lado el hecho de que el formato de la ópera ha condicionado necesariamente el contenido textual, y en cierta manera, definido una manera operística de ‘escribir’ el *Quijote*, distinta, por tanto, cuando no ajena, a la de la novela original.

Algunas de estas adaptaciones e imitaciones aluden de modo muy general al texto cervantino, abarcando pasajes más extensos de la novela o incorporando motivos diversos, seleccionados no siempre con criterios adecuados, y por tanto exhibiendo a veces altas cuotas de anacronismo. En otras ocasiones se asientan en episodios o aventuras claramente reconocibles o en algunas de las historias intercaladas en las que resaltan de modo particular las piezas basadas en los episodios bucólico-sentimentales que tienen lugar en Sierra Morena (*Quijote*, I, 24; 27-28), las que transcurren durante la estancia del caballero y su escudero en la corte de los duques (con una presencia importante de las escenas de los duelos y del viaje por los cielos de Clavileño; *Quijote*, II, 31-57), así como las que remiten al gobierno de Sancho de la ínsula (*Quijote*, II, 44-53); aventuras estas últimas que habían alcanzado ya una importante presencia y singular fortuna en los escenarios franceses en la precedente centuria (Rius 1899, II: 354-359).

La lectura interpretativa en clave cómica y satírica de la célebre novela influyó sin duda en la construcción estereotipada del perfil en el que se insertan y se presentan los personajes quijotescos en los escenarios italianos, empezando por el caballero andante, en torno al cual gira la comicidad y la

risa transgresora, así como la sucesión de engaños y escarnios. A lo largo del Siglo de las Luces las comedias para música, y especialmente las óperas bufas e *intermezzi* dominan las tablas de la península, ya sea presentando conjuntamente a la famosa pareja cervantina en los escenarios, ya sea incluyendo en el libreto solo a uno de ellos —por lo general al caballero andante sin su escudero— o bien exhibiendo en algunas piezas, cuanto menos, a un Sancho como mera sombra o débil contrapunto del protagonista sobre el escenario.

Varias de las piezas italianas de carácter cómico, para el teatro musical del *Settecento*, en las que se recrean temas, motivos, personajes del *Quijote* —y el *Don Chisciotte in Venezia* no es una excepción—, atestiguan la presencia de los variados procesos de asimilación, apropiación y contaminación de motivos y recursos cómicos, entre España e Italia, a lo largo de la centuria. Se hace necesario indagar acerca de las modalidades que organizan nuevos discursos y perfiles, así como modos de relacionarse del caballero andante con otros personajes privativos de la tradición cómica italiana, en su inserción en las tablas de la península, trazando nuevas reencarnaciones —e invirtiendo incluso el modelo tipificado— del personaje cervantino y su escudero. Muchas de estas piezas dieciochescas de indudable derivación quijotesca constituyen un simple muestrario de los procesos de asimilación de componentes culturales en los escenarios italianos a lo largo del XVIII, que, al incorporarse a la cultura receptora y a partir de las importantes modificaciones que sobre aquella opera, revelan una existencia propia, desenraizada y descontextualizada de la de origen.

Como muestra significativa del acierto de muchos de estos libretos y de la calidad melódica que ostentan, algunas de estas recreaciones siguen representándose aún en nuestros días, tanto en los escenarios de la península como en el extranjero. Un ejemplo emblemático de esta vigencia nos lo ofrecen las

diversas puestas en escena que en estos últimos años ha registrado la citada tragicomedia en cuatro actos *Don Chisiotte in Sierra Morena*, de Zeno y Pariati, concebida como la «primera aproximación estimable de la música de aquel país sobre el personaje cervantino» (González Puente 2002). Es evidente que los adaptadores italianos al recrear el *Quijote* en los escenarios perciben cierta familiaridad de algunos aspectos, temas o episodios cervantinos con la fórmula cómica que había popularizado la *commedia all'improvvisa* y cuyos componentes el texto cervantino había parcialmente asimilado —como por ejemplo determinados nombres de personajes y su posible relación con algunas máscaras italianas, solecismos cómicos, travestismos, títeres, colecciones de *soggetti*, etc.—; concebidos todos ellos como componentes significativos en el proceso de gestación de la genial novela de Cervantes (Sito Alba 1983: 14-24). Es así como las recreaciones de carácter cómico, con acentos y matices diferenciadores, ya sea que hablemos de óperas bufas, farsas, *intermezzi* o comedias para música, de clara derivación o inspiración cervantina, atestiguan la remodelación del celeberrimo personaje dentro de los marcos de referencia de la tradición teatral y de las convenciones dramáticas italianas del XVIII, sin duda facilitadas por esa familiaridad a la que arriba aludíamos.

Como ya señalamos en otro lugar,

podríamos aseverar que nos hallamos ante un proceso de apropiación de motivos que, al mismo tiempo que los incluye, los cancela, por lo que [...] más que una forma de apropiación es posible conjeturar en cambio que se esté operando un proceso de re-apropiación. Se perfila así un itinerario de «contaminación» de temas y motivos de ida y vuelta, puesto que varios componentes germinados en una tradición ajena, como la del teatro cómico italiano, enriquecen otras literaturas, en este caso alcanzando altas cimas

a través de una obra decididamente ambigua y polisémica como el *Quijote* (Quinziano 2008a: 145).

Modelos de apropiación, de reapropiación y expropiación manifiestan algunas de las modalidades en este proceso de recepción de la inmortal novela en los escenarios de la península (Quinziano 2016 y 2018a: 144-146). A través de dicho proceso el *Quijote* constituye un caso significativo en los escenarios de la Italia del setecientos que delata la vitalidad del protagonista cervantino y de los motivos a él vinculados, aunque en más ocasiones estos fuesen seleccionados y ostentados de modo anacrónico —el *Don Chisciotte in Venezia* es una muestra significativa de ello— en su proceso de adaptación a las tablas italianas. Con todo, la presencia del afamado personaje, solo o acompañado por su escudero, configura un ejemplo interesante y su itinerario vital es comparable tal vez al que exhibe el *Burlador* de Tirso y el mito del don Juan, también a lo largo del *Settecento*, en su periplo por los teatros de la península (Quinziano 2008a: 151-181). La carrera portentosa de la dupla cervantina por los teatros de la Italia del XVIII nos habla de nuevas reencarnaciones y de novedosas modalidades de apropiación, muchas de las cuales aparecen codificadas en su complejo proceso de inserción al modelo —y los cánones— de la *commedia dell'arte* italiana (Fido 2000: 257-261).

No cabe duda de que el teatro musical en el XVIII, de modo especial la ópera seria y bufa, contribuyó notablemente hacia un mayor conocimiento y una más amplia difusión de la célebre novela, como así también de algunos de sus episodios de mayor consistencia dramática, entre el público italiano. Aunque disponemos de importantes aportaciones, tanto en el campo de la catalogación como en el de la publicación de ediciones críticas, la recepción cervantina en las tablas italianas del *Settecento* constituye todavía un terreno parcialmente abonado.

En dicha perspectiva estimamos que estas piezas, y no solo las óperas serias u óperas bufas, las cuales han merecido cierta atención por parte de la crítica, sino también las composiciones cómicas breves —como nos confirman las farsas musicales, los *intermezzi* y las mascaradas—, constituyen todas ellas importantes vetas cervantinas aún por explorar en la perspectiva de obtener una cabal y más esmerada recepción del *Quijote* en la Italia del periodo.

Nuevas aproximaciones y un estudio concienzudo de dichas piezas, atendiendo a los aludidos procesos de asimilación y apropiación —e inversión— de motivos y recursos, pueden ofrecernos nuevas e insospechadas reencarnaciones del caballero andante, ampliando el horizonte hasta ahora conocido de la recepción del *Quijote* —y de su afamada dupla— en la Italia del periodo.

*Don Chisciotte in Venezia: mundo carnavalesco, burla
y degradación caballeresca*³⁶

Se ha aludido ya la genuina afición cervantina que exhibió Baretto en su itinerario literario, habiendo dejado testimonio de esta pasión en los tres ámbitos centrales que, como mediadores institucionales, moldean todo proceso de recepción y transmisión textual (Meregalli 1989: 15-20): la traducción (propósito malogrado de traducir el *Quijote*), la recepción crítica (su *pamphlet Tolondrón* contra la edición del *Quijote* de Bowle) y por último la imitación, recreación y libre adaptación. En este último ámbito destaca su libreto *Don Chisciotte in Venezia*, con partitura del compositor turinés Giovanni Antonio Gay (1690-1764), *maestro di Capella* en la capilla Real de la capital piemontesa. El libreto se inscribe en la vertiente burlesca y paródica de los años centrales de la centuria que privilegia la popularidad de los *intermezzi* para plasmar nuevas reencarnaciones del hidalgo manchego en los escenarios para el teatro musical.

Los *intermezzi* (vocablo italiano que, en plural, significa literalmente ‘interludios’) eran breves piezas de carácter cómico, reducidos espectáculos dramático-musicales que tienen su génesis en el xvii, organizados en torno a la alternancia de recitativos y arias. Estas breves piezas, que hacia mediados de la centuria constituyen un género bien asentado en el teatro musical italiano, solían representarse en los entreactos de los espectáculos de mayor duración, especialmente entre dos actos o dos escenas de las óperas líricas o comedias. En cierto modo se hallan emparentados con otras formas y géneros breves de

³⁶ En este apartado tengo en cuenta mis investigaciones anteriores sobre la pieza de Baretto: Quinziano (2016 y 2020).

carácter cómico y jocoso en los teatros europeos que incorporaban modalidades expresivas de la cultura popular carnavalesca, como, por ejemplo, los entremeses y las comedias burlescas si nos desplazamos a los escenarios españoles, orientados a resaltar lo ridículo y grotesco de los personajes, aunque en el caso hispánico, con excepción de las mojigangas y jácaras, no asociados directamente al drama musical.³⁷

Los interludios musicales se afirman en Italia a raíz de la reforma del melodrama promovida por Apostolo Zeno, autor de óperas que Baretto veneró sobre el resto (Baretto 1818, VI: 67), y luego proseguida sucesivamente por Metastasio, orientada a depurar las tramas de las óperas de toda expresión bufonesca. Ello originó que algunos cuadros se convirtieran en breves escenas separadas, con dos o tres personajes, independizadas —temática y estructuralmente— de la pieza principal, configurando un género musical que llegó a alcanzar un notable éxito a lo largo de la primera mitad del siglo, y algo más, en las tablas italianas. Como se ha observado (Esquivel-Heinemann, 2007: 176), los *intermezzi* de ópera, reverso de los *intermezzi* renacentistas, constituyen un eslabón clave hacia la evolución y configuración de la ópera bufa, nuevo género operístico que atraviesa todo el XVIII y que alcanzará altas cimas artísticas hacia finales de la centuria, gracias a la actividad de dos grandes compositores de la escuela napolitana, Giovanni Paisiello y Domenico Cimarosa.³⁸

³⁷ Las diversas formas y manifestaciones de la burla y la risa en las letras auriseculares han sido estudiadas con perspicacia, entre otros, por Arellano, Mata Induráin, Serralta y Huerta Calvo; de modo detallado y solo a modo de ejemplo se remite al volumen colectivo editado por Arellano y Roncero (2006) y a la impecable síntesis que traza Arellano sobre las comedias burlescas y los géneros breves en el XVII (1995).

³⁸ El género adquirió relevancia con el más famoso de los *intermezzi* de la época, *La serva padrona* (1733) de Giovanni Battista Pergolesi, pieza que es considerada el origen de la ópera bufa de la escuela napolitana.

El *Don Chisciotte in Venezia* constituye un muestrario significativo de cómo se configuran algunos procesos de asimilación y apropiación de componentes culturales en los escenarios de la Italia del periodo, revelando una existencia propia, descontextualizada de los motivos y significados que proceden del texto original y de su cultura de referencia. El libreto barettiano, cuyo manuscrito autógrafo (ms. 2085) se halla depositado en la Biblioteca Comunale de Verona,³⁹ constituye asimismo un ejemplo emblemático de la vigencia de esta afianzada vertiente cómica y paródica en los años centrales de la centuria en la que personajes y motivos derivados de la inmortal novela acusan en los escenarios una mayor autonomía respecto al texto del que beben. El entremés constituye sin duda una obra menor dentro de la variada producción barettiana; en todo caso, siguiendo a Fido (1977:10), el *intermezzo* quijotesco, al igual que su otra breve pieza dramática, *La Filippa trionfante*, constituye un homenaje «al suo talento [...] di autore teatrale».

La trama de esta reescritura cervantina —insertada o asociada a contextos significativos (y reconocibles) de la tradición caballerescas peninsular— se halla reelaborada a partir de procedimientos, artificios y recursos cómicos privativos de las fórmulas que había consagrado la cultura receptora, de modo especial la afamada *commedia dell'arte*, exhibiendo una fuerte carga de comicidad, devenida en burla y festín grotescos. Debe recordarse que estas breves piezas musicales, al igual que los bailes y las recién aludidas formas teatrales breves, tanto en España como en Italia, solían subir a los

³⁹ El manuscrito autógrafo 2085, con correcciones y añadidos, ocupa las pp. 383-400 de la carpeta que corresponde a los papeles y legajos de las *Poesie* del autor italiano. Existe una edición moderna del texto barettiano, editada por Franco Fido (1977: 17-42), que aquí hemos seguido, cotejándola con el manuscrito autógrafo. Sobre la breve pieza musical de Baretti, véanse Rossi (1979-1980), Fido (2000: 258-259) y Quinziano (2016: 121-127 y 2020).

escenarios coincidiendo con las festividades populares de las carnestolendas.

Se hallaban asociados, por tanto, al ambiente carnavalesco y festivo, desplegando un sinfín de situaciones que proyectaban sobre las tablas la inversión de valores y preceptos asentados. *Don Chisciotte in Venezia* se halla fuertemente impregnado por este mundo festivo, habitado por títeres, acróbatas y payasos, quienes comparten el escenario con magos, hadas y brujas.⁴⁰ Redondo (1989: 96) ha advertido acertadamente que debe tenerse presente que «el lenguaje carnavalesco tiene gran importancia en el *Quijote* y el autor lo utiliza de diversos modos», al tiempo que «Sancho Panza y don Quijote constituyen una pareja típicamente carnavalesca». Del mismo modo, podría mencionarse la presencia de varios episodios y situaciones en la novela asociados a los juegos y a las mascaradas que se traducen en la inversión de roles y valores, próximos al «mundo al revés» que exhibe la cultura carnavalesca. Se podrían recordar, por empezar, los episodios que remiten a las mofas que se suceden durante la estancia en la corte de los duques (*Quijote*, II, 31 y ss.), o —como asevera nuevamente Redondo (1989: 97)— la aventura del rebaño de ovejas (*Quijote*, I, 18), donde los nombres imaginados que arremeten contra los pacíficos animales recuerdan a personajes carnavalescos y a combates que tenían lugar en las carnestolendas.

La tradición carnavalesca, con la presencia de comparsas, bailes, mascaradas y diversos regocijos bulliciosos, penetra de

⁴⁰ Esta pervivencia de obras bufonescas de derivación cervantina, pobladas por magos, hadas y encantadores, se halla presente también en los escenarios españoles del XVIII, a través del género de la comedia burlesca —aspecto tan bien estudiado, también en su vinculación con el mundo carnavalesco, por el equipo de investigadores del GRISO-Universidad de Navarra—; estas recreaciones de carácter burlesco llegan hasta los albores del siglo XIX, donde, por ejemplo, es posible encontrar un *Don Quijote de la Mancha, resucitado en Italia* (1805), del que se ha ocupado Mata Induráin (1999).

modo evidente en el *Quijote* y su mundo social; la risa popular impregna profundamente la novela cervantina, tanto por lo que concierne a los episodios, como al lenguaje y los personajes (Zoppi 2016). No sorprende, por tanto, que los libretistas, a la hora de escribir sus piezas inmersas en el ambiente popular y festivo asociado a los carnavales, acaben echando mano a temas y motivos quijotescos para urdir la trama, como, asimismo, traspasando fronteras, erijan al afamado protagonista de nuestra inmortal novela en personaje privilegiado. En *Don Chisciotte in Venezia* el carnaval se halla doblemente presente: no solo diversos elementos carnavalescos permean varias situaciones de la trama, sino que el carnaval de la ciudad lagunar, con el bullicio, la presencia dominante del festín burlesco y los disfraces, constituye el ambiente por excelencia sobre el que discurre la breve pieza barettiana, próximo a los modelos de las mascaradas populares que habían poblado, tomando al caballero andante como protagonista, los escenarios europeos en el xvii e inicios del xviii (Martínez Mata 2019). Es sobre este trasfondo de sátira carnavalesca y mascarada, anota Fido (1977: 9), «que se proyecta la acción para garantizar la diversión»⁴¹ del *intermezzo* cervantino.

La pieza de Baretti constituye una libre reelaboración de dos motivos cervantinos bien reconocibles: el episodio del mono adivino y retablo de maese Pedro (*Quijote*, II, 25-26), cuya teatralidad y espectacularidad ha sido ampliamente explorada, y el encantamiento de Dulcinea (*Quijote*, II, 10), incorporados ambos en el marco del bullicio y la confusión del carnaval veneciano de mediados del *Settecento*. El crítico turinés redactó el libreto con toda probabilidad entre 1752 y 1753, en los inicios de su primera estancia en Londres, mientras colaboraba como poeta teatral de la Ópera Italiana de la capital británica

⁴¹ «Che va proiettata l'azione per gustarne il divertimento».

(Fido 1977: 9 y 12).⁴² Resulta evidente el influjo de las breves piezas musicales italianas que ven la luz a caballo de entresiglos, desde las recreaciones de Girolamo Gigli hasta las de Carlo Pasquini, sin olvidar las composiciones de Purcell, Conti y el primer Goldoni. Sin embargo, mientras los discípulos de Gigli en los primeros decenios del XVIII, como el caso de Pasquini, se hallan alejados de las virtudes artísticas del comediógrafo sienés, anclados en una comicidad mecánica y bufonesca, sin aportar novedades en los procedimientos que debían garantizar la tensión burlesca (Fido 2000: 257-259), es a partir de la segunda mitad de la centuria, gracias a las aportaciones de Baretti y Galiani, que el perfil del caballero manchego sobre los escenarios italianos se enriquece con nuevos planteamientos y nuevas ideas y situaciones.

Cuando el autor piemontés llega por primera vez a Inglaterra en 1751, sus conocimientos sobre la literatura hispánica, se ha apuntado ya, son casi nulos. Había tenido ocasión de leer el *Quijote*, sin duda la traducción italiana de Franciosini o bien probablemente la traducción francesa, de Oudin. Sin embargo, sobre el autor italiano, más que un conocimiento y asimilación profunda del texto cervantino, actúan sin duda mucho más las adaptaciones y recreaciones en clave cómica y paródica que habían subido a los escenarios italianos en los años a caballo entre finales del XVII y primer tercio del XVIII, en especial las piezas de Pasquini, Conti y Purcell. A los pocos meses de su arribo a la capital inglesa, Baretti entabla amistad con la escritora Charlotte Lennox, que en esos mismos meses publica su novela *The Female Quixote* (1752), y meses más tarde con Henry Fielding,

⁴² Sin embargo, no puede excluirse, como además el mismo italianista advierte, que la fecha de la composición del *intermezzo* se remonte a unos años antes, hacia 1748, coincidiendo con la segunda estancia del libretista turinés en la ciudad lagunar, donde se sitúa la trama (Fido 1977: 12).

Samuel Richardson y el periodista Samuel Johnson, todos ellos fervientes admiradores de la novela cervantina, siendo este último, Johnson, quien influirá de modo más acusado sobre la escritura y la vertiente crítica del autor italiano.

La idea de situar al caballero andante en la ciudad lagunar procede muy probablemente de una composición anónima, *L'opera in commedia, divertimento comico-critico [...] da recitarsi nel famosissimo Teatro alla moda* (Amsterdam, Romsterk [más probablemente Venecia], 1726); título inspirado en el famoso *Teatro alla moda*, de Benedetto Marcello (Venezia, 1720). A esta probable fuente el autor piamontés añade el episodio del retablo de maese Pedro y su representación del episodio de don Gaiferos y su esposa Melisendra,⁴³ de indudable potencialidad cómica, a través del cual se despliega la acumulación de situaciones grotescas que descansan en la sucesión de burlas y engaños, asociados a la virtuosa tradición de la literatura de entretenimiento que había iniciado la *beffa* boccaciana.

Baretti inserta la trama de su pieza musical en el carnaval veneciano de mediados del *Settecento*, con la *piazza* San Marco como lugar público en el que se desenvuelve la primera parte, mientras que la segunda se desplaza al espacio cerrado del Ridotto, en el palacio Dandolo, del que los artistas Francesco Guardi (1755) y Pietro Longhi (1750) nos han legado dos magníficos óleos que describen algunas escenas de este afamado

⁴³ Respecto al episodio de la novela de Cervantes, el *Chisciotte* barettiano se separa parcialmente de su fuente, puesto que el caballero andante, al arremeter contra el retablo de títeres, alude a «sarracenos», a «gigantes», a pueblos antiguos (Númidas), llegando a incluir en su embestida a las máscaras que se desempeñan como titiriteros («sal Pulcinella; / Bergamasco sal tú también...»; vv. 226-227), para acabar asignando —hiperbólicamente y con fanfarronería altisonante— a su empresa incluso una dimensión universal: «Quiero que vosotros todos os precipitéis hacia el abismo infernal: / *Bergamascos, Númidas, África y el Mundo todo*»; vv. 232-233; el subrayado es mío).

lugar en los años centrales de la centuria. El Ridotto, descrito en la pieza musical como «lugar espantoso y funesto» (vv. 279-280) («luogo spaventoso e funesto»), constituye el ámbito en el que imperan lo lúdico, el juego de azar (*picchetto, ombra, tarocchi*, etc.)⁴⁴ y los engaños amorosos, erigiéndose en el espacio predilecto en que discurre la sociabilidad de la nobleza véneta, especialmente después de las funciones vespertinas de los espectáculos teatrales. Sin duda, el ambiente carnavalesco y el teatral (Ferroni 1978), en el que el melodrama va afianzándose en los escenarios, y que Baretti conoció personalmente durante sus dos primeras estancias en la ciudad lagunar, en especial la que tuvo lugar entre 1747 y 1748, influyeron en la génesis y en la proyección de la ambientación festiva de su recreación quijotesca.

La *piazza* San Marco se halla asociada en el recuerdo del libretista piemontés —y en el imaginario colectivo, como evidencian por ejemplo varios grabados venecianos del periodo y la ambientación de la comedia goldoniana *I Rusteghi*— a la actividad y presencia bulliciosa de los cómicos de calle y de los titiriteros con sus marionetas y retablos. El autor italiano implanta en este ambiente festivo de la Venecia del *Settecento* a un don Quijote *forastiero* y anacrónico, sin su escudero —al que solo se alude en el artificio del engaño de las sombras—, que ha viajado por España y Francia, que ha atravesado los caminos de Alemania desplazándose luego hasta tierras americanas (Misisipi y —como el *Atalipa* gigliano— a Perú), ampliando el espacio geográfico y vital quijotesco en defensa del honor de su amada Dulcinea (vv. 145-148, vv. 175-180).

⁴⁴ Baretti conocía muy bien los juegos de azar mayormente populares entre los italianos, como el *picchetto*, el *ombre* (de origen español > hombre), el *whist* y los dos juegos de naipes, los *tarocchi* y el *minchiate*, que respectivamente se jugaban con 78 y 97 cartas: el autor italiano menciona y comenta los mismos en el capítulo «Dei giochi di carte usati in Italia», de su ensayo *Gli Italiani*; ver Baretti (1818, VI: 219-223).

Junto a astrólogos, magos y titiriteros, cohabitan en el escenario las populares máscaras de la *commedia dell'arte*, Truffaldino, Pagliaccio y Brighella.⁴⁵ Del mismo modo se alude a Bergamasco —la ciudad lombarda era reconocida por haber proporcionado dos ilustres *zanni*, como Arlecchino y Brighella— y a Pulcinella, la popular *maschera* napolitana, convertidos ambos en sorprendentes titiriteros y a quienes el caballero manchego acabará desafiando, del mismo modo que el don Quijote cervantino, al embestir y destrozarse el retablo de títeres (*Quijote*, II, 26). Las máscaras utilizan en el escenario sus marcas lingüísticas, siendo en efecto la lengua o el dialecto de estos personajes un elemento caracterizador más, aunque el uso de estas variantes dialectales no presenta ninguna intencionalidad cómica, sino descriptiva de un determinado carácter.⁴⁶

Baretti conocía muy bien las virtudes de la tradición teatral de la *commedia all'improvvisa*: en su opinión —en oposición a

⁴⁵ Las máscaras, claramente tipificadas en la comedia del arte, se hallan asociadas a un determinado perfil y a una procedencia espacial dentro de la península, remitiendo a sus *patrias chicas*: así, por ejemplo, Pantalone era un mercante veneciano; el Dottore, un médico de Bolonia; Brighella, un *faccendiere* de Ferrara; Arlecchino, un torpe servidor de Bérgamo y Truffaldino, un segundo *zanno* (*truffa* > 'estafa, engaño').

⁴⁶ En su texto dedicado a describir el carácter y la cultura de su país, Baretti alude a las máscaras en los escenarios italianos, enfatizando la peculiaridad de las mismas como expresión del carácter de las regiones o ciudades italianas de las que proceden: «Cada uno de estos personajes enmascarados en sus orígenes estaba destinado a caracterizar y a ser una especie de representante de algún distrito en particular o de alguna ciudad de Italia [...] Cada uno [...] tenía su vestimenta y su propia máscara, y cada uno hablaba el dialecto del pueblo o ciudad a los que representaba» («ciascuno di questi personaggi mascherati era in origine destinato a caratterizzare e ad essere una specie di rappresentante di qualche distretto particolare o di qualche città d'Italia, [...] ciascuno [...] aveva il suo abito e la sua maschera particolare, e ciascuno parlava il dialet[t]o del paese ch'egli rappresentava»; Baretti 1818, VI: 63-64).

lo que habían planteado varios literatos decenios atrás y también sus contemporáneos, en primer lugar Goldoni—, Italia debía preservar y seguir cultivando el modelo de comedia basado en las máscaras y la improvisación «el mayor tiempo posible» («più lungamente che sia possibile», Baretti 1818, VI: 65). Exalta y reivindica la afamada fórmula teatral, con celo patrio, por ser patrimonio cultural de su país y expresión de la creatividad e improvisación de los artistas italianos, quienes se desenvuelven en los escenarios «con mucha destreza y agudeza de ingenio» («con tanta prontezza e accutezza d'ingegno», Baretti 1818, VI: 65).

Es más que probable que su intención, al redactar el libreto del *intermezzo* cervantino a los pocos meses de su arribo a Londres, fuese la de difundir en las tablas de la capital británica el ingenio y la creatividad artística que exhibía la fórmula teatral de la *commedia all'improvvisa*, centrada en las destrezas e improvisación de los actores y que había prestigiado el teatro peninsular allende los Alpes. Es bien conocido que uno de los pivotes sobre los que se apoyaba el modelo dramático de la comedia del arte eran los famosos *canovacci* o *scenari*, o sea, los bocetos o esquemas dramáticos a partir de los cuales los cómicos enhebraban luego sus destrezas escénicas, improvisando sobre el escenario (Perrucci 1961: 159 y ss.; Fassò 1956: 1219-1223). En este proceso, que conllevaba inevitables consecuencias semicaricaturales, el comediante del arte funda un nuevo modelo dramático, centrado en la improvisación del actor sobre la escena, que irá configurándose como una «embrionaria industria de la diversión», según la acertada apreciación de Tessari (1980). El actor se luce a través de una serie de destrezas mímicas y gestuales —los *lazzi*— (golpes, puñetazos, bofetones y apaleamientos figuran entre las de mayor efecto escénico; Perrucci 1961) que incorpora en numerosas situaciones y pasajes de la obra para «dar brío a la escena y armonizarse con la fábula»

(Dolfi 1995: 91, nota 26), garantizando de este modo la diversión del público.

La pieza constituye una cantata a dos voces,⁴⁷ centrada en el contrapunto entre don Quijote y la astróloga Trevisana —de Treviso, ciudad véneta próxima a Venecia y personaje muy presente en los escenarios italianos del periodo—, en la que abundan los engaños y las burlas al caballero andante. El protagonista, erigido en figura caricaturesca y objeto de escarnio en su proceso de degradación en clave burlesca, es despojado de toda dignidad e incluso del tratamiento de respeto:

TREVISANA ¡Apártate, Quijote!

Don QUIJOTE ¿Y dónde dejas
el *don*?

TREVISANA ¡Cállate, *tonto*!
Con *don* o sin *don*, tú eres siempre el mismo
(vv. 302-304, subrayados míos).⁴⁸

Baretti respeta diversos elementos privativos de la novela cervantina, como los encantamientos, el deseo del Ingenioso Hidalgo de impartir justicia y reparar agravios y la presencia del titiritero (deshablado en la pieza barettiana en Bergamasco y Pulcinella) y de los adivinadores (el mono en el *Quijote* / la

⁴⁷ Al ser el *intermezzo* musical una cantata a dos voces (don Chisciotte y Trevisana), las máscaras participan en el escenario, pero sin intervenir en los diálogos, como personajes de escasa entidad que promueven la comicidad no verbal centrada en sus destrezas gestuales. De modo similar, Brighella/Sancho Panza y Truffaldino/Dulcinea, a quienes se alude en la segunda parte, *participan* gestualmente transfigurados ambos como sombras.

⁴⁸ «Trevisana: Ritirati, Chisciotte. / Don Chisciotte: E dove lasci / Il *don*? / Trevisana: *Balordo*, taci. / *Don* o non *don*, tu sei sempre il medesimo».

astróloga Trevisana en el *intermezzo*), al tiempo que acentúa algunos de los rasgos cómicos del protagonista, enmarcados en su inequívoca inclinación a adecuar a la realidad sus propias quimeras: Pulcinella es así percibido como guerrero, los titiriteros como enemigos, el retablo de las marionetas es asimilado a un castillo y la astróloga, al hada Morgana y Alcina.⁴⁹

Sin embargo, es posible identificar otros rasgos que hablan de la autonomía de la pieza respecto a algunas situaciones y eslabones que exhibe la trama cervantina, empezando por la voluntad del libretista piamontés en trastocar las coordenadas espaciales y temporales de la novela del escritor alcalaíno. Asimismo, aunque el autorreconocimiento que efectúa el personaje barettiano en la primera parte —«de un guerrero como yo, del que soy la memoria, / y la fama, el valor y la gloria / de cuantos en el mundo vivirán»⁵⁰ (vv. 246-248)—, centrado en la

⁴⁹ Puede sorprender que en pleno siglo de las Luces —en el que la razón, la experiencia y la nueva mentalidad científica acaban imponiéndose sobre las artes asociadas a la alquimia y la astrología—, los magos, los alquimistas y astrólogos, asociados también al mundo festivo y a las celebraciones de los carnavales, sigan poblando los escenarios italianos —y españoles— a lo largo de la centuria. No debe olvidarse que algunas piezas teatrales de ámbito europeo, ya en los últimos decenios del siglo precedente, habían anticipado en cierto modo esta transformación, al ser la magia y la alquimia ridiculizadas como una forma de superstición o engaño. A este respecto Ermanno Caldera (2008) recuerda que, a pesar de ello y de existir «una orientación antimágica», más acusada a partir de la segunda mitad del siglo, la magia de ningún modo desapareció del horizonte cultural ni de los escenarios del XVIII «ni en España ni en otros sitios», por lo que en el setecientos «conviven elementos culturales en contraste y tensión entre ellos, en vilo entre un mundo que se extingue y uno que va afirmándose poco a poco» («nonostante l'esistenza di un orientamento antimagico, la magia non era affatto spenta né in Spagna né altrove [...] Nel secolo XVIII dunque convivono elementi culturali in contrasto fra loro, in bilico fra un mondo che si estingue e uno che si va affermando poco a poco»).

⁵⁰ «D'un guerrier qual io sono la memoria / E la fama, el' valore, e la gloria / Quanto il mondo nel mondo vivrà».

hacer creer que Brighella
de Sancho es la Sombra y Truffaldino,
la de Dulcinea
(vv. 265-268).⁵²

Mientras que en el *Quijote* «el encantamiento del caballero andante es parcial, ya que la venta donde el personaje se encuentra es realidad, el encantamiento de don Chisciotte [en Baretto] es total» (Rossi 1979-1980: 216). Siguiendo las palabras de Presas (2015: 190), referidas al don Quijote dieciochesco, y del que el protagonista baretiano es un claro ejemplo, podríamos aseverar que el libretista «configura un personaje cuyos rasgos básicos provienen del original cervantino pero que, al no desarrollarse gran parte de su rica y compleja personalidad, le convierte en un caballero modelado en gran parte según los estereotipos» claramente fijados. Del mismo modo Baretto incorpora recursos y artificios dramáticos que engarzan con el modelo de la *commedia all'improvvisa*, en primer lugar las máscaras y los *zanni*, a los que se añaden los disfraces, las apariencias, las sustituciones y travestismos; recursos orientados todos ellos a provocar la risa y garantizar la carcajada del público, al tiempo que el caballero andante es visualizado como personaje alocado, ridículo y burlesco.

El comediante Andrea Perrucci, en su famoso tratado sobre la *commedia dell'arte* (1699), explicaba al respecto que «haciendo disparates y exagerando en las tablas, se daba paso al ridículo en los gestos [...], lo que garantizaba la diversión y el deleite más que cualquier metáfora en un diálogo»⁵³ (1961:

⁵² «Vo' divertirmi un tratto / E voglio a questo matto / Far creer che Brighella / Di Sancio e l'ombra, e Truffaldino di quella».

⁵³ «Facendo spropositi e sproporzioni nelle sudette cose, ne viene a nascere il ridicolo nei gesti [...] che muove il diletto piú di qualsiasi metafora di parola».

250). En dicha perspectiva el modelo dramático de la *commedia all'improvvisa* acabará incorporando una serie de elementos propios del enredo mayormente familiares al público italiano, a saber, los disfraces, las sustituciones y de modo más pronunciado las máscaras y los aludidos *lazzi*, en los que reside gran parte de la comicidad y del progreso de la acción de la obra (Tessari 2017). Baretto incorpora muchos de estos elementos en su farsa musical, especialmente las convencionales máscaras, para sostener y potenciar el ambiente festivo y al mismo tiempo dar alas a los equívocos, los engaños, las sustituciones, la burla y la jocosidad sobre las que se asienta la trama. En dicha perspectiva Baretto prosigue una tradición ya afirmada en los escenarios italianos, en la que el caballero manchego se asienta a lo largo de la primera mitad de la centuria como una *maschera* más: como ha apuntado Fido (2000: 245), en «una máscara entre tantas, con rasgos simplificados y estáticos, por lo general asociada a la tontería y cobardía».⁵⁴

El *intermezzo* de Baretto exhibe los consabidos recursos de comicidad verbal y escénica orientados a garantizar la estética grotesca y las situaciones hilarantes en el escenario. Respecto a la primera, abundan en primer lugar las invectivas e insultos («Fuera, fuera, gente *marrana*», v. 230; «Bergamasco? ¡Oh... qué nombre de hechicero!, v. 191; «¡Cállate, tonto!», v. 304; «Cobarde paladín», v. 410; «Con esta lanza [...], / pienso destriparlo» («Vo cavar le budelle della pancia»), v. 218, que recuerda un pasaje del célebre episodio de los molinos de viento en el *Quijote* (I, 8),⁵⁵ los motes («*moderna y jovencísima Sibila*», v. 172), las

⁵⁴ «Una maschera fra le altre, dai tratti semplificati e induriti –per lo più balordaggine e vigliaccheria».

⁵⁵ En el capítulo 8 de la primera parte de la novela cervantina puede leerse: «Así es la verdad —respondió don Quijote—; y si no me quejo del dolor, es porque no es dado a los caballeros andantes quejarse de herida alguna, aunque se le salgan las tripas por ella» (*Quijote*, I, p. 148).

paranomasias sonoras («Far *tippe, tappe*, tu», v. 102), las hipérbolos graciosas («cuánto *sudor* me ocasiona / el *arte de adivinar*», vv. 14-15), los juegos de palabras («Reunidas en este lugar», «*Ridotte* in questo loco», v. 310, aludiendo al *loco*, ‘espacio’ del salón del *Ridotto*, donde transcurre la segunda parte de la pieza), sin olvidar las adjetivaciones, en clave burlesca, derivadas de los nombres propios de las máscaras («*Brighellesco* fantasma, / *Truffaldinesco* espectro», vv. 336-337).⁵⁶ No faltan tampoco expresiones o alusiones, de carácter jocoso, que remiten a la corriente misógina, muy presente en la cultura barroca europea y cuyas resonancias llegan hasta adentrado el XVIII, censurando uno de los rasgos más significativos que se atribuían al carácter de las mujeres, a saber, su condición de grandes habladoras:

TREVISANA No, señor don Quijote,
no le suplique que hable. Al sexo femenino
eso no está consentido; *de la lengua,*
después de la muerte, nos vemos privadas.

Don QUIJOTE ¿Por qué?

TREVISANA Ya hablamos demasiado cuando estamos vivas
(vv. 388-393; cursivas mías).⁵⁷

Por lo que concierne a la comicidad escénica, desempeña una función significativa la indumentaria que ostentan los

⁵⁶ Todos los subrayados, en la sucesión de ejemplos recién señalados, son míos.

⁵⁷ «Trevisana: Non, Signor don Chisciotte, / Non la pregar che parli. Al nostro sesso, / Questo non è permesso, e della lingua / Dopo morte, siam prive. / Don Chisciotte: Perchè? / Trevisana: Troppo parliam quando siam vive».

personajes, en primer lugar la de aquellos que remiten a las máscaras de la *commedia dell'arte* —Brighella, Truffaldino, Pagliaccio, Bergamasco y Pulcinella—, a lo que deben añadirse sus disfraces. Baretto presenta asimismo al caballero andante con su vestuario ridículo y anacrónico, provisto de armadura y lanza («don Quijote, con armadura, a la manera de los caballeros antiguos», «don Chisciotte vestito a ferro, alla foggia de' cavalieri antichi»), bajando de una barca en la Venecia del XVIII. Los disfraces y travestismos, íntimamente asociados a los ambientes de la fiesta carnavalesca, las alusiones a la exacerbación gestual —«pellizcos, puñetazos, bofetadas» («pizzicotti, pugni, schiaffi»; vv. 414-415)—, propios de la comedia del arte italiana, los desafíos de don Quijote a Bergamasco y Pulcinella, la arremetida contra el retablo de marionetas, los golpes con la espada de madera que procura Truffaldino en los hombros del caballero manchego, así como el artificio visual de las sombras, instrumento del engaño, constituyen todos ellos otros claros ejemplos que urden la comicidad escénica y visual de la farsa baretiana. Al tratarse de una pieza musical y más allá de la partitura —organizada en torno a duetos y cantatas—, los recursos acústicos juntamente con los efectos sonoros, a través de la presencia de algunos instrumentos en el escenario —guitarra, tambor, castañuelas— constituyen otros componentes esenciales del que echa mano el *intermezzo* cervantino, colaborando dichos recursos a reforzar el clima festivo y popular del carnaval veneciano.⁵⁸

⁵⁸ En su *Gli Italiani. Relazione degli usi e costumi* (1768), texto en respuesta a las difamaciones que el inglés Samuel Sharp había formulado contra su país y los italianos, Baretto enfatiza la inclinación de los sectores populares italianos hacia la música, los bailes y los festejos populares: «Los italianos, me refiero siempre a la gente del pueblo, son crédulos, porque son ignorantes; y la ignorancia reina entre ellos a tal punto que es bien raro que sepan leer o escribir; ostentan un carácter muy alegre y jovial [...] Ellos demuestran inclinación a la diversión y se

Baretti incorpora en el libreto algunas alusiones a mitos y referencias culturales de la antigüedad clásica (el lago volcánico Averno, entrada al inframundo; el rey semilegendario de Creta, Minos; las Parcas —o moiras griegas—; Caronte, barquero del alma de los difuntos; Plutón) en algunos de los diálogos, al tiempo que recurre a veces a figuras retóricas para resaltar algunos pasajes, o bien acentuar la comicidad, como las estructuras paralelas y repetitivas («Quien quiera saber [...] / este instrumento / en un momento / se lo dirá», vv. 24-41; «nunca más» + futuro, vv. 251, 253, 480); la metonimia (materia por objeto) «¿Pero qué haces, Dulcinea, con este garrote de madera?», v. 399, «Ma che fai, Dulcinea, con questo *legno*?») o la antítesis («Cobarde paladín, / vil caballero», vv. 410-411; los subrayados son míos). Acude el libretista por otro lado en varios pasajes a la frase interrogativa y en otras ocasiones a la elíptica, así como a expresiones que expresan admiración o sorpresa, incredulidad o estupor, las cuales se complementaban con las destrezas gestuales de los actores en el escenario y se hallaban orientadas por lo general a reforzar la comicidad de algunas situaciones o parlamentos.

El tópico de la locura, insistentemente aludido, se erige asimismo en *leitmotiv* que enhebra la trama y se configura como instrumento de comicidad hacia la burla grotesca modelando

dejan llevar por el canto, por algún instrumento musical o el baile. Los días festivos, después de los oficios religiosos, los criados y personal de servicio, de ambos sexos, se juntan en lugares donde se baila y no regresan a la casa de sus señores sino a altas horas de la noche» («Gli Italiani, parlo sempre del popolo, sono creduli, perchè sono ignoranti; e l'ignoranza regna fra essi a un tal punto, che è raro che sappiano leggere o scrivere; vanno nel loro carattere molta allegria e gioialità [...]. Essi hanno molto *trasporto per cantare, suonare qualche strumento e ballare.* I di festivi, dopo i divini uffizi, le persone di servizio d'ambi i sessi si radunano in luoghi dove si balla e non ritornano innanzi notte dai loro padroni»), en Baretti (1818, VI: 5); los subrayados son míos.

al mismo tiempo el proceso de brutal degradación y violación del decoro del caballero andante. Diversas son las referencias a la locura, como sabemos tema basilar y eje central en la novela cervantina, y enajenación del personaje, en general por boca de la astróloga Trevisana; he aquí algunos ejemplos (las cursivas son mías):

«Este está *loco*, doy fe: me atemoriza» (v. 219).

«Ah, *locos* ya he visto muchos, / pero uno más *loco* que este no existe» (vv. 244-245).

«Estoy segura que Venecia en mil años / un *loco semejante* nunca más volverá a ver» (vv. 254-255).

«Él [don Quijote] es lunático, *loco* y frenético» (v. 348).⁵⁹

La locura va configurando el proceso de degradación del caballero, preparando al protagonista como víctima de la burla y el engaño, objeto del vituperio, en un *in crescendo* que alcanza su clímax en los últimos diálogos de la segunda parte:

TREVISANA ¿Por qué, dioses bárbaros, lo habéis hecho tan loco! (v. 463).

TREVISANA La cabeza desde ya va tan bien,
que tarde o temprano
de cadenas necesitará (vv. 467-469) [*matto da incatenare* > *loco de atar*].

TREVISANA ¿Qué locura! (v. 471).

⁵⁹ «*Costui è matto affè: mi fa paura*», v. 219; «*Ah de' pazzi n'ho visti già molti / Ma 'l più pazzo di questo non v'ha*», vv. 244-245; «*Certa son che Venezia in mill'anni / Un più matto mai più non vedrà*», vv. 254-255; «*Egli [don Chisciotte] è bisbetico, matto, frenetico*» (v. 348; los subrayados son nuestros).

TREVISANA Mi querido guerrero,
estás loco de verdad (v. 477).⁶⁰

A medida que avanza la trama, los recursos —verbales y no verbales— de la comicidad acaban desplazándose hacia ámbitos acusadamente burlescos, lindantes con el mundo de la farsa caricaturesca, donde se impone la risa transgresora y liberadora. Emblemáticas, desde esta perspectiva, son algunas correcciones y no pocos añadidos, referidos al perfil del caballero manchego, que Baretto dejó estampados sucesivamente en el manuscrito autógrafo del texto. Son diversas, en efecto, las correcciones que acomete el autor piamontés, acentuando los rasgos caricaturescos o aquellos que se hallan orientados a degradar al protagonista con el propósito de despojarlo de todo decoro y dignidad. Un ejemplo de esto último puede divisarse en los versos 304-306 de la segunda parte, donde Baretto añade un verso, respecto a su primera redacción:

TREVISANA ¡Cállate, tonto!
El *don* podría malograr este hechizo
[primera redacción].

TREVISANA ¡Cállate, tonto!
Con 'don' o sin 'don', tú eres siempre el mismo,
y el *don* podría estropear el hechizo
(vv. 304-306)
[segunda redacción; los subrayados son míos].⁶¹

⁶⁰ «Trevisana: Perché, barbari Dei, farlo sì *matto*» (v. 463); «Trevisana: La testa sì va bene, / Che presto di catene, bisogno vi sarà» (vv. 467-469); «Trevisana: Che *pazzia*» (v. 471); Trevisana: Sei *matto* in verità» (v. 477); todos los subrayados míos.

⁶¹ «Trevisana: Balordo taci. / Il Don potria guastar questo incantesimo [primera redacción]; Trevisana: Balordo taci. / *Don o non Don, tu se'*

Un alocado y temeroso don Quijote convive en el escenario con engañosos, adivinadores, astrólogos, magos, payasos, máscaras, etc. Si en la farsa de Baretto se percibe una clara predilección por el *leitmotiv* de la locura del protagonista, en otras reescrituras quijotescas, como por ejemplo en la *contrascena Don Chisciotte nella selva di Alcina*, también de mediados de la centuria, prima el tema del miedo a lo sobrenatural y la condena a la ambición desmedida (Quinziano 2016: 134).⁶² Baretto incluye en los diálogos, se ha comentado ya, algunas alusiones a la mitología y al mundo clásico, como así también precisas referencias sobre autores humanistas y renacentistas de la península, como Bembo (*Historia Veneta*, 1550), Boiardo (*Orlando innamorato*, 1483-1495) o Ariosto (*Orlando il furioso*, ed. definitiva: 1532), por el que, hacia este último, sienten profunda admiración tanto el autor piemontés como el escritor alcalaíno.

Bien notoria es la presencia de la literatura renacentista italiana, y de modo especial del *Orlando* ariostano, en la obra de Cervantes, de la que sin duda de muchas de sus fuentes bebió en sus años de juventud en Italia, entre 1569 y 1575, afirmando en el ilustre novelista gustos y preferencias estéticas y literarias.⁶³ Admirador del escritor emiliano y consciente de las similitudes y afinidades entre el mundo cervantino y el ariostesco, pertenecientes a un mismo estímulo cultural que enlazaba

sempre il medesimo / ma il Don potria guastar questo incantesimo» (vv. 304-306; redacción definitiva; los subrayados son míos).

⁶² Los dos *intermezzi* musicales, *Don Chisciotte in Venezia* y *Don Chisciotte nella selva di Alcina*, trazan una tipificación del hidalgo manchego que se apoya en una lectura que privilegia lo alocado, lo inverosímil y lo caricaturesco; para un estudio comparativo de ambos libretos italianos, véase Quinziano (2016: 121-135).

⁶³ El estudio de la presencia y de los influjos ariostescos en el *Quijote* constituye un campo ampliamente transitado por la crítica cervantista; al respecto, por razones de síntesis, tan solo indicamos la monografía de Hart (1989, en especial, pp. 39-54) y, más recientemente, la iluminadora contribución del acreditado cervantista italiano Ruffinato (2019).

ambos textos, el *Quijote* y el *Orlando el furioso*, Baretti incorporó en su pieza a las magas y hadas de ambos Orlandos, Alcina y su hermana Morgana:

Don QUIJOTE Que este extraño lugar
 no es aquella ciudad que
 estoy buscando, mientras deambulo de un lado
 a otro:
 esta, esta es, desgraciadamente,
 la isla de Alcina
 que a mi reina tiene prisionera! (vv. 131-136).⁶⁴

Ambos personajes encuentran una notable presencia también en otras piezas musicales —italianas y europeas— de carácter festivo en esos mismos años centrales de la centuria, como la recién mencionada *Don Chisciotte nella selva di Alcina*, del sienés Francesco Corsetti, de la que nos hemos ocupado en otras ocasiones (Quinziano 2016: 128-133; 2018). La alusión de Baretti a la adivina Alcina (del griego *alkínoos*, ‘espíritu fuerte’) remite claramente al célebre episodio del Ruggiero ariostesco en la isla de la maga (*Orlando il furioso*). Ariosto prosigue en su poema la historia del *Orlando innamorato* de Boiardo, perfeccionando y llevando a altas cimas artísticas el género caballeresco, al tiempo que introduce el tema de la locura como novedad, aspecto que Cervantes instalará y explorará magistralmente como uno de los núcleos temáticos centrales en su genial novela y que se halla muy presente también, como *leitmotiv*, en esta recreación cervantina de Baretti. El tema de la isla de Alcina se hallaba asociado claramente a la vertiente del género caballeresco, que plasmó la cultura humanista y

⁶⁴ «Don Chisciotte: Che questo luogo strano / Non e' quella Città / Che cercando men vo di qua di là / Questa questa pur troppo / E' l'isola di Alcina / Che prigioniera tien la mia Regina».

renacentista italiana, alcanzando su cota mayor en Ariosto. La maga Alcina «se instala, no cabe duda, como personaje privilegiado en los escenarios italianos, del que, por su estrecha vinculación con el género caballeresco, se echa mano en no pocas ocasiones para plasmar recreaciones y adaptaciones de tema cervantino» (Quinziano 2016: 127).

La presencia de la hechicera Alcina se presenta de modo más débil en el libreto barettiano, mientras que en otras recreaciones, como la de Corsetti, su presencia —y protagonismo— es más acusada. En todo caso el tema caballeresco y ariostesco de la isla de Alcina, como artificio literario, remitía a un componente temático ampliamente reconocible para el público italiano del *Settecento*, que combina mito, leyenda, folclore y ficción literaria y que tiene a Alcina/Sibilla como personaje protagónico.

El tema de la isla encantada, ampliamente asentado en el campo literario y folclore de la Italia del periodo, entroncaba con otro afamado texto de las letras italianas, la novela de caballerías *Il Guerrin Meschino* (c. 1410), de Andrea de Barberino, quien introduce el tema legendario de la gruta embrujada de Alcina/Sibilla; textos todos ellos que conocía muy bien Baretti. La maga, según la tradición, residía en los montes próximos a Norcia, a los pies de los montes Sibilinos, en la actual región italiana de Umbría. Barberino rescata, reelaborándola, la leyenda y presencia mitológica de la Sibilla de Norcia y de la famosa gruta que domina el monte della Regina, erigida en territorio en el que gobiernan las fuerzas del vicio y el mal. La gruta de la Sibilla es concebida como infierno y reino subterráneo en el que habitan los encantamientos y las maravillosas metamorfosis. Imposible no evocar en dicha perspectiva las parciales semejanzas de este mundo subterráneo sibilino con la «caverna espantosa» de Montesinos, en la que, como es bien notorio, el protagonista cervantino se empeña en bajar para

experimentar su revelación onírica de complejas implicancias (*Quijote*, II, 32-33).

Resuenan en el *intermezzo* de Baretti los ecos de este inestimable caudal de referencias, historias y nombres legendarios que por siglos fueron abonando la tradición oral y el folclore italianos y de los que en el XVI se aprovecharon Barberino, Boiardo y, de modo especial, Ariosto, para plasmar con maestría y vena artística obras que constituyen la cima del género caballeresco y de las letras europeas. El motivo empezó a ser explotado también en el drama musical desde los albores de la centuria, con lo que el tema de la *gruta/isla/selva* de la popular maga dispuso de un nuevo e inapreciable canal de transmisión y difusión.⁶⁵

La pieza barettiana constituye uno de los numerosos ejemplos en los que es posible reconocer procesos de asimilación y apropiación en los escenarios de la Italia del siglo XVIII, revelando una existencia propia y autónoma, a partir de las significativas modificaciones que padecen los textos dramáticos españoles en su inserción en los cánones de la *commedia dell'arte*, aunque, como en este caso, se trate de una farsa para el teatro musical. En este itinerario es posible reconocer la organización y el despliegue de procedimientos y recursos privativos de la comicidad verbal y escénica que desplazan la pieza barettiana hacia ámbitos donde imperan la corporalidad grotesca y lo caricaturesco.

En dicha perspectiva se percibe una acentuación de los perfiles y de las situaciones cómicas y burlescas, acompañando el proceso de degradación y pérdida del decoro del caballero

⁶⁵ Un ejemplo de ello nos lo ofrece el libreto *L'isola di Alcina*, que algunos años antes que Baretti y Corsetti, en 1728, escribió el napolitano Riccardo Broschi (c. 1698-1756) y sobre el cual Händel, años más tarde, habría de componer la partitura de su célebre ópera en tres actos (*Alcina*, 1734).

manchego, al tiempo que este se afirma en las tablas como personaje vil, cobarde y grotesco —«¡Cállate, tonto!» («Balordo, taci!»), vv. 314-315; «*Cobarde* paladín, / *vil* caballero» («vigliacco Paladino / codardo Cavalier»), vv. 410-411—, trastocándose acusadamente su perfil caracterial. Se afirma, pues, un don Quijote claramente antitético al hidalgo cervantino, insertado en este «mundo al revés», a través de un proceso de degradación burlesca que sanciona una inversión de su semblanza moral, despojado de toda dignidad caballeresca.

Este proceso, centrado en la acentuación de rasgos caricaturescos en los que el protagonista cervantino es objeto de la burla y de vituperios a la hora de plasmar recreaciones e imitaciones de la afamada novela, no constituye ciertamente una novedad. Como es bien sabido, la perspectiva cómico-grotesca en las reescrituras quijotescas atraviesa épocas, géneros y fronteras, y haciendo la salvedad de las coordenadas histórico-culturales, llega hasta nuestros días. Ahora bien, se podría aseverar que los autores de las recreaciones cervantinas en los escenarios de la Italia del XVIII, como Baretti, gran conocedor de la obra de Cervantes, percibían la familiaridad de algunos episodios o pasajes del *Quijote* con algunos componentes y situaciones cómicas que había fijado y popularizado la cultura receptora, en especial la *commedia dell'arte* —nombres de personajes cervantinos, travestismos, solecismos cómicos, relación con algunas máscaras italianas, gestualidad, etc.—, concebidos como aspectos significativos en el proceso de gestación de la genial novela de Cervantes. Como hemos observado en otro lugar, se podría afirmar que estamos ante un proceso que revela

un itinerario de apropiación y contaminación de temas y motivos de ida y vuelta, ya que varios componentes germinados en otra cultura y tradición, como el teatro cómico italiano, alimentan y enriquecen otras literaturas [...].

Sucesivamente dichos componentes y recursos, parcialmente reelaborados, regresan —a través de una compleja red de presencias, influjos y contactos— para sedimentarse en la cultura receptora —en el caso de la Italia del XVIII con el drama musical como principal canal de penetración y apropiación—, que la reconoce como familiar o de algún modo próxima a su propia tradición literaria y a su acervo cultural (Quinziano 2016: 135).

La farsa baretiana corrobora un itinerario de asimilación de motivos y recursos cómicos, de ida y vuelta, que atestiguan la metamorfosis del protagonista cervantino —sin su escudero, del que apenas hay rastros, aunque se alude a él en el artificio del engaño y el juego de máscaras y sombras— dentro de los marcos de referencia de la cultura receptora y de sus convenciones dramáticas, facilitadas por esa familiaridad a la que antes aludíamos. El *intermezzo* de Baretti constituye un ejemplo de este singular proceso de apropiación en los años centrales del XVIII que, centrado en el *leitmotiv* de la locura y el encantamiento y ambientado en el bullicio del mundo festivo carnavalesco, plasma nuevas reencarnaciones del hidalgo manchego, recargando las tintas sobre los componentes burlescos y paródicos y en los que la comicidad se desplaza hacia ámbitos resueltamente grotescos y caricaturescos.

El texto: manuscrito autógrafo y criterios de la edición

El texto barettiano forma parte del ms. 2085, *Poesie di Giuseppe Baretti*, depositado en la Biblioteca Comunale de Verona. El legajo, que contiene algo más de 470 folios, además de la farsa de derivación cervantina (pp. 383-400), incluye otro *intermezzo*, *La Filippa trionfante* (pp. 401-419), y un conjunto de poesías del escritor piemontés, que han sido recopiladas y publicadas por Norbert Jonard hace algo más de medio siglo (1965). El manuscrito autógrafo, que ocupa las páginas 383-400 del citado legajo y fue redactado muy probablemente en los primeros meses de su primera estancia londinense, entre 1752 y 1753, presenta el único testimonio del texto barettiano; es posible reconocer una primera redacción, que constituye la base del texto, y una o más sucesivas revisiones acometidas tiempo después por el autor.

Aunque inicialmente la primera redacción aparece como una copia «limpia», el texto sucesivamente registra no pocos cambios (correcciones, sustituciones, tachaduras y añadidos) que el autor incorporó en los márgenes o en las entrelíneas, lo que confirman una revisión más tardía. Es muy probable que la primera redacción fuese destinada para su inmediata publicación, que al final no sucedió. Por alguna razón el *intermezzo* no se publicó y el escritor turinés, tiempo después, volvió sobre el texto, lo revisó y corrigió para una eventual edición, que una vez más volvió a quedar malograda.

La edición bilingüe reproduce la lección de la segunda —y definitiva— redacción del texto italiano, con las correcciones (sustituciones, eliminaciones y añadidos) acometidas por el autor piemontés (*B*); en el aparato crítico se incluyen las diferencias correspondientes a la primera redacción (*A*), señaladas

ya por Fido en su edición italiana (1977: 17-42) y corrigiendo a este donde existía alguna laguna u olvido. Debe precisarse que abordar la traducción de un texto poético para ser representado musicalmente, como en el caso de este libreto, donde poesía y música se complementan y ensamblan configurando el sentido sensorial que organiza la obra, representa una empresa de no fácil ejecución, en donde el que la emprende debe asumir sin lugar a duda compromisos y renunciaciones. Para el caso de la traducción de un libreto italiano al español, no es tarea factible si lo que se propone es respetar la métrica, la rima e incluso también los acentos métricos del texto de partida. Nuestro propósito es el de ofrecer al lector español una versión estándar del texto italiano, lo más próximo al castellano moderno, con el fin de aproximarlos semánticamente a la recreación baretiana y comprender mejor el contexto en el que la pieza maduró y fue redactada.

Para ello se ha priorizado el criterio que permitiese facilitar la comprensión al lector contemporáneo: en dicha perspectiva, conscientes de la dificultad de poder ajustar la métrica del libreto original (heptasílabos, endecasílabos y dodecasílabos) al español —no existencia de apóstrofes en el español; diferencia en la construcción de los plurales (terminación en vocales -e, -i, en italiano, consonantes en español), apócopies de vocales finales (*spinton, guerrier, chiamar, andar, saper, tien*, etc.), entre otras diferencias— no se han podido respetar en varias ocasiones los metros del texto italiano. Del mismo modo, allí donde facilitaba la comprensión semántica, se ha procedido también a elidir, en algunos casos, el hipérbaton, o bien obviar algunos arcaísmos, expresiones en desuso o formas dialectales, todo ello con el fin de hacer más comprensible al lector actual de lengua española la reescritura quijotesca y sus coordenadas estético-culturales y, por tanto, aproximar a los cervantistas, a los apasionados del *Quijote* y del teatro musical una mejor comprensión del sentido de la letra del texto baretiano.

Se han modernizado en contadas ocasiones formas y expresiones arcaicas referidas al italiano del *Settecento*; en líneas generales se ha preferido respetarlas en la versión italiana, considerando que las mismas son fruto de los diversos registros lingüísticos que actúan como marcas distintivas en algunos de los personajes, precisando —allí donde se consideraba necesario— su significado en notas aclaratorias a pie de página. Se han respetado asimismo los nombres originales de los personajes que remiten a las máscaras de la *commedia dell'arte* (*Pagliaccio*, *Pulcinella*, *Truffaldino*, *Brighella* y *Bergamasco*), manteniendo la dimensión prototípica y paradigmática de las mismas. Muchos de ellos, además, no presentan fácil traducción al español (*Brighella* o *Truffaldino* > derivado de *truffa*: 'estafador'): siendo tan familiares y reconocibles para el público italiano, para el lector español aparecen en cambio como personajes exóticos, extraños e incluso ridículos; en tal sentido se ha intentado limitar, o al menos despojar en lo posible, su carga exótica.

Al proceder las máscaras de sus *patrias chicas*, se sirven en sus diálogos de los diversos dialectos (veneciano, bergamasco, boloñés, etc.); ahora bien, como ya ha observado Chiclana (1995: 403), «ninguna de las lenguas peninsulares españolas y ninguno de los dialectos del castellano nos sirven para reproducir este rasgo caracterizador». Conscientes de que la utilización de los correspondientes dialectos italianos no presenta ninguna intencionalidad cómica, sino descriptiva de un determinado carácter, se han traducido las diversas expresiones asociadas a los registros dialectales atendiendo al valor semántico más próximo al español de nuestros días.

Por último, en el texto español no se ha seguido el uso de las mayúsculas al inicio de cada verso que exhibe el texto barettiano, procedente de costumbre de la «esticomitía» de la poesía clásica; se han corregido y modernizado la ortografía y los criterios de puntuación, al tiempo que se ha respetado

el uso de los pronombres (*tu, voi, etc.*), que se corresponden con la realidad del tratamiento y las fórmulas de respeto entre miembros de diferentes clases sociales del siglo XVIII.

Deseo agradecer a la doctora Rosa María Rodríguez Abella, profesora en la Universidad de Verona, su gentileza y amistosa disponibilidad al facilitarme el acceso al manuscrito baretiano, a Margherita Bolla y Stefania Mastella, de la Biblioteca Comunal de Verona, por la amabilidad al consentir su reproducción parcial, y de modo especial al profesor y acreditado cervantista Emilio Martínez Mata, director del Grupo de Estudios Cervantinos (GREC) de la Universidad de Oviedo, por su amistad y la confianza depositada en todos estos largos años transitados por los apasionantes senderos de la traducción y recepción cervantinas.

PÁGINAS SIGUIENTES:

reproducciones de los folios 383, 385, 386-387, 392-393 y 398-399 del manuscrito autógrafo *Don Chisciotte in Venezia*, ms. 2085-Poesie di Giuseppe Baretti (cortesía de la Biblioteca Civica di Verona).

*Don Chisciotte in Venezia.
Intermezzo Musicale.*

Don Chisciotte .

Parte Prima .

La Scena rappresenta la Piazzetta di San Marco piena di Popolo d' ogni qualità. Palco de' Burattini da un lato. Dall' altro il Banco dell' Astrologa che sta appoggiata a quello con la sua Cerbottana in mano da astrologar la gente, e sul Banco stesso in piedi Truffaldino con un tamburo appeso al collo, Brighella colla Chitarra, e Paggiaccio colle nacchere.

Mentre l' Astrologa dice il suo primo Recitativo, i tre Compagnoni ^{avanno facendo} fanno smorfie ed atti convenienti a ~~loro~~ rispettivi loro Caratteri.

La Treu. Nobiltà riverita,
Signori Viniziani, ecco tornata
L' Astrologa, la vostra
Umilissima Serva Trevisana,
Che da Venezia bella
Non sa, nè puo, nè vuole star lontana.
Sì, sì, care Eccellenze, io sono quella
Astrologa famosa
Che ora ^{da Giove, da} in Casa di Venere, ~~o da Marte~~
~~è dagli altri Pianeti erranti, e figli~~
~~condotto a certi indizi~~
~~Imparai a predir tutte le Eclissi.~~
~~Eclissi, gli Equinozi, i Solstizii;~~
Ma senza ch' io lo dica
Ognun sa qual fatica

Quanto sudor mi costa

L'arte d'indovinar! ~~Fugge~~ ^{Fugge} le strade

~~Scorse~~ ^{Scorse} ~~ho~~ ^{ho} del Cielo: Il Tauro, il Capricorno

Squadrai la notte e 'l giorno

Col Telescopio: Esaminar i Segni

Di Scorpio, Libra, Vergine, ed Acquario,

Che si facit non e' fare un Lunario.

Dunque chi vuol sapere

La sua sorte, il suo fato, il suo destino

Venga venga da me ch'io l'indovino.

Chi vuol sapere

Se il suo Padrone

Lo pagherà,

Questo stromento

In un momento

glielo dirà.

Chi vuol sapere

Se la sua Bella

Lo sognerà,

Questo stromento

In un momento

glielo dirà.

Chi vuol sapere

Se il ~~caro~~ ^{caro} ~~Amante~~ ^{Amante}

Fedel sarà,

Questo stromento

In un momento

glielo dirà.

{ Oltre all'orchestra i tre
Compagnoni accomp-
gneranno questa
Canzonetta co' loro
Strumenti.

{ Mettendosi la Cerbotana
alla bocca, accennando
a certi Servitori di Iurea.

{ Come sopra, accen-
nando ad alcuni
Giovanotti.

{ Come sopra, accennando
ad alcune Donne.

Ma che? nessun vuol farsi
Astrologar da me? Non vi movete?

Anzi tutti correte
a quel de' Burattini? Oh sventurato,
~~Ma quest'è mala giornata! or via, Pagliaccio~~
Truffaldino, Brighella,

Leviamo il banco, andiam. Ma chi mai viene

Verso di noi? All' abito, all' andare
almen volesse
Un Forestier mi pare. Oh che figura!

~~Questa figura strana
Oh che faccatura!
Saper il suo destino da Trevisana.~~

~~Vediam se questa almeno
Volesse aver la sua buona ventura.~~

Don Chisciotte vestito a ferro, alla
foggia de' Cavalieri antichi, sceso
da una barca, s'avanza con un
camminar caricato verso la scena,
ed appoggiandosi sulla lancia dice

I. Chi. MIRA! Qual nave ragazza

~~Mirababaglia la vista ha d'un'acqua virgineata che
si chiama Manto de' re di Spagna e si chiama
che si chiama Manto de' re di Spagna e si chiama~~

~~Ma Chisciotte, l'acqua del mare
è salata e non si beve!~~

~~Ma Chisciotte, l'acqua del mare
è salata e non si beve!~~

② Secondo il libro di cavalleria
che si chiama Manto de' re di Spagna e si chiama

questo, pur troppo il vedo,
E' della Fata Alcina

L'incantato soggiorno,
E tu del viso adorno,

In bel viso bello approvato
Dulcinea del Toboso

Prigioniera qui sei! Ma se gli è vero

Che Don Chisciotte io sia,

E se di questa mia

A cura, lingua, e formidabil asta

La punta non si guasta,

Saprò del carcer tuo trovar la strada

Senza neppure sfoderar la spada.

Ora che ben lo guardo, E' un gran
che da un mago malvagio
che fatto per magia

Stelle! qual nuovo oggetto
M'abbabaglia la vista! E'
questa dunque
La Città di Venezia
che la storia del Bembo
Racconta che si vide al mare
in grembo?

Ma se questa è Venezia,
ove si sprofonda

Mi Mostro che dipinto
Ho veduto in un libro, che si
chiamava Manto de' re di Spagna e si chiama

gigantesco, barbuto
Nudo, vecchio, cornuto
che all'urna, appoggia il petto,
che si chiama Manto de' re di Spagna e si chiama

Adriatico detto? Oh, se lo trovo,
M'insegnerò ben io

Tempestoso Vecchiaccio
A tenerti Venezia ognora in braccio

E' un pezzo che giurai
Se l'ignoravo mai,

che dovevo a Venezia d'intorno
(Se dovevi ammazzarli)

Adriatico pazzo io vo levarti.

Trov. che Manto de' re di Spagna
Contro il nostro Adriatico?

Sarebbe mai lunatico?

I. Chi. Ah tu Cavalier, che
ah ch'io veneggi! questo, che
che si chiama Manto de' re di Spagna e si chiama

Vi voglio tutti quanti
Precipitar giù nel tartareo fondo
Bergamaschi, Numidi, Africa, e 'l Mondo.
Nessun esce? Nessuno? Ah vada al suolo
Ad un urto, ad un solo {Urta il Palco
de' Burattini
colla lancia.
Spinton la mala Torre! A' colpi miei
Chi contrasto farà? Ma viva, viva
L'immortal Don Chisciotte! {Il Palco cade con
grande strepito.
Già le porte son rotte, e già la Torre
Crolla e rovina. Ecco eccola per terra,
Ecco finita già l'orrenda guerra.

Trevisana, ^{cantiamo} ~~vittoria~~, vittoria,

I nemici son morti e sepolti.

Trev. Ah de' pazzi n' ho visti già molti
Ma 'l più pazzo di questo non v' ha.

D. Chi. D' un guerrier qual io son la memoria,
è la fama, e 'l valore, e la gloria
Quanto il mondo nel mondo vivrà.

Trev. Ah ridete, Signori e Signore,
Che più strano, che più bell' umore
Non fu al mondo, non v'è, nè sarà.

D. Chi. Se la Spagna durasse mill' anni
Tal Guerriero mai più non vedrà.

Trev. Certa son che Venezia in mill' anni
Un più matto mai più non vedrà.

Exeunt.

Don Chisciotte.
Parte Seconda.

La Scena rappresenta le Camere del Ridotto illuminate e piene di maschere d'ogni sorte. Entra la Trevisana da una parte vestita da Incantatrice, e dall'altra Truffadino e Brighella immascherati stravagantemente da Ombre.

La Trev. Brighella, Truffadino; *appè* che quasi
 Io non vi conoscea { colla
maschera
in mano.
 Mascherati in tal guisa. Orsù, sappiate
 Far ben le vostre parti. A Don Chisciotte
 Che tutti mi ha già detti i fatti suoi
 Feci creder che morta
 E' la sua Dulcinea ^{è morto} con Sancio Panza;
 Ma ciò non è abbastanza, { mettendof.
la maschera
al viso.
~~Vo' divertirmi un tratto,~~
~~Voglio darvi più spasso,~~
 E voglio a questo matto
 Far creder che Brighella
 Di Sancio è l'Ombra, e ^{Truffadin} ~~l'ombra~~ di quella.

{ Entra Don Chisciotte senza
 lancia e senza spada condotto
 da Paggiaccio. Truffadino e
 Brighella si ritirano dietro
 una porta ad un cenno dell'
 Astrologa.

B. Chi. La Sibilla moderna
 Così comanda, e così faccio, e vengo
 Qui disarmato. Eppur, Paggiaccio, eppure
 Te lo posso giurar, che sin dormendo,
 Come ^{l'obbliquo chiede} ~~chiede~~ Di un Paladin perfetto,
 E spada e lancia ho sempre meco in letto.

Ma che fai, Dulcinea, con questo legno?

Trev. ~~Lascia far, lascia far. In questo modo~~
~~Mostran l'ombra l'amor.~~ Queste percosse
 Son le carezze sue.

D. Chi. Ah Dulcinea! Mi bastan queste due.

Trev. Che dici? In questo modo
 L'ombra esprime l'aspetto.

D. Chi. ~~Se non fossi~~
~~a me non quistora~~

~~Di dar segni d'affetto!~~
~~questa maniera ladra.~~

pegandosi tutavia
 la spalla.

Trev. E tu rifiuti

I vezzi suoi? E sei amante? E al core
 Senti sproni di gloria e di valore?

Vigliacco Caladino,

Codardo Cavalier! Dunque ad oltraggio

Ti rechi un tal favor? Dov'è 'l coraggio?

Ed ancora non sai

Chè un pugno un pizzicottò, un pugnò,
 Ghi schiaffò, e gli urtò, a un' alma innamorata

Sono sempre una grazia segnalata?

{ Mentre la Trevisana dice
 questi versi, a' quali Don
 Chisciotte sta attentissimo,
 Brighella e Truffaldino

D. Chi. ~~partono inosservati.~~

D. Chi. ~~Libilla, hai gran ragione. Il dover mio~~
~~del turbato mio core. Il dover mio~~

Trev. Era soffrir. Ma dov'è l'ombra?

~~Se ne sarà tornata~~

Del Monarca Plutone alla fornace.

Bibliografía citada

- Alvar, Carlos, «El Quijote en el mundo. Traducciones de los siglos xvii y xviii», en *Don Quijote en el Campus. Tesoros complutenses*, Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 2005, pp. 155-171.
- Andrés Morell, Juan, *Cartas familiares. Bolonia, Florencia, Roma*, ed. E. Giménez López, Publicaciones de Universidad de Alicante, Alicante, 2004.
- Anglani, Bartolo, *Il mestiere della metafora: Giuseppe Baretti, intellettuale e scrittore*, Mucchi, Modena, 1997.
- Arellano, Ignacio, «La comedia burlesca y los géneros breves», en *Historia del teatro español del siglo xvii*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 641-683.
- , «Máscaras quijotescas», *Príncipe de Viana*, 236 (2005), pp. 947-962.
- , y Victoriano Roncero (ed.), *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Renacimiento, Sevilla, 2006.
- Astaldi, Maria L., *Baretti*, Rizzoli, Milán, 1977.
- Astorgado Abajo, Antonio, «El P. Isla a través de la Biblioteca Jesuítico-Española de Hervás», *BROCAR. Cuaderno de Investigación Histórica*, 26 (2002), pp. 191-228.
- Baretti, Giuseppe, *Don Chisciotte in Venezia [intermezzo; ca.1752-1753]*, libreto de G. Baretti, música de Giovanni A. Giay, ms. 2085, pp. 383-400.
- , *Lettere familiari*, en G. Baretti, *Opere*, ed. F. Fido, Rizzoli, Milán, 1967 [1762-1763].
- , *Gli Italiani o sia Relazione degli Usi e Costumi d'Italia* [1768], en G. Baretti, *Opere di Giuseppe Baretti*, trad. de G. Pozzoli, G. Pirotta ed., Milán, 1818, vol. VI.
- , *Viaje de Londres a Génova, a través de Inglaterra, Portugal, España y Francia [Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain, and France, 1771]*, ed. y trad. esp. de S. Martínez de Pinillos Ruiz, Reino de Redonda, Barcelona, 2005.
- , *An Introduction to the most Useful European Languages consisting of select Passages from the most celebrated English, French, Italian and Spanish Authors*, T. Davies. & T. Cadell, Londres, 1772.
- , *A Dictionary Spanish And English, And English And Spanish: Containing the Signification of Words, And Their Different Uses, Together With the Terms of Arts, Sciencies, Trades, And the Spanish Words*

- Accented And Spelled According to the Regulation of the Royal Spanish Academy of Madrid*, J. Nourse, Londres, 1778, 2 vols.
- , «*Tolondrón*. Speeches to John Bowle about his Editions of *Don Quixote*, together with Some Account of Spanish Literature», R. Faulder ed., Londres, 1786. Reproducido en *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23.2 (2003), pp. 141- 274, <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articfo3/tolondron.pdf>.
- , «Prefazione alla *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas*» [1787], en G. Baretto, *Prefazione e scritti*, ed. L. Piccioni, Laterza, Bari, 1911, pp. 304-317.
- , *Epistolario*, ed. L. Piccioni, Laterza, Bari, 1936, 2 vols.
- , *Poésies inédites ou rares de Giuseppe Baretto*, ed. Norbert Jonard, Société Les Belles Lettres, París, 1965.
- , *Opere scelte*, UTET, Turín, 1972, 2 vols.
- , *Don Chisciotte in Venezia*, en G. Baretto, *Scritti teatrali*, ed. F. Fido, Longo, Rávena, 1977, pp. 15-42.
- Bonora, Ettore, «Baretto e la Spagna», *Giornale storico della letteratura italiana*, 168 (1991), pp. 335-374.
- Caldera, Ermanno, «Teatro di magia e secolo dei Lumi», *Letterature*, 11 (1988) pp. 51-59. Reproducido en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcr21f1>.
- Casanova, Giacomo y Giuseppe Baretto, *Dos ilustrados italianos en la España del XVIII*, ed. M. A. Vega y D. Gambini, Cátedra, Madrid, 2002.
- Cecchi, Emilio y Sapegno, Natalino, *Storia della letteratura spagnola. Il Settecento*, Garzanti, Milán, 1968, vol. 6.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* [1605, 1615], ed. J. J. Allen, 14.^a ed., Cátedra, Madrid, 1991, 2 vols.
- Chiclana, Ángel, «Algunas reflexiones sobre la traducción de Goldoni», en *Teatro y traducción*, ed. F. Lafarga y R. Dengler, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 1995, pp. 399-404.
- Cian, Vittorio, *Italia e Spagna nel secolo XVIII. Giambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna*, Lattes, Turín, 1896.
- Dalla Vallé, Daniela, «Don Quichotte et Sancho dans la France de Louis XIII. La trilogie comique de Guérin de Bouscal», *Revue de littérature comparée*, 53 (1979), pp. 432-446.
- Dolfi, Laura, «Tirso e Cicognini, due don Giovanni a confronto», en *La festa teatrale ispanica*, ed. G. B. De Cesare, Istituto Universitario Orientale, Nápoles, 1995, pp. 129-162.

- Eisenberg, Daniel, «La edición del “Quijote” de John Bowle (1781). Sus dos emisiones», *Cervantes.Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23.2 (2003), pp. 45-84.
- Enciso Recio, Luis M., «Los cauces de penetración y difusión en la península: los viajeros y las Sociedades Económicas de Amigos del País», en *Historia de España*, dir. R. Menéndez Pidal, Espasa-Calpe, Madrid, tomo XXXI. *La Época de la Ilustración*, 1987, pp. 5-22.
- Esquivel-Heinemann, Bárbara, *Don Quijote's sally into the World of Opera Libretti between 1680 and 1976*, Peter Lang, Nueva York, 1993.
- , «El Quijote en la música italiana de los siglos XVIII y XIX», en *Cervantes y el «Quijote» en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. B. Lolo, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2007, pp. 171-186.
- Fassò, Luigi, *Teatro del Seicento*, ed. Ricciardi,, Milán-Nápoles, 1956.
- Ferroni, Giulio, «L'opera in commedia: una immagine del melodramma nella cultura veneziana del Settecento», en *Venezia e il melodramma nel Settecento*, ed. M. T. Muraro, Sansoni, Florencia, 1978, vol. I, pp. 63-78.
- Fido, Franco, «Introduzione», en G. Baretto, *Opere*, ed. F. Fido, Rizzoli, Milán, 1967, pp.
- , «Introduzione», en G. Baretto. *Scritti teatrali*, ed. F. Fido, Longo, Rávena, 1977, pp. 7-13.
- , «Viaggi in Italia di Don Chisciotte e Sancio nel Settecento. Farsa, follia, filosofia», *Italies*, 4 (2000), pp. 241-281, <https://italies.revues.org/2246#tocto1n3>.
- Flaccomio, Rosaria, *La fortuna del Don Quijote in Italia nei secoli XVII e XVIII e il Don Chisciotte di G. Meli*, ed. S. Andò e Figli, Palermo, 1928.
- Gambini, Daniella, «Giuseppe Baretto: un viaje hacia Europa», en G. Casanova – G. Baretto. *Dos ilustrados italianos en la España del XVIII*, ed. M. Á.Vega y D. Gambini, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 205-223.
- Giménez López, Enrique, «Introducción», en J. F. de Isla, *Historia de la expulsión de los jesuitas (Memorial de las cuatro provincias de España de la Compañía de Jesús desterradas del reino a S.M. el rey Don Carlos)*, Instituto Juan Gil Albert, Alicante, 1999, pp. 9-55.
- González Lapuente, Alberto, «Las voces del Quijote (sobre la representación de la ópera de A. Zeno y P. Pariati con música de F. B. Conti)», *ABC Cultural* (Madrid), 14 de noviembre de 2002.
- Hart, Thomas, *Cervantes and Ariosto. Renewing Fiction*, Princeton University, Princeton, 1989.

- Hilton, Ronald, *La Leyenda Negra y la Ilustración, Hispanofobia e hispanofilia en el siglo XVIII*, trad. S. Ribelles de la Vega, El Paseo editorial, Sevilla, 2019 [2002].
- Jurado Santos, Agapita, *Recorridos del «Quijote» por Europa (siglos XVII y XVIII). Hacia una bibliografía*, Reichenberger, Kassel, 2015a.
- , «El Quijote prerromántico en la Europa occidental: catálogo y propuesta de estudio», *Cuadernos AISPI*, 5 (2015b), pp. 171-188.
- , «Prefación: edición y traducción de las recreaciones quijotescas», en G. C. Pasquini (libreto) / A. Caldara (música), *Sancio Panza governatore dell'Isola Barattaria*, ed. crítica de F. Bertini; traducción de A. Fiore, Società Editrice Fiorentina, Florencia, 2017, pp. IX-XXIII.
- Lampillas, Javier, *Ensayo histórico apologético de la literatura española [1778-81]*, trad. J. Amar y Borbón, B. Miedes, Zaragoza, 1782-89, 7 vols.
- López Navia, Santiago, «Una aproximación a la presencia de la “burla pesada” en las recreaciones narrativas hispánicas del Quijote», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7,2 (2019), pp. 69-83.
- Mamczarz, Irene, *Les intermèdes comiques italiens au XVIII^e siècle en France et en Italie*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1972.
- Martínez de Pinillos Ruiz, Soledad, «Introducción», en G. Baretta, *Viaje de Londres a Génova, a través de Inglaterra, Portugal, España y Francia*, ed. S. Martínez de Pinillos Ruiz, Reino de Redonda, Barcelona, 2005, pp. 11-27.
- Martínez del Fresno, María Beatriz, «El Quijote en el ballet», en *Portal «El Quijote y la música»*, Centro Virtual Cervantes, Madrid, 2005, http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/martinez.htm.
- Martínez Mata, Emilio, «Las primeras recreaciones teatrales del Quijote: fiestas y mascaradas», en *Recreaciones teatrales del Quijote. Perspectivas teóricas, lingüísticas y culturales*, ed. E. Martínez Mata, M. Fernández Ferreiro y E. Marigno, Visor Libros, Madrid, 2019, pp. 95-114.
- , y María Fernández Ferreiro, «Recreaciones teatrales del Quijote en Europa: Quijotes en escena», *eHumanista/Cervantes*, 8 (2020), pp. 183-191, <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/cervantes/volume8/14%20Mart%C3%ADnez%20Mata%20%26%20Fern%C3%A1ndez%20Ferreiro.pdf>.
- Martorelli, Arturo (ed.), *Giuseppe Baretta: letterato e viaggiatore*, Valentino, Nápoles, 1993.

- Mata Induráin, Carlos, «*Don Quijote de la Mancha, resucitado en Italia*. Comedia de magia burlesca», *Anales cervantinos*, 35 (1999), pp. 309-323.
- Meregalli, Franco, *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna, Parte III: 1700-1859*, Libreria Universitaria, Venecia, 1962.
- , *La Literatura desde el punto de vista del receptor*, Rodopi, Ámsterdam, 1989.
- , «Los dos primeros siglos de recepción de la obra cervantina», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 33-42.
- Mombelli, Davide, *La polémica hispano-italiana*, Verbum, Madrid, 2021.
- Mühlschlegel, Ulrike, «De paisajes y palabras: Joseph Baretti, viajero y lexicógrafo», en *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la Península Ibérica y sus descripciones (siglos XVIII y XIX)*, ed. R. Musser, Iberoamericana/Vervuet, Madrid/ Frankfurt, 2011, pp. 99-108.
- Mutini, Claudio, «Carlo Cantoni», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Enciclopedia Treccani, Roma, núm. 18, 1975, www.treccani.it/enciclopedia/carlo-cantoni.
- Perrucci, Andrea, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso [1699]*, ed., introducción y notas de A. Bragaglia, Sansoni, Florencia, 1961.
- Pini Moro, Daniella, y Giacomo Moro, «Cervantes en Italia. Contributo ad un saggio bibliografico sul cervantismo italiano con un'appendice sulle trasposizioni musicali», en *Don Chisciotte a Padova. Atti della Prima Giornata Cervantina*, ed. D. Pini Moro, Programma, Padua, 1992, pp. 149-268.
- Prati, Patrizia, *Propuesta de método de análisis traductológico-comparativo. Las traducciones al italiano del «Quijote» de Cervantes*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2018 (tesis de doctorado), <https://repositorio.uam.es/handle/10486/688210>.
- Presas, Adela, «Modelos de representación de don Quijote en los géneros líricos europeos (siglos XVII-XVIII)», en *Comentarios a Cervantes*, ed. E. Martínez Mata y M. Fernández Ferreiro, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Oviedo, 2014, pp. 772-781.
- , «Recreación del *Quijote* en la ópera italiana: condicionantes y convenciones del género receptor», *Cuadernos AISPI*, 5 (2015), pp. 189-202.
- Quinziano, Franco, «Ausencias, presencias y estímulos cervantinos: una aproximación al *Quijote* en la Italia del XVIII», en *Actas del IX Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. C.

- Park, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, Seúl, 2005, pp. 475-495.
- , «Don Quijote en la Italia del XVIII: imitaciones, derivaciones y adaptaciones cervantinas», en *Italia-España-Europa: relaciones culturales, literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*, ed. M. Arriaga Flórez y otros, Arcibel, Sevilla, 2006, vol. II, pp. 291-308.
- , «Una aproximación a la literatura de viajes en el siglo XVIII: viajeros españoles y *grand tour* en la Italia del Setecientos (1760-1806)», *Revista Iberoamericana*, 18 (2007), pp. 335-380.
- , *España e Italia en el siglo XVIII: presencias, influjos y recepciones*, Eunsa, Pamplona, 2008a, pp. 115-151.
- , «En torno a la recepción crítica del *Quijote* en la cultura italiana del siglo XVIII: un campo poco abonado», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 4 (2008b), pp. 239-264.
- , «Cervantes y el *Quijote* en la Italia del XVIII. Presencia y recepción en los escritos de los jesuitas expulsos: apropiación, polémica y crítica literaria», *e.Humanista/Cervantes*, 2 (2013), pp. 39-66, https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume2/ehumcerv2.Quinziano.pdf.
- , «Ecos cervantinos en los escenarios italianos del XVIII. Baretto y Corsetti: dos modelos de apropiación e inversión», *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*, 26 (2016), pp. 111-135.
- , «Cervantes en los escenarios de la Italia del XVIII: folclore, tradición caballeresca y degradación burlesca en el *intermezzo Don Chisciotte nella selva di Alcina*», *eHumanista/Cervantes*, 6 (2018), pp. 197-213, https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume6/ehumcerv6.quinziano.pdf.
- , «*Don Chisciotte in Venezia* de Baretto: mundo carnavalesco, trama burlesca y degradación caballeresca en los escenarios del siglo XVIII», *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 8.1 (2020), pp. 133-159, <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/744>.
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades de la lengua española*, J. Ibarra, Madrid, 1726-1739, 6 vols. [versión en línea: <https://apps2.rae.es/DA.html>]; *Autoridades*.
- , *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 23 ed., 2014 [1780] [versión en línea: <https://dle.rae.es>]; *DLE*.
- Redondo, Agustín, «El *Quijote* y la tradición carnavalesca», *Anthropos*, 98-99 (1989), pp. 93-99.

- Riley, Edward, *Introducción al «Quijote»*, Crítica, Barcelona, 2000.
- Rius, Leopoldo, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, Burt Franklin, New York, 3 vols., 1895-1904 [vol. I, 1895; vol. II, 1899; vol. III, 1904].
- Rossi, «Un *Don Chisciotte in Venezia* de Giuseppe Baretti», *Anales cervantinos*, 18 (1979-1980), pp. 211-217.
- , «Interpretaciones cervantinas en la literatura italiana del siglo XVIII», en *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo*, Centro de Estudios del siglo XVIII, Oviedo, 1981, pp. 139-148.
- Ruffinato, Aldo, «Cervantes y Ariosto: la continuidad de un diálogo intertextual», en *Trayectorias literarias hispánicas: tradición, innovación y nuevos paradigmas*, ed. V. Orazi, F. Cappelli, I. Scamuzzi y B. Greco, AISPI edizioni, Roma, 2019, pp. 21-41.
- Ruta, Maria Caterina, «Cervantes e l'Italia: un furto di parole in corso», *Parole rubate*, 8 (2013), pp. 97-124.
- , «El canto de don Quijote en los libretos de óperas italianos», *Crítica del texto*, XX 3 (2017), pp. 219-235.
- Scamuzzi, Iole, *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2007.
- Sito Alba, Manuel, «*La commedia dell'arte*: clave esencial en la gestación del *Quijote*», *Arbor*, 456 (1983), pp. 7-30.
- Savoia, Francesca (ed.), *Giuseppe Baretti, lessicografo e lessicologo*, ETS, Pisa, 2021.
- Tessari, Roberto, «La commedia dell'arte come forma di una embrionale industria del divertimento», en *Alle origini del teatro moderno. La commedia dell'arte*, ed. L. Mariti, Bulzoni, Roma, 1980, pp. 80-96.
- , *Commedia dell'arte: la maschera e l'ombra*, Mursia, Milán, 2017.
- Vocabolario Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, www.treccani.it; *Treccani*.
- Zoppi, Federica. *Risa, sonrisa, ironía en el «Quijote. Burlas de acción y burlas de palabra»*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2016.

Don Quijote en Venecia

INTERMEZZO MUSICAL

PRIMERA PARTE

La escena se sitúa en la plaza de San Marcos, atestada de gente de toda condición social. A un lado, un retablo de títeres; en el otro, el tenderete de la Astróloga, apoyada en él con su cerbatana en la mano para predecir el futuro de la gente; junto a ella TRUFFALDINO con su tambor colgando del cuello, BRIGHELLA con la guitarra y PAGLIACCIO con sus castañuelas.¹

Mientras la Astróloga dice su primer recitativo, los tres compañeros van haciendo muecas y ademanes convenientes a sus respectivos caracteres.

TREVISANA

Venerada nobleza,
 estimados venecianos, he aquí de regreso
 la Astróloga, vuestra
 humilde sierva Trevisana
 ([los tres compañeros] hacen muecas)
 que desde la bella Venecia
 no sabe, ni puede ni quiere estar lejos.
 Sí, sí, distinguidos señores, yo soy esa

5

¹ Abundan los grabados (Carlevarjs; Marieschi) y cuadros (Canaletto, Guardi) referidos al siglo XVIII en que se retratan escenas de costumbres y ambientes festivos de los carnavales en la Venecia del periodo, con la *Piazzetta di San Marco* como ambiente privilegiado, poblado de cómicos callejeros y titiriteros, disfrazados y asociados a las máscaras de la *commedia dell'arte*. Por demás, como recuerda Fido, el personaje goldoniano de Margherita, en los *Rusteghi*, al evocar los carnavales venecianos de su adolescencia, indicaba la presencia de *stroleghe* y *burattini* (astrólogos y títeres) (Fido 1977: 17, nota 1).

Astróloga famosa
que de Júpiter, de Venus y Marte
y de los otros planetas fijos y errantes 10
aprendí a predecir todos los eclipses.
Sin embargo, sin que yo lo diga,
¡cada uno sabe cuánto esfuerzo,
cuánto sudor me ocasiona
el arte de adivinar! Divisé 15
todos los caminos del cielo: Tauro, Capricornio,
observé la noche y el día,
con el telescopio examiné los signos zodiacales
de Escorpio, Libra, Virgo y Acuario,
que no es nada fácil hacer un calendario. 20
Por tanto, quien quiera conocer
su suerte, su hado y su destino
venga, venga aquí, que yo los adivino.

*Además de la orquesta, los tres cómicos acompañarán
esta «canzonetta» con sus instrumentos.*

Quien quiera saber
si su amo 25
le pagará
este instrumento
en un instante
se lo dirá.

*Poniéndose la cerbatana en la boca y aludiendo
a algunos criados de palacio.*

Quien quiera saber 30
si el chichisbeo
fiel será,

este instrumento
en un instante
se lo dirá. 35

Misma actitud, aludiendo a algunas mujeres.

Quien quiera saber
si su amada
lo soñará,
este instrumento
en un instante 40
se lo dirá.

Misma actitud, aludiendo a algunos jóvenes.

¿Y bien? ¿Nadie desea que le
prediga el futuro? ¿No os movéis?
Es más, ¿ahora todos corren
hacia el retablo del titiritero? ¡Oh, qué desventura! 45
¡Hoy no es un buen día! Vayámonos, Pagliaccio,
Truffaldino, Brighella.

*Los tres bajan del tenderete, se lo cargan a la
espalda y se van.*

Levantemos el puesto; vayámonos. ¿Pero quién viene
hacia nosotros? Por su vestimenta, por su aspecto
parece ser un forastero. Si al menos quisiese 50
esta extraña figura
saber su destino por Trevisana.

*DON QUIJOTE, con armadura, a la manera
de los caballeros antiguos, bajando de un barco,*

*se dirige con andar grotesco hacia la escena,
y apoyándose, en su lanza, dice:*

DON QUIJOTE

¡Caramba! ¡Qué nuevo objeto
me encandila la vista! ¿Es esta, pues,
la ciudad de Venecia 55
que la historia de Bembo
narra que se asoma al regazo del Adriático?²
Pero si esta ciudad es Venecia, ¿dónde se esconde
el monstruo que he visto
pintado en un libro? ¿El monstruo horrendo, 60
gigantesco, barbudo,
desnudo, anciano, cornudo.
que en su urna apoya el pecho
que llaman Adriático? ¡Oh, si te encuentro,
yo te mostraré muy bien, 65
tempestuoso vejete,
como tener a Venecia, cada hora, amparada en tus brazos!
Hace tiempo que juré
que si te encontraba alguna vez,
en las cercanías de Venecia 70
(si tuviese que asesinarte),
Adriático alocado, yo no dudaría.

TREVISANA

¿Qué antojo tiene este
agraviando nuestro Adriático?
¿Será quizás un lunático? 75

² Alusión a la célebre *Historia Veneta*, del cardenal, filólogo y humanista italiano Pietro Bembo (Venezia 1470-Roma 1547), que vio la luz póstumamente en la ciudad lagunar en 1551.

DON QUIJOTE

¡Ah, triste caballero,
 yo también desvarío! Esto,
 ahora que miro bien, es un gran palacio
 que por un mago malvado
 ha sido hecho por encantamiento! 80
 Según los libros de caballería
 esto, lamentablemente, que yo veo
 es del hada Alcina³
 la hechizada residencia,
 y tu agraciada expresión 85
 y tu hermoso semblante amoroso,
 Dulcinea del Toboso,
 ¡prisionera aquí te encuentras! Pero si es verdad
 que yo soy don Quijote
 y si de esta aguda, larga 90
 y formidable lanza mía,
 la punta no se estropea
 sabré encontrar el camino de tu cautividad
 sin siquiera desenvainar la espada.
 Si tú, amados ojos, 95
 estás en prisión entre mil adversidades;
 ¡quién sabe, astros indiscretos,
 si jamás podré volver a verte!
 ¡Vaya, que de un lado a otro,
 siento que el corazón hace 100
 bum bum, pum pum!

³ *Alcina*: una de las tres hadas hermanas presentes en el *Orlando innamorato* y el *Orlando furioso*; las otras dos son Morgana y Loggistilla. En el *Orlando innamorato* se narra cómo Alcina se enamora súbitamente de Astolfo, quien cae prisionero de sus encantos. Sobre este personaje legendario y su presencia en las reescrituras dramáticas de derivación cervantina en los escenarios italianos del XVIII, se remite a mis dos estudios: Quinziano (2016 y 2018).

Pero pronto nuestros golpes
romperán los grilletes,
y verás decepcionada
cada mágica virtud. 105

TREVISANA

Señor, sepa disculparme
si interrumpo el pensamiento
de su señoría; pero si quiere
saber algo del futuro,
nadie mejor que yo se lo podrá decir. 110

DON QUIJOTE

¿Puedes predecir el futuro? ¿Cómo te llamas,
tú que sabes adivinar el porvenir? Alguna nueva
aventura me espera. ¿Y tú quién eres?
¿De que país provienes?

TREVISANA

Yo he nacido 115
en Treviso, y por ello me llaman
Trevisana.⁴ Mi oficio ha sido siempre
andar investigando,
indagar de la Madre Naturaleza
los grandes secretos,
observando la luna y los planetas. 120
Todas las noches, subida al tejado,

⁴ *Trevisana*: procedente de la ciudad de Treviso, situada en la región del Véneto, a unos 40 kilómetros de la ciudad lagunar. Como observa Fido (1977: 17, nota 2), desde 1744 se publicaba en Treviso un popular *almanacco/lunario Schieson Trevisan*, a cargo del bibliotecario, anticuario y astrólogo Giovanni Pozzobon, lo que sin duda llevó al escritor piemontés a asociar el personaje de la astróloga con la ciudad véneta, próxima a Venecia.

observo la luna
y las estrellas detalladamente,
contemplando todas ellas.
Sí, distinguido señor mío, 125
puede estar seguro
de que el pasado y el futuro
a la perfección se los diré.

DON QUIJOTE

¿Luna? ¿Estrellas? ¿Futuro? Ya me parecía
que este extraño lugar 130
no es aquella ciudad que
estoy buscando, mientras deambulo de aquí para allá:
¡esta, esta es, desgraciadamente,
la isla de Alcina
que a mi reina tiene prisionera! 135

TREVISANA

¿La reina? ¿Qué dice usted?

DON QUIJOTE

¡Apenas desembarco
sobre la costa encantada,
y ya me tropiezo con un hada!

TREVISANA

Yo no soy un hada; soy astróloga, 140
y si desea tener alguna prueba
de mi sabiduría
verá cuánta virtud encuentra en mí.

DON QUIJOTE

Dime entonces si soy yo

- el verdadero don Quijote de la Mancha,
que por España y Francia,
y por mar y tierra
por su Dulcinea tanto guerrea. 145
- TREVISANA
(He entendido). Usted es
don... 150
- DON QUIJOTE
¿Quijote?
- TREVISANA
Quijote.
- DON QUIJOTE
Y estoy enamorado...
- TREVISANA
De una cierta diosa
llamada... 155
- DON QUIJOTE
¿Dulcinea?
- TREVISANA
Sí, Dulcinea.
- DON QUIJOTE
¡Oh, qué maravilla! ¿Todo
usted ha adivinado? Y bien, deja, deja...
sabía Trevisana,
que yo me incline profundamente ante ti. 160

Ya veo, ya constato
que tú eres aquella antigua
e inmortal Sibila...⁵

TREVISANA

¡Que no soy tan antigua, soy moderna!⁶ 165
¿Qué modo es este de tratarme?
¿Llamar antiguas e inmortales a las mujeres
que somos jóvenes y bellas? Semejante agravio
ninguna mujer jamás con serenidad puede tolerar.
Y usted... 170

DON QUIJOTE

No monte en cólera,
moderna y jovencísima Sibila,
que no es mi intención ultrajarte; es más, si alguien
te ofendiese alguna vez, pronto lo desafiaría
al combate y le mostraría que soy
defensor del sexo femenino, como corresponde 175
a un caballero errante.

TREVISANA

De acuerdo, así va bien.

DON QUIJOTE

¿Pero qué veo? ¿Un castillo?

⁵ *Sibila*: en sentido figurado y en clave jocosa, mujer que adivina, que predice el futuro.

⁶ Oposición *antiguo/moderno*, representada en estos versos en el anacronismo histórico de don Quijote, caballero con vestimenta y valores del siglo XVII, que contrastan plenamente con la contemporaneidad y realidad de la astróloga Trevisana, insertada en la sociedad italiana del *Settecento*.

*Observando el tablado de marionetas
que se está moviendo.*

Bien, finalmente he llegado
a la terrible torre 180
del hada Morgana.⁷ Oh, docta, oh, prudente
Sibila de estos tiempos, hazme saber
el nombre de aquel castillo. Yo veo, yo veo
sobre la imponente puerta
a un gigante y a cuatro sarracenos. 185

TREVISANA

Aquel, señor, es el retablo de las marionetas.

DON QUIJOTE

¿Marionetas?

TREVISANA

Y su dueño
se llama Bergamasco.⁸

⁷ *Morgana*: legendaria y poderosa hechicera del ciclo bretón artúrico (conocida también como *Morganl le Fay Morgane*, *Morganna* y *Morgaine*), que ha sido presentada a veces como antagonista del rey Arturo y enemiga de Ginebra. Diversas fuentes describen al hada Morgana como discípula de Merlín, y más adelante como su rival. Se halla presente también en infinidad de fuentes europeas, como en el *Orlando innamorato*, de Boiardo, y en el *Orlando furioso*, de Ariosto, en ambas ocasiones, como se ha apuntado, como hermana del hada Alcina.

⁸ *Bergamasco*: originario de la ciudad lombarda de Bérgamo; uno de los *zanni* más representativos de la comedia del arte italiana; en cierto modo es el origen de la popular *maschera* italiana de Arlequín. El *zanno* Bergamasco constituye la versión véneta de Gianni, personaje muy difundido entre los campesinos del área lombarda-véneta, de donde provenía la mayor parte de los criados al servicio de los nobles y ricos mercaderes venecianos.

DON QUIJOTE
¿Bergamasco? ¡Oh... qué nombre de hechicero! 190

TREVISANA
Ciertamente, él es hechicero: el maldito,
con ese Pulcinella,⁹
cautiva a todos.

DON QUIJOTE
¡Ea! ¡Pulcinella!
¿Y qué hace con ese hechicero? 195

TREVISANA
Toda la gente
se aleja de mi puesto. Toda la ciudad
va hacia el teatro de marionetas: ya nadie más viene
a hacerse predecir el futuro.

DON QUIJOTE
Por tanto, ¿enemigo 200
tuyo es ese mago?

TREVISANA
¡Lamentablemente sí! Y el enorme perjuicio
que me ocasiona...

⁹ *Pulcinella/Pulicinella*: afamada *maschera* del folclore napolitano, una de las más representativas de la *commedia dell'arte*; su nombre puede proceder de la degradación del apellido muy difundido hacia finales del siglo XIII, *Pulcinello* o *Polsinelli*, o bien de su semejanza con un *pulcino* ('polluelo') por su pico curvo y su forma grotesca de moverse y caminar (*Dizionario Treccani*: <https://treccani.it/vocabolario/>; de ahora en adelante: *Treccani*).

DON QUIJOTE

¿Te hace daño? Ah, deja que yo me ocupe
ahora de tu venganza. Ahora mismo
verás con tus propios ojos
cómo el verdadero Caballero Errante
sabe castigar la traición de un hechicero. 205

TREVISANA

¿Qué tiene pensado hacer?

DON QUIJOTE

Yo deseo
destruir el castillo y a aquel guerrero,
llamado Pulcinella, 210
ahora mismo muerto verás.

TREVISANA

¡Sería estupendo!
(¿Quién diablos es este?). Tenga cuidado
con aquella larga lanza. 215

DON QUIJOTE

Con esta lanza a Bergamasco
pienso destriparlo.

TREVISANA

(Este está loco, doy fe: me atemoriza
con esa mirada; yo creo casi
que sería más conveniente retirarme). 220

DON QUIJOTE

¡Infames sarracenos, a las armas, a las armas!

TREVISANA

(Veamos qué sabe hacer).

DON QUIJOTE

¡A las armas, a las armas! Salid a la batalla,
 ejército de títeres:
 sal ya, Pulcinella; 225
 Bergamasco, sal tú también: salid todos
 vosotros, que sois enemigos
 de la sabia Sibilina Trevisana:
 fuera, fuera, gente marrana.¹⁰
 Quiero que vosotros todos 230
 os precipitéis hacia el abismo infernal:
 Bergamascos, Númidas, África y el mundo todo,
 ¿no sale nadie a combatir? ¿Ninguno? Ah... os
 derribaré de un golpe, de un solo golpe.

*Arremetiendo con su lanza contra
 el tablado de marionetas.¹¹*

¡Doy un empujón a la criminal torre! A mi asalto 235
 ¿quién se opondrá? Y viva, viva
 el inmortal don Quijote.

*El retablo de títeres cae provocando
 un gran alboroto.*

¹⁰ *marrana*: epíteto que se daba en España a los hebreos y conversos; por extensión: gente sucia o grosera.

¹¹ «Y diciendo y haciendo, desenvainó la espada, y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisca, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a este, destrozando a aquel [...]» (*Quijote*, II, p. 229).

Ya las puertas han sido derribadas y la torre
está dañada y se derrumba. Ahí está, ahora, en el suelo,¹²
ha acabado ya la horrenda guerra. 240
Trevisana, cantemos victoria,
los enemigos están muertos y sepultados.

TREVISANA

Ah, locos ya he visto muchos,
pero uno más loco que este no hay.

DON QUIJOTE

De un guerrero como yo, que soy la memoria, 245
y la fama, el valor y la gloria
de cuantos en el mundo vivirán.

TREVISANA

Ah, reíos, señores y señoras,
que persona más extraña y de mejor buen humor
no hubo en el mundo, no hay ni habrá. 250

DON QUIJOTE

Si España durase mil años
un guerrero semejante nunca más verá.

TREVISANA

Estoy segura de que Venecia en mil años
un loco semejante nunca más verá.

Salen.

¹² «Finalmente, en menos de dos credos dio con todo el retablo en el suelo; hechas pedazos y desmenuzadas todas sus jarcias y figuras» (*Quijote*, II, p. 229).

SEGUNDA PARTE

La escena representa las habitaciones del Ridotto,¹³ iluminadas colmadas de máscaras de toda clase. De un lado entra TREVISANA, vestida de maga, y por el otro TRUFFALDINO y BRIGHELLA, enmascarados de modo extravagante como dos sombras.

TREVISANA

Brighella, Truffaldino; finjamos en verdad que casi 255
 yo no os conozco
(con la máscara en la mano)
 enmascarados de este modo. Vamos, no olvidéis
 hacer bien vuestra parte. A don Quijote,
 que ya me ha referido todos sus asuntos,
 le he hecho creer que muerta 260
 está su Dulcinea
 y también muerto Sancho Panza.
 Pero esto no es bastante,

¹³ *Ridotto*: con este término se indicaban las salas de juego y de diversión de un teatro, en las que el público se reunía antes del inicio de las representaciones o en los intervalos de las mismas. En el pasado estos ámbitos de sociabilidad se afirmaron como salas de juegos de azar. En Venecia, el Ridotto, considerado como el primer casino de la ciudad, hacía referencia a una popular sala dedicada a los juegos de azar y situada en un ala del Palazzo Dandolo, en San Moisè, próxima al homónimo teatro: como recuerda Fido, en el siglo XVIII el Ridotto se afirmó como «el más animado lugar de sociabilidad y encuentro nocturno de Venecia, especialmente después de los espectáculos teatrales» [traducción mía] (Fido 1977: 30, nota 15).

(colocándose la máscara sobre el rostro)
 quiero divertirme un buen rato,
 y a este loco quiero 265
 hacer creer que Brighella
 de Sancho es la sombra y Truffaldino, la de Dulcinea.

*Entra DON QUIJOTE sin lanza ni espada, guiado por
 PAGLIACCIO. TRUFFALDINO y BRIGHELLA se esconden
 detrás de una puerta, ante la señal de la Astróloga.*

DON QUIJOTE

La Sibila moderna
 así ordena, y así obedezco y me presento
 aquí desarmado. Y, sin embargo, Pagliaccio, aun así 270
 puedo jurarte, que, aun durmiendo,
 como el deber exige de un paladín perfecto,
 espada y lanza tengo siempre conmigo.
 ¿Pero dónde estamos? ¿Quiénes son
 todas estas figuras, 275
 estos fantasmas y monstruos
 que están mirándome fijamente? Ah, ¿este es el lugar
 espantoso y funesto
 donde Trevisana invoca a
 los espíritus, al monstruo¹⁴ y a la bruja?¹⁵ 280

¹⁴ En ms. de Baretto, *Orco*: dios del Inframundo, según la tradición literaria latina. En el lenguaje poético italiano el término hace referencia al reino de la muerte. Por extensión acabó erigiéndose en protagonista de numerosos cuentos para niños: era un monstruo voraz de carne humana y especialmente de niños, siendo representado como un gigante con una boca de grandes dimensiones.

¹⁵ *Befana* en ms. baretto: personaje fantástico del folclore italiano con aspecto de bruja que trae regalos a los niños la noche de la Epifanía, el 6 de enero. Según la leyenda, la Befana, una anciana bruja buena que monta en una escoba, desciende por la chimenea de las casas y

Sibila, ah..., ¿dónde estás?
 Descúbrete, ten piedad.
 Revélate ante mis ojos.

TREVISANA

Aquí estoy, y ya disponible
 (*sacándose la máscara del rostro*)
 para favorecer tus fervientes deseos. Ya ves 285
 que la mágica vestimenta
 me he puesto
 para así a placer hacer
 estremecer el Averno¹⁶ y empalidecer a Minos.¹⁷

DON QUIJOTE

Oh, erudita encantadora, 290
 de un guerrero infeliz
 ten piedad.

trae regalos a los niños buenos y carbón a los malos. Los regalos que la anciana llevaba eran, según la tradición, símbolos de buen auspicio para el nuevo año que acababa de iniciar.

¹⁶ *Averno*: nombre de un lago volcánico de Nápoles, situado en la zona de los Campi Flegrei, cuyas exhalaciones sulfurosas, según la leyenda, mataban a los pájaros que lo sobrevolaban. Los griegos y los romanos colocaban en dicho lugar el ingreso al mundo de la ultratumba; sucesivamente el Averno ha sido usado por los poetas latinos y en la poesía clasicista como designación genérica del inframundo y también del infierno cristiano: «tanto, que el mal espíritu de Averno [...] se insinúa como una serpiente en su mente» («che'l maligno spirito d'Averno [...] Tacito in sen gli serpe», T. Tasso).

¹⁷ *Minos*: mítico y semilegendario rey de Creta, hijo de Zeus y de Europa, esposo de Pasífae. Su figura refleja el esplendor de la antigua civilización y talasocracia cretense: la floreciente civilización de la isla recibe de Minos su nombre. Según la mitología antigua, fue legislador y juez de los infiernos. Para algunos estudiosos, Minos indicaría en su origen, como el de los faraones en Egipto, el título de la dinastía de Creta y no un nombre propio o personal.

TREVISANA

No debes agitarte.

DON QUIJOTE

Así, ya mismo

ahuyenta de mis pensamientos
mis dudas y que las despeje de mi corazón;
y de mi leal escudero 295
y del ídolo mío muéstrame las sombras.
Si desenvuelta con tu cuerpo
alrededor mío me circundas y acorralas,
alma hermosa, escucha,
escucha atentamente mis delirios. 300

*TREVISANA gesticula extrañamente como si se aprestara
a alejar las fuerzas maléficas y conjurarlas.*

TREVISANA

¡Apártate, Quijote!

DON QUIJOTE

¿Y dónde dejas
el *don*?

TREVISANA

¡Cállate, tonto!

Con *don* o sin *don*, tú eres siempre el mismo,
y *don* podría estropear el hechizo. 305

DON QUIJOTE

Tiene razón.

TREVISANA

Pagliaccio,
apártate tú también. Y vosotros, vosotros,
máscaras venecianas,
reunidas en este lugar
consagrado al dios del juego, 310
es más, a las dos crueles divinidades¹⁸
de la Esperanza y de la Rabia.

DON QUIJOTE

Yo tiemblo
ante estas funestas palabras.

TREVISANA

¡Salid todos! 315
Oh... vosotros, que escarnecéis horriblemente
a toda la gente ignorante: que mis conjuros,
mis crédulas magias
y estas locuras suyas
acompañáis con burlas. 320

DON QUIJOTE

¡Oh... qué hechizo horrendo!
¡Ayudadme vosotros, astros benignos!

TREVISANA

Que cada uno cruja los dientes y para burlarse
suelte desvergonzadamente una carcajada. A los
aquí presentes

¹⁸ ... *ai due crudi Numi*: en su origen, según su significado en latín, *numi* alude a la presencia y voluntad omnipotente de toda divinidad; en sentido concreto puede también hacer referencia a uno de los dioses de la mitología clásica, por extensión, también a cualquier ser divino (*Treccani*).

de toda la ciudad acuática, venid todos 325
y que me oiga cada hombre y cada mujer.

DON QUIJOTE

¡Mujeres! ¡Ay de mí!

TREVISANA

Dejad solo por un momento
dinero, bastones, copas y espadas,
y los juegos de naipes *tresette* y *picchetto*,¹⁹ 330
aquí tendréis, os lo prometo, mucha más diversión.

DON QUIJOTE

¡Oh, atroces vocablos
capaces de hacer desaparecer el Averno! He quedado
helado...

TREVISANA

Oh... vosotros,
Brighellesco fantasma, 335
Truffaldinesco espectro,
rápido, salid afuera, presentaos:
las damas, héroes, armas, el decoro.²⁰

¹⁹ *tresette*: 'antiguo juego de naipes, de origen español o napolitano, que presentaba diversas variantes según las localidades en las que se jugaba'; *picchetto*: 'juego de cartas de origen francés (*piquet*,) para dos jugadores, que utilizaba una baraja de 32 cartas' (*Treccani*). Era conocido también antiguamente como *ronfa* (fr. > *trionphe*) y pertenecía a los juegos de combinación; ambos —el *tresette* y el *picchetto*— se inscriben en el grupo de los *giochi di prese*, en los que un jugador se apodera de la carta del adversario para descartar otra en su poder más alta. Véase también J. Gelli (1989).

²⁰ *Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori*, [...]: verso que inicia el Canto I del afamado poema caballeresco *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, célebre autor del Renacimiento italiano y admirado, como es sabido, tanto por Cervantes como por el escritor piemontés.

DON QUIJOTE

¡Oh, qué nombres infernales!

TREVISANA

Vamos, enseguida y sin alas, 340
con movimiento impetuoso
que salgan por aquella puerta
el muerto Panza y la difunta Dulcinea.
Sí, revelaos ante mí, visiones terribles,
y que de ambos se escuchen sórdidos ruidos,
silbidos y gritos, 345
pero no asustéis al Caballero.
Él es un lunático, loco y frenético,
y su Venus reducida a cenizas
de cualquier modo quiere volver a ver.

*Mientras que TREVISANA canta un aria, salen
a escena TRUFFALDINO y BRIGHELLA, que dan
vueltas como trompos y avanzan hacia DON QUIJOTE.
Las máscaras presentes se separan y se colocan
en dos filas, mientras pasan.*

DON QUIJOTE

¿Quién viene hacia mí? ¿Serán estas tal vez 350
las adoradas sombras que estoy buscando? ¡Oh, divinidades!
¡Tanto mi fiel escudero,
así como mi reina
han cambiado rostro y fisonomía! 355
¡Miserable yo! Cómo podré jamás distinguirlos.

Las sombras lo abrazan.

¡Quién es uno y quién es la otra! ¡Ay de mí, dejad,
adoradas sombras, amadas sombras,

de abrazarme así! Docta Sibila,
dime por favor, cuál de estos espectros
es mi Sancho y cuál mi bella amada. 360

TREVISANA

Ese es Sancho y aquella, tu dama.

*Señalando primero a BRIGHELLA y luego
a TRUFFALDINO, que va retrocediendo.*

DON QUIJOTE

¿Ella? ¿Aquella? ¿Es posible? ¿Aquel rostro
pintado con carbón?
¿Qué extraña mutación! ¿Ese es el rostro
resplandeciente y luminoso, 365
que adoré en la Mancha y en El Toboso?

TREVISANA

Todas las Dulcineas
acaban así, cuando la Parca²¹
las obliga a subirse a la fúnebre barca del Estigia.²²
Esta, esta es la sentencia 370
irrevocable del cielo.

²¹ *Parcas* (o *Moiras* griegas): eran las diosas del destino en la mitología y religión grecolatina. Hace referencia a tres hermanas hilanderas —Cloto, Láquesis y Átropos, en la mitología griega; Nona, Décima y Morta, para los romanos— que personificaban, respectivamente, el nacimiento, la vida y la muerte. Aquí se alude a Átropos, diosa de la muerte y de lo inexorable, responsable de tomar del carrete el hilo de la vida y cortarlo con sus tijeras de oro, decretando el momento de la muerte de los seres vivos.

²² *Stigia barca*: ‘barco de difuntos’. Según la mitología clásica, las almas de los difuntos, enviadas por una de las tres Parcas, Átropos, debían atravesar el Estigia (Stige), el río de la ultratumba de la religión y la mitología grecolatina, en una barca conducida por el barquero Caronte para llegar al más allá.

DON QUIJOTE

¡Ah, visión! ¡Ah, conocimiento!
Pero, amada Dulcinea,
adorable diosa mía,
¿no hablas? ¿No me dices 375
que aún me amas? ¿Y que yo
soy todavía tu ídolo
así como tú eres el mío?
¡Habla, por favor! ¡Esta alma llena
de afecto y dolor 380
se consuela con poder hablarte!
¡Habla, por favor! ¡Qué dúo! ¡Qué pena!
¡Siento que me estalla el corazón,
parece que estuviese soñando!
Ya no soporto más, 385
siento que el fuego me abrasa,
oh, dioses, ¡qué debo hacer!

TREVISANA

No, señor don Quijote,
no le suplique que hable. Al sexo femenino
eso no está consentido; de la lengua, 390
después de la muerte, nos vemos privadas.

DON QUIJOTE

¿Por qué?

TREVISANA

Ya hablamos demasiado cuando estamos vivas.²³

²³ Ejemplo de alusión, en clave jocosa, al sexo femenino que remite a la corriente misógina, muy presente en la cultura literaria europea desde la Edad Media y que llega, sin solución de continuidad, hasta el XVIII. Véase la introducción (p. 69).

DON QUIJOTE

¡Qué crueldad! Pero, si hablar no puedes,
al menos con algunos gestos tuyos 395
reconforta a tu fiel caballero: sí, oh amada, dame
alguna pequeña prueba
de tu firme devoción.

*TRUFFALDINO le propina enérgicamente, con
su espada de madera, dos golpes a DON QUIJOTE
sobre los hombros.*

¿Pero qué haces, Dulcinea, con este garrote de madera?

TREVISANA

Déjala, déjala hacer. Estos golpes suyos 400
en verdad son sus mimos y caricias.

DON QUIJOTE

¡Ay, Dulcinea! ¡Ya son suficientes estos dos bastonazos!

TREVISANA

¿Qué dices? De este modo es
que las sombras expresan su afecto.

DON QUIJOTE

No me convence de ningún modo 405
este horrendo e incivil modo.

Frotándose todavía el hombro.

TREVISANA

¿Y tú rechazas
sus caricias y sus mimos? ¿Y eres amante suyo? ¿Y en
el corazón

no sientes impulsos de gloria y valor?
 ¡Cobarde paladín, 410
 vil caballero! Pues, ante un ultraje
 ¿te atribuyes tal benevolencia? ¿Dónde está tu valentía?
 ¿No sabes aún que
 los pellizcos, los puñetazos,
 las bofetadas y los garrotazos²⁴ a un alma enamorada
 son siempre una muestra de cariño recomendada? 415

*Mientras TREVISANA dice estos versos, que
 DON QUIJOTE escucha con suma atención,
 BRIGHELLA y TRUFFALDINO salen del escenario
 sin ser observados.*

DON QUIJOTE

Sibila, ay de mí, perdona
 el involuntario error
 de mi corazón atormentado. Mi deber
 era sufrir. Pero ¿dónde está la sombra? 420

TREVISANA

¿La sombra?
 Habrá regresado
 entre las llamas del Averno, donde reside Plutón.²⁵

²⁴ ... *i pizzicotti, pugni, gli schiaffi e gli urti*...: enumeración de algunos recursos gestuales más emblemáticos que, conjuntamente a otras destrezas escénicas —los *lazzi*, las máscaras y la improvisación— moldearon las señas de identidad de la *commedia dell'arte*. En estos *lazzi* (golpes, bofetones, apaleamiento, gestos), residía gran parte de la majestuosa capacidad de los actores en plasmar la comicidad no verbal, como así también el progreso de la acción de la pieza teatral.

²⁵ En la mitología griega *Plutón*, o *Ade* —en el mundo latino bajo el nombre de *Dite*—, era el dios de la abundancia y la riqueza y constituía una deidad subterránea, como divinidad de la ultratumba. En dicho sentido, Baretti, aunque se refiere a las *fornace* ('hornos'), está aludiendo a

DON QUIJOTE

¡Qué día es este, oh, desesperado Arbace!²⁶

TREVISANA

¡Oh, qué mente extraña! 425

DON QUIJOTE

Ah..., mientras presto atención a lo que
dice la Sibila,
Dulcinea se desvanece. ¡Qué sucesos extraños,
qué intrigas me rodean! Parto de España
tras las huellas de un rey moro 430
que había raptado mi tesoro,
atravieso de prisa toda Francia,
paso luego por Alemania,
recorro el Perú, el Misisipi,
y por mar llego finalmente aquí. 435

TREVISANA

¡Absolutamente cierto!

DON QUIJOTE

Habiendo llegado hasta aquí, busco en vano
enfrentarme al viejo
y atroz Adriático, que circunda

las 'llamas del Averno', el lago partenopeo de origen volcánico, donde según la leyenda habitaba el inframundo (véase nota 16).

²⁶ *Arbace*: uno de los generales —en la protohistoria meda— del rey asirio Salmanzar III, que, después de dos años de asedio, arrasó la ciudad asiria de Nínive; para los historiadores modernos, la figura de este guerrero no supera el ámbito de la leyenda. Por su parte, recuerda Fido, en la *Didone abbandonata*, de Metastasio, Arbace es el nombre del rey de los moros Iarba, que se presenta ante la reina cartaginesa (1977: 39, nota 26).

la bella Venecia, obstinadamente asediada, 440
pero no lo puedo encontrar, no hay caso.
Al hechicero Pulcinella
en cambio doy muerte,
y al mago Bergamasco,
derribando el castillo del 445
ejército de marionetas, quiero azotar.

TREVISANA

Muy cierto.

DON QUIJOTE

¿Y cuál es el premio
a tantas extraordinarias empresas? Encuentro a esta
astróloga y Sibila. A ella le pido
noticias sobre mi criado 450
y novedades de Dulcinea; pero, oh, dioses, escucho
que Sancho ha muerto y muerta está también ella.

TREVISANA

¡Oh, qué encanto, qué adorable!

DON QUIJOTE

Ante esta noticia amarga
juro hacerme ermitaño. Ella cortésmente, 455
sin embargo, quiere consolarme. Le suplica a la sombra
y la hace aparecer. Yo le hablo. La estrecho
a mi pecho. Le pido
alguna promesa de amor. De repente un bastón
de madera
ella levanta y me apalea, y yo me indigno: 460
me indigno, y después ella huye,
¡y de mis ojos se esfuma súbitamente!

TREVISANA

¡Por qué, dioses bárbaros, lo habéis hecho tan loco!

DON QUIJOTE

¿Por qué escapar, amada mía,
de quien a tus cadenas
siempre estará amarrado? 465

Mirando hacia la escena.

TREVISANA

La cabeza desde ya le va tan bien,
que tarde o temprano
necesitará cadenas.

Haciendo un gesto sarcástico por otro lado.

DON QUIJOTE

¡Qué pena! 470

TREVISANA

¡Qué locura!

DON QUIJOTE

¡Qué sufrimiento!

TREVISANA

¡Qué delirio!

DON QUIJOTE

¡Venerable Sibila, ay... que yo
no merezco compasión! 475

TREVISANA

Mi querido guerrero,
estás loco de verdad.

A DOS VOCES

No, nunca más una aventura
tan absurda e innatural,
nunca más se oirá.

480

Fin de Don Quijote en Venecia.

Don Chisciotte in Venezia

INTERMEZZO MUSICALE

PARTE PRIMA

La scena rappresenta la Piazzetta di San Marco piena di popolo di ogni qualità. Palco di burattini da un lato. Dall'altro il banco dell'Astrologa che sta appoggiata a quello con la sua Cerbottana in mano da astrologar¹ la gente; e sul banco stesso TRUFFALDINO con un suo tamburo appeso al collo, BRIGHELLA colla chitarra e PAGLIACCIO con le nacchere.

Mentre l'Astrologa dice il suo primo Recitativo, i tre Compagnoni vanno facendo smorfie de atti convenienti a loro rispettivi caratteri.

TREVISANA

Nobiltá riverita,
Signori Viniziani ecco tornata,
L'Astrologa, la vostra
Umilissima Serva Trevisana

[I tre compagni] fanno smorfie.

Che da Venezia bella, 5
Non sa, né può, né vuole star lontana.
Sì, sì, care Eccellenze, io son quella
Astrologa famosa
Che da Giove, da Venere, da Marte
E dagli altri pianeti erranti e fissi 10
Imparai a predir tutti le Eclissi.
Ma senza ch'io lo dica,

¹ *astrologar[e]*: 'predecir el futuro; leer el horóscopo' (*Treccani*).

Ognun sa qual fatica,
Quanto sudor mi costa
L'arte di indovinar! Tutte le strade 15
Scorse ho del Cielo: il Tauro, il Capricornio,
Squadrai la notte e il giorno,
Col telescopio esaminai i Segni
Di Scorpio, Libra, Vergine ed Acquario,
Che s'è facil non è fare un Lunario. 20
Dunque chi vuol sapere
La sua sorte, il suo fato, il suo destino,
Venga venga da me ch'io l'indovino.

*Oltre all'orchestra i tre compagni accompagneranno
questa Canzonetta co' loro strumenti.*

Chi vuol sapere
Se il suo Padrone 25
Lo pagherà,
Questo stromento
In un momento
Glielo dirà.

*Mettendosi la cerbottana alla bocca, accendendo
a certi Servitori di livrea.²*

Chi vuol sapere 30
Se il cicisbeo,³

² Por metonimia, *servitore (in) livrea*: 'doméstico que tiene el encargo de cuidar o controlar la conducta de las livreas y del resto de la baja servidumbre' (*Treccani*).

³ *Cicisbeo*: 'chichisbeo'; figura característica del siglo XVIII; caballero que tenía el cometido de estar al lado de la dama para hacerle compañía y servirla en todo lo que esta pudiese necesitar a lo largo de la jornada. Por extensión: 'cortejador galante' > *fare il cicisbeo* (*Treccani*).

Fedel sarà,
Questo stromento
In un momento
Glielo dirà. 35

Come sopra, accenando ad alcune Donne.

Chi vucì sapere
Se la sua Bella
Lo sognerà,
Questo stromento
In un momento 40
Glielo dirà.

Come sopra, accenando ad alcuni Giovanotti.

Ma che? Nessun vuol farsi
Astrologar da me? Non vi movete?
Anzi tutti correte
A quel de' Burattini? Oh sventurata, 45
Questa è mala giornata! Or via, Pagliaccio,
Truffaldino, Brighella.

*I tre saltano giù dal banco, se lo caricano
in ispalla, e via.*

Leviamo il banco, andiam. Ma chi mai viene
Versi di noi? All'abito, all'andare
Un forastier mi pare. Almen volesse 50
Questa Figura strana
Saper il suo destino da Trevisana.

*Don CHISCIOTTE vestito a ferro, alla foggia de'
Cavalieri antichi, sceso da una barca, s'avanza con un
camminar caricato verso la scena, ed appoggiandosi
sulla lancia dice:*

DON CHISCIOTTE

Stelle! Qual nuovo oggetto
M'abbarbaglia la vista! E' questa dunque
La città di Venezia 55
Che la storia del Bembo
Racconta che si siede al mare in grembo?
Ma se questa è Venezia, ove s'asconde
Il Mostro che dipinto
Ho veduto in un libro? Il monstroo orrendo 60
Gigantesco, barbuto
Nudo, vecchio, cornuto,
Che all'urna appoggia il petto,
Adriatico detto?⁴ Oh, se ti trovo,
T'insegnerò ben io 65
Tempestuoso vecchiccio
A tenerti Venezia ognora⁵ in braccio!
E' un pezzo che giurai
Se t'incontravo mai.
Che a Venezia d'intorno 70
(Se dovessi ammazzarti)
Adriatico pazzo, io vo levarti.

⁴ ... ove s'asconde il Mostro che dipinto... *Adriatico detto?*...: Baretto alude a la manía del caballero andante de interpretar todo lo que le circunda apoyándose en ilustres fuentes literarias (en este caso Bembo), para luego adecuarlas a su propia imaginación: como apunta Fido, «l'immagine di Venezia *in senso* all'Adriatico, comune nella storiografia ufficiale veneta [...] si confonde nella testa di don Chisciotte con la personificazione del mare in Dio o mostro mitologico» (Fido 1977: 20-21, nota 5).

⁵ *Ognòra*: forma trunca *ognór* (ant. *Ognior*, *ogni or*) > 'ogni ora': 'cada hora' (*Treccani*).

TREVISANA

Che capriccio ha costui
 Contro il nostro Adriatico?
 Sarebbe mai lunatico? 75

DON CHISCIOTTE

Ah tristo Cavaliere,
 Ah ch'io vaneggio! Questo,
 Ora che ben lo guardo, è un gran Palagio,⁶
 Che da un mago Malvaggio
 Fu fatto per magia! 80

Secondo i libri di cavalleria
 Questo, purtroppo il vedo,
 È della Fata Alcina
 L'incantato soggiorno,
 E tu bel viso adorno, 85

Tu bel viso amoroso,
 Dulcinea del Toboso,
 Prigionera qui sei! Ma se gli è vero
 Che don Chisciotte io sia,
 E se di questa mia 90

Acuta, lunga, e formidabil asta
 La punta non si guasta,
 Saprò del carcer tuo trovar la strada
 Senza neppure sfoderar la spada.
 Sì, voi siate, amati rai⁷ 95

In prigion fra mille guai;
 E chi sa, stelle indiscrete,
 Se veder la potrò più!
 Ahimè, che su e giù,

⁶ *Palagio*: variante literaria y antigua de *palazzo*: 'palacio'.

⁷ *rai*: forma poética > 'rayos luminosos', 'mirada luminosa', 'ojos' (*Trecani*); aquí hace referencia a esta última acepción.

- Mi sento il core un seno 100
 Far tippe, tappe, tu!
 Ma ben presto i colpi nostri
 Romperanno i ceppi vostri,
 E delusa or or vedrete
 Ogni magica virtù. 105
- TREVISANA
- Signor, chiedo perdono
 Se di Vossignoria
 Interrompo i pensier; ma se volete
 Qualche cosa saper dell'avvenire,
 Meglio di me nessun ve la può dire. 110
- DON CHISCIOTTE
- E l'avvenir tu sai? Come ti chiami
 Tu che sai l'avvenir? Qualche Avventura
 Nuova mi si prepara. E tu chi sei?
 Di che paese?
- TREVISANA
- Io sono, 115
 Nata in Treviso, e son perciò chiamata
 Trevisana. Il mio mestier fu sempre
 Andar investigando
 Della Madre Natura i gran Segreti,
 Osservando la Luna ed i pianeti. 120
 Ogni notte sopra il tetto
 A guardar io sto la Luna,
 E le stelle ad una ad una
 Contemplando tutte vo.
 Sí, signore mio diletto, 125
 Voi potete star sicuro
 Che il passato e il futuro
 A puntino vi dirò.

DON CHISCIOTTE

Luna? Stelle? Futuro? Io ben lo dissi
 Che questo luogo strano 130
 Non è quella Città
 Che cercando men vo di qua di là:⁸
 Questa questa purtroppo
 È l'isola di Alcina
 Che prigionera tien la mia Regina! 135

TREVISANA

La Regina? Che dite?

DON CHISCIOTTE

Appena scendo
 Sulla riva incantata,
 Subito do di petto in una Fata!

TREVISANA

Io non son Fata, Astrologa son io; 140
 E se del saper mio
 Volete qualche prova
 Vedrete quanta in me virtù si trova.

DON CHISCIOTTE

Dimmi dunque s'io sono
 Il vero don Chisciotte della Mancia, 145
 Che per Spagna e per Francia
 E per mare e per terra
 Per la sua Dulcinea fa tanta guerra.

TREVISANA

(T'ho capito). Voi siete
 Don... 150

⁸ ... *men vo di qua di là*: 'mentre vado di quà e di là' (Treccani).

DON CHISCIOTTE
Chisciotte?

TREVISANA
Chisciotte.

DON CHISCIOTTE
E sono innamorato...

TREVISANA
D'una tal vostra Dea
Chiamata... 155

DON CHISCIOTTE
Dulcinea?

TREVISANA
Sí, Dulcinea.

DON CHISCIOTTE
Oh meraviglia! Tutto
costei indovinò? Deh lascia lascia
Trevisana sapiente 160
ch'io t'inchini profondissimamente.
Io vedo, lo conosco,
che tu sei quella antica
Sibilla sempiterna...

TREVISANA
Io non son tanto antica, io son moderna. 165
Che modo⁹ di trattare?

⁹ En el ms. autógrafa de Baretto: *moda*; sin duda se trata de un error o descuido del autor, ya que debe decir *modo*.

Chiamar antiche e sempiterno quelle
Che son giovani e belle? Un tanto oltraggio
Nessuna Donna mai con flemma tollera,
E voi...

DON CHISCIOTTE

Non tanta collera 170
Moderna giovanissima Sibilla,
Ch'io non voglio oltraggiarti; anzi se qualcuno
T'offendessi giammai, tosto a battaglia
Lo sfiderei, gli mostrerei che sono
Del Sesso¹⁰ difensor, come conviene 175
A Errante Cavalier.

TREVISANA

Così va bene.

DON CHISCIOTTE

Ma che veggio? Un Castello?

*Guardando il Palco de' burattini, che
si vanno movendo.*

A che al fin son giunto 180
Alla tremenda Torre
Della Fata Morgana! Oh saggia, oh accorta
Sibilla d'oggi, deh fammi noto
Di quel Castello il nome. Io vedo io vedo
Sulla tremenda porta
Un gran Gigante, e quattro Saracini. 185

TREVISANA

Quello è il Palco Signor, de' Burattini.

¹⁰ *Del sesso* > 'bel sesso, gentil sesso' ('sexo femenino').

DON CHISCIOTTE
Burattini?

TREVISANA
E colui che n'è il Padrone
Si chiama Bergamasco.

DON CHISCIOTTE
Bergamasco? Oh che nome da stregone! 190

TREVISANA
Affé¹¹ ch'egli è stregone: il maledetto
Con quel Pulicinella
Incanta tutti.

DON CHISCIOTTE
Olà! Pulicinella!
E che fa con costui? 195

TREVISANA
Tutta la gente
Toglie dal banco mio. La Città tutta
A' Burattini va: nessun più viene
A farsi astrologar.

DON CHISCIOTTE
Dunque nemico 200
È quel Mago di te?

¹¹ *affé*: 'interjección pronunciada como afirmación enérgica'; equivale al italiano *in verità, per davvero*: 'en verdad, ciertamente, doy fe' (*affé* [de a fé > a fede]) (*Treccani*).

TREVISANA

Purtroppo! E il danno
Che mi fa...

DON CHISCIOTTE

Ti fa danno? Ah lascia adesso
La cura a me di tua vendetta. Or ora 205
Cogli occhi tuoi vedrai
Come sa il vero Cavaliere Errante
Punir la fellonia d'un Negromante.

TREVISANA

Che far volete?

DON CHISCIOTTE

Io voglio
Distuggere il Castello, e quel Guerriero 210
Detto Pulicinella
Or or morto vedrai.

TREVISANA

Sarebbe bella
(Chi diavolo è costui?) Andate adagio
Con quella lunga lancia. 215

DON CHISCIOTTE

Con questa al Bergamasco
Vo cavar le budelle della pancia.

TREVISANA

(Costui è matto affè: mi fa paura
Con quella guardatura:¹² io credo quasi
Che farei molto meglio a ritirarmi). 220

¹² *guardatura* > *sguardo*: 'mirada; modo de mirar' (*Treccani*).

DON CHISCIOTTE

Infami Saracini, all'armi, all'armi.

TREVISANA

(Vediam quel che sa fare).

DON CHISCIOTTE

All'armi, all'armi. Alla battaglia uscite,

Popoli Burattini:

Esci Pulicinella; 225

Bergamasco vien fuori: uscite tutti

Voi che siete nemici

Della savia Sibillina Trevisana:

Via, via, gente *marrana*,

Vi voglio tutti quanti 230

Precipitar giù nel tartareo fondo

Bergamaschi, Numidi, Africa, e l'Mondo.

Nessun esce? Nessuno? Ah vada al suolo

Ad un urto, ad un solo

Urtando il Palco de' Burattini colla lancia,

Spinton¹³ la mala Torre! A' colpi miei 235

Chi contrasto farà? Ma viva, viva

L'immortal don Chisciotte.

Il palco cade con grande strepito.

Già le porte son rotte, e già la Torre

Crolla e rovina. Ecco eccola per terra,

Ecco finita già l'orrenda guerra. 240

¹³ *spinton* > (do uno) *spintone*: 'empujón'.

Trevisana, cantiamo vittoria.
I nemici sono morti e sepolti.

TREVISANA

Ah de' pazzi n'ho visti già molti
Ma 'l più pazzo di questo non v'ha.

DON CHISCIOTTE

D'un guerrier qual io son la memoria, 245
E la fama, e 'l valore, e la gloria
Quanto il mondo nel mondo vivrà.

TREVISANA

Ah ridete, Signori e Signore,
Che più strano, che più bell'umore
Non fu al mondo, non v'è, né sará. 250

DON CHISCIOTTE

Se la Spagna durasse mill'anni
Tal Guerriero mai più non vedrà.

TREVISANA

Certa son che Venezia in mill'anni
Un più matto mai più non vedrà.

Exeunt.

PARTE SECONDA

La Scena rappresenta le Camere del Ridotto illuminate e piene di maschere d'ogni sorta. Entra TREVISANA da una parte vestita da Incantatrice, e dall'altra TRUFFALDINO e BRIGHELLA immascherati stravagantemente da Ombre.

TREVISANA

Brighella, Truffaldino; affè che quasi 255
Io non vi conoscea

Colla maschera in mano.

Mascherati in tal guisa. Orsù, sappiate
Far be le vostre parti. A don Chisciotte
Che tutti m'ha già detti i fatti suoi
Feci creder che morta 260
È la sua Dulcinea
E morto Sancio Panza;
Ma ciò non è abbastanza,

Mettendosi la maschera al viso.

Vo divertirmi un tratto,
E voglio a questo matto 265
Far credere che Brighella
Di Sancio è l'Ombra, e Truffaldino di quella.

*Entra DON CHISCIOTTE senza lancia e senza spada
condotto da PAGLIACCIO. TRUFFALDINO e
BRIGHELLA si ritirano dietro da una porta ad un
cenno dell'Astrologa.*

DON CHISCIOTTE

La Sibilla moderna
Così comanda, e così faccio, e vengo
Qui disarmato. Eppure, Pagliaccio, eppure 270
Te lo posso giurar, che sin dormendo,
Come l'obbligo chiede di Paladin perfetto,
E la spada e lancia ho sempre meco in letto.
Ma dove siamo? Chi sono.
Tutte queste Figure, 275
Questi fantasmi e mostri
Che mi stanno guatando?¹⁴ Ah, il loco è questo
Spaventoso e funesto
Dove Trevisana
Gli Spiriti invoca, e l'Orco, e la Befana? 280
Sibilla, ah dove sei!
Scopriti per pietate.
Scopriti agli occhi miei.

TREVISANA

Eccomi, e pronta.

Togliendosi la maschera del viso.

A secondar le brame tue. Già vedi 285
Che la magia veste

¹⁴ *guatando*: 'mirar fijamente o con intención, mostrando un estado de ánimo particular, como miedo, curiosidad, estupor o sospecha' (Treccani).

Mi son posta addosso
 Onde faccio a mia voglia
 Tremar l'Averno e impallidir Minosso.

DON CHISCIOTTE

O saggia Incantatrice, 290
 D'un Guerriero infelice
 Abbi pietà.

TREVISANA

Non ti turbar.

DON CHISCIOTTE

Deh¹⁵ tosto

Scaccia dal mio pensiero
 I dubbi miei, e dal mio cor li sgombra;
 E del fido Scudiere 295
 E dell'Idolo mio mostrami l'ombra.
 Se dal bel corpo sciolta
 Intorno a me t'aggiri,
 Anima bella¹⁶, ascolta
 Ascolta i miei deliri. 300

*TREVISANA gesticola stranamente come
 se s'apprestasse a scongiurare.*

¹⁵ *Deh*: interjección; literaria y poéticamente remite a una exclamación que introduce por lo general un ruego o precede la expresión de deseo.

¹⁶ *Anima bella*: expresión de origen mística, que luego, sucesivamente en el Romanticismo —en particular en Schiller, Hegel e Goethe— adquiere un determinado valor, en el que el comportamiento moral es directa emanación de la sensibilidad y gentileza de ánimo; en este caso, con intención irónica expresa en cambio ingenuidad y simplicidad excesiva de una persona fácilmente vulnerable (*Treccani*).

TREVISANA

Ritirati, Chisciotte.

DON CHISCIOTTE

E dove lasci
Il don?

TREVISANA

Balordo, taci.

Don o non don, tu se' sempre il medesimo,
Ma il don guastar potria¹⁷ questo incantesimo. 305

DON CHISCIOTTE

Ha ragione.

TREVISANA

Pagliaccio,

Ritirati tu pure. E voi, voi, voi,
Maschere Viniziane,
Ridotte in questo loco
Sacrato al Dio del Giuoco,¹⁸ 310
Anzi ai due crudi Numi
Della Speranza e della Rabbia.

DON CHISCIOTTE

Io tremo
Alle nere parole.

TREVISANA

Uscite tutti, 315

¹⁷ *Potria* > (condicional) > *potrebbe* [ant. o poet.: *io potria* o *poria*, *egli potria* o *poria*, *essi potriano*, o *poriano*]: 'podría' (*Treccani*).

¹⁸ *Giuoco* (uso letterario) > *gioco*: 'juego'.

O voi, che beffegiate orribilmente
 Tutta la stolta gente: i miei scongiuri,
 Le credute magie,
 E le costui follie
 Secondate schernendo. 320

DON CHISCIOTTE

Oh che scongiuro orrendo!
 Aiutatemi voi, astri benigni!

TREVISANA

I denti ognun digrigni, e per le risa
 Sgangeri le mascelle. A noi d'intorno
 L'acquatica Città sen venga tutta, 325
 E m'òda ogni Tabarro, ogni Bautta.¹⁹

DON CHISCIOTTE

Bautta! Ohimé!

TREVISANA

Lasciate sol per poco
 E danari, e bastoni, e coppe, e spade,
 E tressette e picchetto, 330
 Qui ci avrete più spasso, io vel prometto.

¹⁹ ... *m'òda ogni Tabarro, ogni Bautta...*: *tabarro* > 'capa de hombre ancha y pesada, usada, en los siglos pasados sobre el abrigo o directamente sobre el vestido'. El *tabarrino* se convirtió en un *zanno* característico de la *commedia dell'arte*. *Bautta*: 'típico disfraz con el cual los venecianos en el siglo XVIII solían enmascararse; en su parte superior exhibía una especie de capucha abierta por delante para dejar al descubierto el rostro, que se cubría a su vez con una máscara' (*Treccani*). Aquí el sentido que tiene, como refiere Fido en su edición (1977: 34, nota 19), es 'ogni uomo, ogni donna'.

DON CHISCIOTTE

Oh vocaboli atroci
Da sobbissar l'Averno.²⁰ Io gelo...

TREVISANA

Or voi,
Brighellesca Fantasma, 335
Spettro Truffaldinesco,
Tosto sbucate fuori:
Le donne, i Cavalier, l'Arme, gli Amori

DON CHISCIOTTE

Oh, che nomi infernali!

TREVISANA

Via, subito, e senz'ali 340
Con moto impetuoso
Escan da quella porta
Il morto Panza e Dulcinea la morta.
Sí, vengan fuori l'ombre terribili,
E i loro s'odano fischi, urli, e sibili, 345
Ma non spaventino il Cavalier.
Egli è bisbetico, matto, frenetico,
E la sua Venere ridotta in cenere
Ad ogni patto vuol riveder[e].

*Intanto che TREVISANA canta l'aria, escono
TRUFFALDINO e BRIGHELLA aggirandosi intorno
come trottole ed avanzandosi verso DON CHISCIOTTE.
Le Maschere astanti si spaccano e mettendosi in
due file mentre 'e passano.*

²⁰ *sobbissar l'Averno*: *subissare* > *far scomparire* ('hacer desaparecer')
(Fido 1977: 34, nota 20).

DON CHISCIOTTE

Chi mai vien verso di me? Sarien mai queste 350
le care Ombre ch'io cerco? Oh Numi! E tanto
il mio fido Scudiero
E la Regina mia
Cambiar di volto e di fisonomia!
Misero me! Come distinguer mai 355

L'ombre lo abbracciano.

Qual è l'un, qual è l'altra! Ohimé, cessate,
Ombre care, Ombre amate,
D'abbracciarmi così! Dotta Sibilla,
Dimmi per carità, qual è di questi
Sancio mio, la mia Bella. 360

TREVISANA

Costui è Sancio, e la tua Donna è quella.

*Additando prima Brighella e poi Truffaldino
che si fa indietro.*

DON CHISCIOTTE

Quella? Coi? Possibile? Quel viso
Dipinto col carbone?
Che strana mutazione! E quello è il viso
Splendente, luminoso, 365
Che adorai alla Mancia ed al Toboso?

TREVISANA

Tutte le Dulcinee
Diventano così, quando la Parca
Le costringe a passar la Stigia Barca.

Questa, questa è del Cielo
L'irevocabilissima sentenza. 370

DON CHISCIOTTE

Ahi vista! Ahi conoscenza!
Ma, cara Dulcinea,
Amabile mia Dea,
Non parli? Non mi dici 375

Che m'ami ancora? E ch'io
Sono ancor l'idol tuo
Come tu sei il mio?
Parla. Quest'alma piena
D'affetto e di dolore 380

Consola col parlar!
Parla. Che duol! Che pena!
Scoppiar mi sento il core,
Mi sembra di sognar!
Resister più non posso, 385
Mi sento il fuoco addosso,
Numi, che debbo far!

TREVISANA

No, Signor don Chisciotte,
Non la pregar che parli. Al nostro sesso
Questo non è permesso; e della lingua 390
Dopo morte s'iam prive.

DON CHISCIOTTE

Perchè?

TREVISANA

Troppo parlam quando s'iam vive.

DON CHISCIOTTE

Che crudeltà! Ma, se parlar non puoi,
 Almen co'²¹ cenni tuoi 395
 Conforta il tuo Fedel: sì, dammi, o cara,
 Qualche picciolo segno
 Del saldissimo affetto...

*TRUFFALDINO gli dà con gravità due colpi colla sua
 spada di legno sulle spalle.*

Ma che fai, Dulcinea, con questo legno?

TREVISANA

Lascia far, lascia far. Queste percosse 400
 Son le carezze sue.

DON CHISCIOTTE

Ah Dulcinea! Mi bastan queste due.

TREVISANA

Che dici? In questo modo
 L'ombre esprimon l'affetto.

DON CHISCIOTTE

A me non quadra 405
 Questa maniera ladra.

Fregandosi tuttavia la spalla.

TREVISANA

E tu rifiuti
 I vezzi suoi? E sei amante? E al core

²¹ co' > forma trunca, de uso toscano o literario > con i: 'con los' (*Treccani*).

Senti sproni di gloria e di valore?
Vigliacco Paladino, 410
Codardo Cavalier! Dunque ad oltraggio,
Ti rechi un tal favor? Dov'è il coraggio?
Ed ancora non sai
Che i pizzicotti, i pugni,
Gli schiaffi, e gli urti, a un'alma innamorata 415
Sono sempre una grazia segnalata?

*Mentre TREVISANA dice questi versi, a' quali
DON CHISCIOTTE sta attentissimo, BRIGHELLA
e TRUFFALDINO partono inosservati.*

DON CHISCIOTTE
Sibilla, oimé, perdona
L'involontario errore
Del turbato mio core. Il dover mio
Era soffrir. Ma dov'è l'Ombra? 420

TREVISANA
L'ombra?
Se ne sarà tornata
Del Monarca Plutone alla fornace.

DON CHISCIOTTE
Che giorno è questo, o disperato Arbace!

TREVISANA
Oh che strano cervello! 425

DON CHISCIOTTE
Ah mentre bado a quello
Che la Sibilla dice

Dulcinea se ne va! Che strani casi,
 Che vicende le mie! Parto di Spagna
 Sull'orme d'un Re Moro 430
 Che rapito m'aveva il suo tesoro:
 Corro per tutta Francia,
 Per tutta l'Alemagna,
 Per il Perù, per il Missisipi,
 E per mare alla fine arrivo qui. 435

TREVISANA

Molto vero!

DON CHISCIOTTE

Qui giunto indarno cerco
 D'azzuffarmi col brutto
 Adriatico vecchio, il qual circonda
 Venezia bella d'ostinato assedio, 440
 Ma nol posso trovar, non c'è rimedio.
 Dello stregone invece
 Pulicinella uccido,
 E al Mago Bergamasco
 Diroccando il Castello 445
 Del Popol Burattin faccio un flagello.

TREVISANA

Verissimo.

DON CHISCIOTTE

E qual premio
 Di tante grandissime imprese? Incontro questa
 Astrologa e Sibilla. A Lei domando
 Nuove del Servo mio, 450
 Nuove di Dulcinea; ma sento, oh Dei,
 Che morto è Sancio Panza, e morta è Lei!

TREVISANA

Oh che caro, oh che caro!

DON CHISCIOTTE

A questo annunzio amaro
Giuro farmi romito.²² Ella cortese 455
Mi vuol pur confortar. L'Ombra scongiura,
E la fa comparir. Le parlo. Al petto
Me la stringo. Le chiedo
Qualche pegno d'amor. Subito un legno
Ella alza, e mi percuote, de io mi sdegno: 460
Mi sdegno, ond'ella fugge,
Dagli occhi miei dileguarsi ad un tratto!

TREVISANA

Perché, barbari Dei, farlo sì matto!

DON CHISCIOTTE

Perché fuggir, mio bene,
Chi dalle tue catene 465
Legato ognor sarà?

Guardando verso la scena.

TREVISANA

La testa va sì bene,
Che presto di catene
Bisogno vi sarà.

Sogghignando da un altro canto.

²² *romito*: variante popular de *eremita* > 'ermitaño'.

DON CHISCIOTTE
Che pena! 470

TREVISANA
Che pazzia!

DON CHISCIOTTE
Che duol!²³

TREVISANA
Che frenesia!

DON CHISCIOTTE
Cara Sibilla, ah ch'io
Non merito pietà! 475

TREVISANA
Caro guerriero mio,
Sei matto in verità.

A DUE [VOCI]
No, mai un'avventura
Sí fuori di natura
Mai più non s'udirà. 480

Fine del *Don Chisciotte in Venezia*.

²³ *duol* (forma arcaica) > *dolersi*, *avere dolore*, *soffrire* (*Treccani*): 'angustia, pena, dolor, sufrimiento'.

APARATO CRÍTICO

Del *intermezzo Don Chisiciotte in Venezia* se dispone tan solo de un único testimonio, incluido entre los papeles autógrafos del autor piemontés (ms. 2085), depositado en la Biblioteca Comunale de la ciudad de Verona. Dicho manuscrito, que lleva por título *Poesie di Giuseppe Baretti*, de algo más de 470 folios, además de la farsa barettiana (que ocupa las pp. 383-400), abarca otro *intermezzo* musical, *La Filippa trionfante* (pp. 401-419), y un conjunto amplio de poesías del escritor piemontés, quien incursiona en las más variadas y prestigiosas formas líricas (sonetos, églogas, canciones, estancias, anacreónticas, odas, etc.). Este conjunto de poemas, al que muy probablemente hace alusión el autor turinés en una misiva enviada desde Londres al canónigo Agudio a principios de agosto de 1754 (en Baretti 1936, I: 105), ha sido descrito de modo pormenorizado a finales del siglo XIX por Giuseppe Biadego en su catálogo (1892: 4-9), y son los mismos que fueron publicados después por Norbert Jonard a mediados de los años sesenta del siglo pasado.

Aunque carecemos de noticias sobre la existencia de otros testimonios textuales referidos a la recreación teatral cervantina que nos ocupa, el manuscrito registra no pocas modificaciones en las interlíneas, supresiones, añadidos y anotaciones al margen del texto autógrafo; correcciones que Baretti ha dejado registradas en una ulterior o en sucesivas fases de revisión del texto. Como se ha indicado ya, se ha optado por reproducir el segundo estadio redaccional del texto barettiano con las posteriores correcciones y modificaciones para ofrecer la lección última de la obra (B), habiéndonos apoyado también en algunas

ocasiones en las apuntes críticas que incorpora Fido en su edición (1977). En este apartado se incluyen las distintas variantes que se corresponden a la primera redacción (A), así como los cambios redaccionales registrados en la sucesiva revisión y corrección, que fijan el segundo estadio redaccional (B).

Por último, se señala que el *intermezzo* quijotesco fue recuperado y publicado por primera vez por Irene Mamczarz, al incluir el texto en el apéndice de su monografía dedicada a los intermedios cómicos italianos del siglo XVIII (1972: 639-653), y en particular a la vena realista y burlesca de inspiración popular de los *intermezzi*. Como observa Fido (1977: 11), lamentablemente la investigadora incorpora en su edición numerosos errores de transcripción; errores que han sido corregidos por el ilustre italianista en su posterior —y apreciada— edición que vio la luz en 1977.

A (primera redacción) / B (segundo estadio redaccional)

Primera parte

Primera didascalia: ... *i tre compagni fanno smorfie...* A;
i tre compagni vanno facendo smorfie... B

9-11: Ché ora in casa di Venere, or di Marte / Conosco a certi indizi / L'Eclissi, l'Equinozi, i Solstizi A;
Che da Giove, da Venere, da Marte / e dagli altri pianeti erranti e fissi / imparai a predir tutti le Eclissi B

12: E senza che... A;
Ma senza che... B

- 15-16: ... scorgei le strade / tutte del cielo *A*;
Tutte le strade / scorse ho del cielo *B*
- 31: ... se il caro amante [sucesivamente tachado y
arriba > suo Zerbino] *A*;
... se il cicisbeo *B*
- 46: ... a quel de' Burattini, or via, Pagliaccio *A*;
... a quel de' Burattini? Oh sventurata *B*
- 50-52: un forastier mi pare. Oh che figura! Oh che
caricatura! / Vediam se questo almeno / volesse
avere la sua buona ventura *A*;
un forastier mi pare. Almen volesse / questa Figura
strana / saper il suo destino da Trevisana *B*
- 59-60: ... dov'è l'antro / del Mostro... *A*;
... ove s'asconde / il Mostro... *B*
- 61-62: ... Dov'è il Mostro barbuto... *A*;
... Il mostro orrendo, gigantesco, barbuto... *B*
- 70-71: ... se ti ritrovo mai / che d'intorno a Venezia *A*;
... se t'incontravo mai, che a Venezia d'intorno *B*
- 74: Che diavolo ha costui *A*;
Che capriccio ha costui *B*
- 79: un gran castello *A*;
un gran Palagio *B*
- 82-83: Questo non è, non fu, nè mai sarà / fatto da qualche
maga per magia! *A*;

Secondo i libri di cavalleria / questo, purtroppo il
vedo *B*

87-88: ... e tu bel viso adorno / tu viso bello amoroso *A*;
... e tu bel viso adorno, tu bel viso amoroso *B*

101: ... il core nel seno... *A*;
... il core in seno... *B*

107: Signor, domando scusa *A*;
Signor, chiedo perdono *B*

111: ... venite qui, che ve la voglio dire. *A*;
... meglio di me nessun ve la può dire. *B*

112: L'avvenir? L'avvenir? Come... *A*;
L'avvenir tu sai? Come... *B*

114: Ah, dî, chi sei? *A*;
E tu chi sei? *B*

121: ... osservando le stelle ed i pianeti. / DON
CHISCIOTTE. Pianeti? Stelle? Di Treviso? Madre
/ Natura? L'avvenire? Ah, già ti ho detto / che in
Venezia non siam, questa pur troppo...
[121-124] *A*;
... osservando la Luna ed i pianeti *B*

130: Luna? Stelle? Futuro? Non lo [ilegibile] *A*;
Luna? Stelle? Futuro? Io ben lo dissi... *B*

137: Che dite? La Regina? *A*;
La Regina? Che dite? *B*

161: astrologa sapiente *A*;
TREVISANA sapiente *B*

197-198: Sì, tutta la gente / a sé tira colui [costui: Fido 1977:
26]... *A*;
Tutta la gente / toglie dal banco mio... *B*

242: Trevisana, vittoria, vittoria, ... *A*;
Trevisana, cantiamo vittoria, ... *B*

Segunda parte

262-263: È la sua Dulcinea con Sancio Panza
[1 verso solo] *A*;
È la sua Dulcinea / E morto Sancio Panza *B*

265: Voglio darmi più spasso *A*;
Vo divertirmi un tratto, ... *B*

268: Di Sancio è l'ombra e tu l'ombra di quella *A*;
Di Sancio è l'Ombra, e TRUFFALDINO di quella *B*

273: ... come conviene a un Paladin perfetto *A*;
... come l'obbligo chiede di Paladin perfetto *B*

276-279: Tutte queste Figure? Il loco è questo *A*;
Tutte queste figure, questi fantasmi e mostri /
che mi stanno guatando? Ah, il loco è questo
/ spaventoso e funesto [versos añadidos en los
márgenes] *B*

284-286: Scopriti per pietate agli occhi miei / TREVISANA.
Eccomi, e tutta pronta / di secondar le brame tue... *A*;

Scopriti agli occhi miei / *TREVISANA*. Eccomi, e
pronta / a secondar le brame tue... *B*

290: ... per aiutarti quanto so e posso *A*;
... onde faccio a mia voglia *B*

294-295: I miei dubbi affannosi / dal mio core disgombra *A*;
... scaccia dal mio pensiero / i dubbi miei, e dal mio
cor li sgombra; *B*

300: ... ombra diletta, ascolta *A*;
... anima bella, ascolta *B*

304-306: Balordo taci; / E il don guastar potrebbe
l'incantesimo. / Don o non don tu se' sempre il
medesimo. *A*;
Balordo taci; / Don o non don, tu se' sempre il
medesimo, / ma il don guastar potrebbe questo
incantesimo. *B*

326: ... venga Venezia tutta *A*;
... l'acquatica Città sen venga tutta *B*

332: ... qui ci avrete più gusto,... *A*;
... qui ci avrete più spasso,... *B*

334: ... da sconvolger l'Averno,... *A*;
... da sobbissar[e] l'Averno,... *B*

336-337: Brighellesca Figura, Truffaldinesco Mostro *A* ;
Brighellesca Fantasma, Spettro Truffaldinesco *B*

- 350 [didascalia después v. 350]: ... *escono TRUFFALDINO e BRIGHELLA camminando adagio e bizzarramente verso DON CHISCIOTTE... A;*
... *escono TRUFFALDINO e BRIGHELLA aggirandosi intorno come trottole ed avanzandosi verso DON CHISCIOTTE... B*
- 387: Ohimé, che debbo fare... *A;*
Numi, che debbo fare... *B*
- 389: ... non sperar ch'ella parli *A;*
... non la pregar che parli *B*
- 393: Perchè troppo parliam quando siam vive. *A;*
Troppo parliam quando siam vive. *B*
- 398: ... dell'antico amor tuo... *A;*
... del saldissimo affetto... *B*
- 400: Lascia far, lascia far. In questo modo / mostran
l'Ombre l'amor / Queste percosse... *A;*
Lascia far, lascia far. Queste percosse... *B*
- 405-406: ... strana foggia / di dar segni d'affetto! *A;*
A me non quadra / questa maniera ladra *B*
- 414: Che un pugno, un pizzicotto, un pugno / gli schiaffi,
un urto... *A;*
Che i pizzicotti, i pugni / gli schiaffi e gli urti, ... *B*
- 417-419: Sibilla hai gran ragione / il dover mio *A;*
Sibilla, oimé, perdona / l'involontario errore / del
turbato mio core. Il dover mio *B*

- 425 Che nome è questo. Oh, che strano cervello! *A*;
Oh che strano cervello! *B*
- 426: Mentre bado a quello... *A*;
Ah mentre bado a quello... *B*
- 435: ... alla fin capito qui *A*;
... e per mare alla fine arrivo qui. *B*
- 437-446: Qui giunto / uccido l'empio / Pulicinella. Al Mago
Bergamasco *A*;
Qui giunto indarno cerco d'azzuffarmi col brutto
/ Adriatico vecchio, il qual [sempre > tachado]
circonda / Venezia bella d'ostinato assedio, / ma nol
[non lo > tachado] posso trovar, non c'è rimedio.
/ Dello stregone invece / Pulicinella uccido, / e al
Mago Bergamasco / diroccando il Castello / del
Popol Burattin faccio un flagello. *B*
- 447-448: Ma quel premio di tante / mie magnanime imprese *A*;
E qual premio / di tante grandi imprese? *B*
- 453: Oh caro, oh caro! *A*;
Oh che caro, oh che caro! *B*
- 454-455: Alla trista novella / alla novella trista [otra variante:
bujja] / voglio ammazzarmi, ed ella... *A*;
A questo annunzio amaro / giuro farmi romito. Ella
cortese... *B*
- 462: ... e dileguarsi, ohimè, tutta ad un tratto! *A*;
... dagli occhi miei dileguasi ad un tratto! *B*

Don Quijote en Venecia / Don Chisciotte in Venezia se preparó para su publicación el mes de marzo de 2023 en el estudio de Pandiella y Ocio (Oviedo, Asturias). Se emplearon las tipografías Minion Pro (Adobe) en la tripa y Kiperman (Harbor Type) en la cubierta.

EL QUIJOTE Y SUS INTERPRETACIONES • 6

Giuseppe Baretti evidencia una verdadera pasión por España y su cultura, erigiéndose en uno de los hispanófilos más acreditados del *Settecento* italiano. Ejemplo de esta admiración es la constante afición cervantina que exhibió a lo largo de su fértil itinerario intelectual, desde su efímera incursión en el teatro musical con el *Don Chisciotte in Venezia*, pasando por la malograda traducción inglesa de la inmortal novela y las constantes referencias a Cervantes en su epistolario, hasta arribar al *Tolondrón*, último eslabón de un notable recorrido literario y crítico en el que el escritor polemiza vigorosamente con la edición cervantina del erudito escocés Bowle.

El *intermezzo* *Don Quijote en Venecia* (1752-1753), redactado para el teatro de la Ópera italiana de Londres, no llegó a publicarse en vida del autor. Esta breve pieza constituye una libre recreación, en clave farsesca, de dos motivos quijotescos bien reconocibles: el episodio del retablo de maese Pedro (II, 25-26), cuya teatralidad y espectacularidad era bien conocida, y el encantamiento de Dulcinea (II, 10), reelaborados ambos en el marco del bullicio y del ambiente festivo del carnaval veneciano de mediados del XVIII.

En este volumen Franco Quinziano (investigador del GREC-Universidad de Oviedo y del IEMYRhd-Universidad de Salamanca) ofrece una edición bilingüe, anotada con las variantes que presentan las dos fases redaccionales del manuscrito autógrafa y precedida por una introducción en la que se examinan los mecanismos y recursos que vertebran la comicidad del *intermezzo*, ampliamente deudores de la afamada *commedia dell'arte* y orientados a acentuar los rasgos caricaturescos del hidalgo manchego.

Giuseppe Baretti (Turín, 1719-Londres, 1789) es sin duda uno de los escritores de mayor calado del *Settecento* italiano. Lexicógrafo, periodista militante y crítico literario, viajero incansable y perspicaz, situado en las antípodas de los presupuestos estéticos de la *Arcadia*, y por tanto alejado de las coordenadas que plasmaron el pensamiento reformista e ilustrado del siglo, su mayor aportación tal vez haya sido la de haber trazado en su poliédrica obra una original mediación cultural entre tradición y modernidad.

Baretti se aproxima al modelo de escritor burgués que vive de su pluma, empuñado en debatir, polemizar y acometer, allí donde se encuentre, nuevas batallas culturales y literarias. Enemigo del academicismo, de la falsa erudición y la grandilocuencia retórica, cosechó a su alrededor no pocas polémicas, inquinas y enemistades: resalta en dicha perspectiva su labor al frente de la *Frustra letteraria* (1763-1765), una de las publicaciones culturales de mayor trascendencia en la Italia del XVIII.

Animado por una meritoria conciencia lingüística, inestimable fue la labor de difusión —y defensa— de la cultura italiana que el piomontés emprendió fuera de su país, en especial en Londres, donde se afincó, erigiéndose en privilegiado mediador cultural entre Inglaterra e Italia y, en menor medida, después de su primer viaje a la península ibérica en los inicios del reinado de Carlos III, entre su país y la España del periodo.

ISBN 978-84-86375-62-1



9 788486 375621 >

www.lunadeabajo.com