

INTERPRETACIONES CERVANTINAS EN LA LITERATURA ITALIANA DEL SIGLO XVIII

Por Giuseppe Carlo ROSSI

Los pocos estudiosos que se han ocupado de la suerte del *Don Quijote* —y de las obras de Cervantes en general— en Italia han observado que aquélla no fue demasiado buena durante el siglo XVIII (1): Joseph G. Fucilla, el angloamericano de origen italiano, tan conocido por sus escrupulosas investigaciones eruditas y bibliográficas, nos ha dado con ellas la implícita confirmación de que tal suerte, tras ser relativamente notable durante el siglo XVII, ha ido progresivamente acentuándose sólo a partir del inicio del siglo XIX, alcanzando desde entonces a nuestros días una intensidad, tanto en lo que se refiere a las traducciones como en la atención crítica, que sin lugar a dudas se puede equiparar a la dedicación que por Cervantes han tenido otros países de alta cultura. Quizás, por lo que respecta al siglo XVIII, puede considerarse una excepción el campo de la música: una excepción obvia, en el siglo del triunfo del melodrama italiano, el cual en los países donde se impone lleva y trata también temas que se inspiran también en dichos países (2).

(1) Nos referimos a ROSARIA FLACCOMIO en *La Fortuna del Don Quijote in Italia nei Secoli XVII e XVIII e il Don Chisciotte di G. Meli* (Palermo, 1928) y a JOSEPH G. FUCILLA en *Un Don Quijote parodiado* (en «Hispania», XXX, págs. 337-340, reproducido en *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, 1953, págs. 38-43), en *Sobre la boga cervantina en Italia* (en «Hispanic Review», VII, 1940, págs. 181-186, reproducido en *Relaciones...*, págs. 44-49), y en *Bibliografía italiana de Cervantes - Suplemento a Ford and Lansing: Cervantes: a Tentative Bibliography* (en *Relaciones...*, págs. 50-62). La edición original de los dos primeros ensayos de Fucilla está en inglés).

(2) El mismo FUCILLA, refiriéndose en el *Tentativo bibliográfico*, indicado en la nota precedente, a los Datos para una bibliografía italiana de Cervantes, de CARLO CONSIGLIO (en «Revista Bibliográfica y Documental», II, 1948, págs. 107-118) y al *Contributo a un Repertorio Bibliográfico Italiano di Letteratura Spagnuola* de G. M. BERTINI (Firenze, 1941) —dos trabajos que cita en una premisa a su *Bibliografía italiana de Cervantes* antes recordada— nos proporciona una lista muy útil indicadora (aunque consideramos que se pueda completar) de las obras teatrales del siglo XVIII, con música o sin ella, inspiradas en la obra maestra de Cervantes.

Esta intervención mía se propone abrir o recoger el tema sobre las «reacciones» entre las más características o más válidas desde el punto de vista literario del Setecientos italiano a la obra de Cervantes, intentando contribuir a la consolidación del anillo de aquel siglo en la cadena construida en Italia a lo largo del tiempo alrededor del máximo escritor español: se trata de dos «refundiciones» de pasajes de *Don Quijote* y de uno de *La gitanilla*.

En el primero de los dos ya me había detenido yo mismo en una comunicación preparada para el V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas de 1974, en Bordeaux, congreso al que por otra parte no pude asistir: se trata de un *Don Chisciotte in corte della Duchessa*, de Apostolo Zeno. En el segundo la crítica literaria ya tuvo ocasión de detenerse, debido a la singularidad del valor poético complejo de que hace gala su autor, pero creo que vale la pena releerlo, dada la evidente actualidad del significado de su pensamiento y de su sentimiento: es el *Don Chisciotti e Sanciu Panza* (en siciliano) de Giovanni Meli. La «refundición» de *La gitanilla*, sobre la que escribió algo Fucilla (3), me parece susceptible de un encuadramiento en el conjunto de referencias a la Península Ibérica que el autor hace a lo largo de su obra: se trata de *Il zingaro per amore. Commedia*, de Francesco Cerlone.

* * *

El veneciano Apostolo Zeno (1668-1750) ocupa un lugar notorio en la fecunda vida literaria y artística italiana de su ciudad durante el Setecientos: promovió en ella la fundación de la «Accademia degli Animosi» con una orientación análoga a la de la «Arcadia Romana»; fundó en 1710, en colaboración con F. Vallisnieri y otro de los literatos venetos más ilustres del siglo, el veronés Scipione Maffei, aquel «Giornale dei Letterati d'Italia», que se convertiría en uno de los órganos culturales más representativos del siglo; compuso (y esto es lo que aquí nos interesa de un modo específico) más de sesenta dramas para música, gracias a cuya fortuna y popularidad el autor sería poeta de corte en Viena desde el 1718 al 1729 (4). Se trata de melodramas que parten de principios antibarrocos, ya con aires neoclásicos, y muchos entre los mejores de ellos tratan temas de la antigüedad ya tratados por otros en el siglo, desde Maffei hasta Metastasio, como los de Mérope y Temístocles: con ellos, Zeno, junto a Metastasio, entre otros, contribuye a restituir autonomía dramática y dignidad artística al libreto de ópera.

(3) Páginas 46-48 del artículo antes citado *Sobre la boga cervantina en Italia*.

(4) En aquel año fue sustituido en Viena por Metastasio, indicado por él mismo, por aquel Metastasio que permanecerá en Viena hasta su muerte en 1782, teniendo a su vez como sucesor al poeta de corte Lorenzo da Ponte, que preparará los libretos de Mozart, desde *Don Giovanni* hasta *Così fan tutte*, desde *Le nozze di Figaro* hasta el *Matrimonio di Figaro*.

El «dramma giocoso» (drama jocoso) (5) que Zeno, en un momento difícil de fijar deduce de un episodio del *Don Quijote*, forma parte de esta su actividad teatral. El episodio es el de la estancia de Don Quijote y Sancho en el castillo del Duque y de la Duquesa (en la segunda parte de la novela) y de todo lo que deriva también indirectamente durante tal hospitalidad, desde cuando Don Quijote se encuentra con la «bella cazadora» (la Duquesa) (cap. XXX) y el Duque su marido, hasta cuando al caballero andante «pareció que era bien salir de tanta ociosidad como la que en aquel castillo había» (cap. LVII), y por lo tanto «pidió un día licencia a los Duques». Entre los bien conocidos matices de aquel pasaje de la narración me parece oportuno recordar por lo menos uno: la actitud de broma y a la vez de ternura que observa la Duquesa con respecto a Sancho, casi como si fuera un objeto con qué divertirse, pero al que a la vez se quiere y al que se evitará acarrear cualquier mal; por otra parte, el apego de Sancho a la Duquesa, que a veces hace pensar —perdonadme la comparación— a un polluelo pícaro que en el momento justo corre a meterse bajo las alas de su madre clueca.

Zeno recoge el largo episodio en una comedia de cinco actos de endecasílabos y heptasílabos (estos últimos en mucho menor número), con rimas, casi siempre pareadas, de vez en cuando, pero más frecuentes cuando las escenas o los actos terminan en heptasílabos. Antes de la acción mete un «argumento» en el que se preocupa de definir las relaciones con el texto original cervantino: la lectura de tal «argumento» ofrece la ocasión de controlar cuanto se pueda y cuanto no se pueda condicionar con las afirmaciones de Zeno con respecto al tema. Si es verdad (y lo es) que Zeno respetó a la letra los capítulos de la novela, ha cambiado en realidad su sustancia: en la narración cervantina, la de la diversión que para los Duques y sus criados presentan Don Quijote y Sancho, no existe de manera ninguna la historia de amor, más aún la doble historia de amor, que constituye la trama de la obra del autor italiano.

Es lo que se intuye ya por los personajes que él añade a los del texto original (aunque algunos de ellos tienen de nuevo nada más que el nombre): Doralba (existen, sí, en la narración cervantina «damiselas de corte», pero ninguna de ellas con este nombre); Don Alvaro (situación análoga); Grullo y Grillo, que, siendo oficialmente palafreneros, son en realidad dos graciosos, lo que además se ve ya por los nombres, que en italiano resultan graciosos además por su analogía; finalmente Laurindo, que nos ofrece la posibilidad de hacer una doble consideración sustancial ante esta adaptación que hace Zeno: inventa una historia de amor e italianiza la narración de Cervantes; evidentemente pensando en los gustos del público italiano, al que dirige su drama

(5) El conocido polemista del siglo XVIII ANDREA RUBBI, que se ocupa sobre todo de problemas teatrales, y en cuya selección de *Teatrali serj e giocosi del secolo XVIII* (Venezia, 1877) hemos releído el trabajo de Zeno, en una premisa suya lo define «dramma buffo».

jocoso. Y esta doble consideración, la invención de la historia de amor y la italianización del episodio, junto al hecho de la introducción de graciosos, es de una importancia fundamental: la trataré dentro de poco y constituirá uno de los argumentos clave de este trabajo.

El tema del amor, es decir, de Don Alvaro enamorado de Altisidora (que... lógicamente no lo ama a él sino a Laurindo) se inserta en la acción al principio. La acción original viene evidentemente concentrada y reducida por el autor italiano, que, a pesar de todo, cuando la tiene en cuenta, reproduce a menudo el texto con absoluta fidelidad; pero las novedades introducidas son muchas y muy claras. Entre ellas tenemos la corte (aparente) que Grullo le hace a la vieja Rodríguez considerándola rica, vieja que en la refundición de Zeno viene arrinconada en la corte por Altisidora, mientras que en el texto cervantino no existe oposición entre ellas, conviviendo sin ninguna clase de inconvenientes, dedicada cada una de ellas a la tarea que le corresponde. Se produce pues una sistemática instrumentalización de episodios, grandes o pequeños, siempre que puedan volver aún más divertida la narración.

Y la trama de amor introducida por Zeno continúa asumiendo en su drama una importancia no inferior a la de la burla sufrida por los dos ingenuos protagonistas cervantinos: trama de amor que se va complicando hasta el final feliz que se produce en la praxis teatral. Zeno se vale de la figura de Altisidora para complicar más tarde el enredo de la acción, incluso en los sentimientos que la constituyen: ya disputada por dos hombres, Alvaro y Laurindo, Altisidora se complica todavía más enamorándose de Don Quijote (sea auténtico o disimulado este sentimiento, aparece más fuerte en Zeno que en Cervantes), acabando por aparecer desorientada ella misma, dado que el autor italiano introduce en el caso de la joven también la figura de Doralba. Pero el final feliz de la doble trama amorosa es la confirmación de la instrumentalización que Zeno ha hecho del episodio cervantino.

Con esta «adaptación» de un episodio del *Don Quijote* Zeno, digamos, ha correspondido al interés que las literaturas ibéricas mostraron por él en su tiempo, como correspondía al espíritu de intensa interdependencia y artística entre las dos penínsulas durante el siglo. A un libreto escrito por él y por Tagliazucchi sobre el tema de Mérope le puso música (y fue muy aplaudido entonces en varias ciudades italianas, desde Roma hasta Bolonia y Milán, y reeditado varias veces, la más reciente en Barcelona aún en 1951), le puso música, repito, un conocidísimo compositor barcelonés, Domingo Torradellas, que fue discípulo de Francesco Durante en Nápoles y maestro de capilla en las iglesias de Santiago y de San Ildefonso en Roma. y autor de músicas para muchas obras de Metastasio, de *Semiramide* a *Artaserse*. Y lo dicho podría extenderse a Portugal, donde también Zeno fue

famoso, desde una «adaptación» de *Alessandro in Sidonia*, el *Abdólónimo em Sidónio*, obra anónima (6), hasta una traducción, también anónima, de otro trabajo suyo que no nos resulta todavía cuál es, llamada *Adelacia em Italia* (7).

* * *

Del poeta palermitano Giovanni Meli (1740-1815) el más grande historiador de la literatura nacional que ha tenido Italia, en el siglo pasado, Francesco de Sanctis, escribió que «quel mondo della naturalezza e della verità che Parini e Goldoni predicavano, Meli l'aveva già bello e creato!». Quizás la obra más válida entre las muchas que de él tenemos, la *Buccolica* (1787), sacudiéndose el arcadismo típico del Setecientos, responde efectivamente a una representación auténtica de la paz en el campo, de la contemplación y de entrega a la belleza de lo creado, que responde sin embargo a un estado de ánimo de huida del mundo circundante. En cambio, entre sus obras que participan abiertamente de los problemas nuevos del tiempo, problemas sociales por ejemplo, destaca el poema *Don Chisciotti e Sanciu Panza*, compuesto posiblemente entre los años 1785-1786.

Tiene doce cantos, con un total de 418 octavas (8), y las rimas usuales de la octava épica. También en este poema, como en el «drama jocoso» de Zeno, hay momentos y acciones retomados a la letra del texto de Cervantes, y hay también adaptaciones muy originales, con una finalidad muy clara, correspondiente tanto al espíritu del autor cuanto a las circunstancias de su ambiente y de su tiempo. Sancho sigue a Don Quijote («El Héroe») de una a otra de sus aventuras, de las que muchas son pura invención de Meli, desde (para no hacer más que algunos ejemplos) la de la «cruda guerra» que declaran los perros al caballero andante hasta aquella en la que él acaba en el vientre de una ballena, mientras Sancho viene arrojado en una playa cuyos habitantes lo confunden con «un omu d'importanza» (c. VII); y a continuación la larga narración de Sancho, una narración que el poeta mismo define «moralizadora», confirma la impresión, que el lector se ha hecho ya antes, que Meli de hecho ha sustituido a Don Quijote por Sancho como figura central. Es más, Sancho es en cierto sentido la causa, obviamente involuntaria, de la muerte de su amo. Este, recostado a la sombra de un viejo árbol retorcido para librar su cuerpo del calor (su cuerpo, no su fantasía, que en los retorcimientos del árbol encuentra en seguida algo que endezezar...) viene reprochado, en modo jocoso, de no ser capaz no ya de

(6) Fue publicado en el tercero (1760) de los cuatro tomos del *Theatro Cómico Portuguez ou Collecção das Operas Portuguezas*, impreso en Lisboa de 1744 a 1761 por Francisco Luis Amena.

(7) Ver TEOFILO BRAGA en su *História do teatro português do século XVIII* (pág. 399).

(8) Las octavas vienen distribuidas en los doce cantos, respectivamente, del modo siguiente: 76, 73, 86, 61, 105, 117, 78, 62, 96, 89, 68, 103.

realizar la justicia en el mundo sino ni siquiera de enderezar aquel árbol torcido, imagen del mismo mundo: y el «Héroe» enfurecido por tal consideración se fatiga tanto contra el árbol que muere.

El poemillo tiene un significado que va más allá de su indudable calidad poética. No deteniéndonos aquí en los problemas de identificación entre los dos personajes ya intentada por los críticos (en Don Quijote Meli habría querido retratar a dos amigos conocidos por su tendencia a hacer castillos en el aire, en Sancho se habría reproducido él mismo), es importante subrayar la atmósfera de un pesimismo no siempre explícito en el que se ejercita la cordura de Sancho, un pesimismo que refleja las ideas del poeta sea sobre la humanidad en general sea sobre los campesinos entre los que vive en la Sicilia de su tiempo.

En este sentido Sancho aparece como una especie de portavoz del poeta, una especie de preludeo a un modo de ver el mundo, que será expresado más tarde por Meli de una forma mucho más explícita e incisiva en otras obras en prosa, muy distintas por argumento y formulación, empezando ya de *Riflessioni sullo stato presente del Regno di Sicilia intorno all'agricoltura e alla pastorizia* que inaugurarían el nuevo siglo (1801). Don Quijote, que en este poemillo en un momento dado se pone a cultivar la tierra para alimentarse él y Sancho, es el instrumento que crea en la mente y en el corazón de su escudero la esperanza «de poder pasar en paz y sin estrechuras el resto de la vida» (9): la desilusión de Sancho ante el desastre que le sucede a Don Quijote es doble, porque al dolor ante la pérdida de su amo, al que a su manera quería muchísimo, se añade la desorientación de no saber encontrar una forma de vida. Y el tono bonachón del poema, lleno de graciosas sentencias que lanza continuamente Sancho, y que consigue volver divertida hasta la penosa muerte de Don Quijote, es un tácito instrumento, que sin embargo se advierte claramente, instrumento de disimulo que por contraste acentúa el dilema interior del poeta que oscila entre el deseo de vivir en paz y la imposibilidad de darse respuestas válidas ante todas las preguntas que le surgen.

Esta interpretación del poema se confirma ante lo que Meli añadió muchos años más tarde con las 56 octavas de *La visione* (1814). Se trata de Sancho que se aparece al poeta proveniente de los Campos Eliseos donde Minos lo ha acogido y compensado de la vida fatigosa que le había tocado: el antiguo escudero ha ido ante el poeta para subrayar la imposibilidad, para el ser humano, de percatarse de cuáles son las alegrías de la vida ultraterrena, dado que las llamadas alegrías de la vida terrena no son en realidad otra cosa que la falta de dolor; es el concepto desolado que en la literatura italiana de

(9) La expresión, que aquí traducimos literalmente, es de un especialista de Meli al final de Ochocientos FEDERICO GIUSEPPE PIPITONE, en *Giovanni Meli. I tempi - La vita - Le opere* (Milano-Palermo, 1898, págs. XXX + 422, en la pág. 161).

aquellos decenios exprimirá con excepcional fuerza poética un Leopardi. Y es un concepto de desconfianza sobre la capacidad de valoración de las cosas por parte de los hombres que en *La visione* afecta también a Don Quijote: el juicio que da de él el mundo de Ultratumba (dice Sancho al poeta) es discorde, entre jueces que lo consideran digno de premio y jueces que han visto en él un «corrutturi di la specii umana» (oct. 36, v. 6). Se ha acabado por tomar una decisión a mitad «in grazia di la sua menti non sana» (ivi, v. 2), sin dejar por ello de reprochar a Cervantes el no haberse dado cuenta que el único camino de salvación para el hombre es atenerse prudentemente a una vía de enmedio, moderada, con lo que Meli pretende claramente dar a entender que no hay que hacerse ilusiones. Y *La visione* confirma una vez más la transferencia de la figura central de Don Quijote a Sancho, por parte del poeta siciliano, que precisamente en la última de estas octavas se deja aconsejar por el antiguo escudero sobre la conveniencia de continuar viviendo como hasta aquel momento, es decir, comportarse con honestidad sin pretender, sin embargo, que en el mundo triunfe la verdad (10).

* * *

La fama del autor de teatro dieciochesco napolitano Francesco Cerlone (1722-1817?) fue en su momento tan grande y en la atmósfera de su época tan merecida de cuanto será más tarde el olvido de su nombre, a excepción de los estudiosos del teatro y de las cosas de Nápoles que se han ido sucediendo desde entonces. de Pietro Napoli-Signorelli (el conocido cliente de la madrileña Fonda de San Sebastián, que tanto hizo sobre todo por las relaciones teatrales de los dos países), traductor en italiano de Moratín, etc.) a Settembrini, de Di Giacomo a Croce y, en nuestros días, a Vincenzo Viviani (11). Cerlone, el más hábil partidario de las fortunas de Pulcinella, creador efectivo también de otra figura característica, don Fastidio de Fastidiis (por otra parte llevado a escena ya antes por un autor menor, G. P. Cialillo), además de una docena de melodramas para Paisiello y Cimarosa, compuso un centenar de comedias, que a menudo tomaba de los más ilustres autores italianos del momento, de Goldoni a Metastasio, moviéndose con mucha soltura en busca de temas en todos los tiempos y en todos los lugares.

En medio de esta fantasmagoría de uso y abuso de los argumentos que Carlone lleva a la escena, hay también un espacio para muchos de la Península Ibérica, especialmente en lo referente a temas sobre la gesta marina, desde *Il Colombo o sia la scoperta dell'India* a *Gli empi puniti o sia il ritorno di Tailich nel Mexico* y a *Vasco da Gama, o sia la*

(10) «Ti esortu puru a non svintulari / li verità, chi 'nterra 'un anno spacciu; / salvu, chi quannu chiusi 'ntra un baullu, / la misogna oc'imprimi lu so bullu».

(11) VIVIANI, autor de una voluminosa *Storia del teatro napolitano* (Napoli, 1966, pág. 961), dedica a Cerlone las 36 páginas del cap. XIII de la misma.

scoperta dell'Indie Orientali (12). Pero ha tratado también otros temas ibéricos, españoles más exactamente, desde el de Don Juan en *Il nuovo convitato di pietra* hasta el que aquí concretamente nos interesa, un motivo tomado de Cervantes, no del *Don Quijote*, sino de una de las *Novelas ejemplares*, *La gitanilla*, en *Lo zingaro per amore* (1775).

En esta comedia en tres actos Cerlone recoge muy de cerca el argumento de *La gitanilla*. Fucilla, en las tres páginas que le dedica (13), subraya especialmente los elementos de fidelidad al original, poniendo ejemplos, incluso, de cuatro casos de traducción casi literal del texto de Cervantes al de Cerlone, llamando al mismo tiempo la atención sobre algunas de las diferencias entre Cervantes y su imitador: la transformación de la abuela de Preciosa en la figura de una vieja antipática; el hospedaje en una posada, en lugar del campamento gitano, del segundo enamorado de Preciosa, el paje-poeta Don Gile (Consalvo, en la comedia de Cerloni); la obediencia de Don Juan (Don Enrico) a la orden del «duce» de los gitanos, Maldonato, de llevar a cabo la agresión en el bosque a un rico noble, que resultará ser su padre (escena inventada completamente dado que el padre de Don Juan, Don Francisco de Cárcamo, en *La gitanilla* aparece solamente, como se sabe, al principio y al final de la narración).

Pero la comparación entre el original cervantino y la imitación del autor napolitano está todavía por profundizar, y mucho, y más aún en la sustancia que en los detalles. La alusión que Fucilla hace a la figura de Pulcinella, introducida por Cerloni en su comedia, «figura de gracioso a la que el autor muestra especial preferencia», y cuyas «travesuras y desgracias» interrumpen «a menudo la trama principal», merece efectivamente una profundización sustancial, a la luz de un razonamiento que se inserta en aquella visión tan extensa de los ejercicios teatrales del Setecientos tanto italianos como ibéricos, a los que ya he aludido al principio de esta exposición. Quiero decir con esto que el hecho de poner la figura de un gracioso al lado de la del protagonista Don Juan-Don Enrico forma parte precisamente de la «adaptación al gusto» del público del momento, adaptación a la que a menudo se someten los textos teatrales (o las teatralizaciones de textos narrativos) clásicos o de cualquier forma conocidos y populares, en la literatura italiana —como el caso que aquí nos interesa..., pero aún mucho más en las ibéricas. La inserción de uno o más graciosos en la acción del original obedece a una evidente finalidad de transformación de la naturaleza del trabajo teatral y de sus propósitos: con tales personajes de más se da vida a menudo a una acción que se desarrolla paralelamente a la del original a fin de adaptar habitualmente la sustancia (dramática o psicológicamente delicada) a los gustos de un público

(12) He tratado de ello en *Il Vasco da Gama di Francesco Cerlone*, en AA. VV., *Studi di filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini* (Padova, 1971, págs. 495-506).

(13) Véase nota 3.

más afable, alegre, que viene al teatro a divertirse, libre de cualquier clase de complicación interior.

Es especialmente significativo e importante a este propósito (y se me perdone el paréntesis porque lo considero documento necesario y suficiente de cuanto aquí se está diciendo) la «adaptación al gusto portugués» hecha por aquellos años en Portugal del teatro de Metastasio, como resulta del elevado número de traducciones editadas e inéditas que he podido examinar (14): el tono altamente dramático que Metastasio da a las propias composiciones viene normalmente transformado por sus traductores-adaptadores (casi siempre anónimos) en una atmósfera de hilarante comicidad gracias a la inserción de tres graciosos, cuya despreocupada y a menudo grosera trama amorosa, junto a la seria y noble del original metastasiano, le hace de cómica compañía en sordina, deformando e invirtiendo el sentido de la misma, con segura diversión del público.

En este orden de ideas entra claramente la refundición de *La gitanilla* por Cerlone. La figura del gracioso Pulcinella (al que luego, reparemos en ello, cuando es transformado en gitano el autor, lo llama efectivamente Grazioso) asume una importancia que viene a ser en sustancia igual a la de las dos figuras principales del original cervantino, no sólo gracias a su presencia continua en la acción, sino no menos al divertido caso amoroso que se le prepara alrededor: Pulcinella se ve asediado violentamente por aquella vieja intrigante Matracchia que ya en la nota didáscálica que abre la comedia es presentada por Cerlone como «zingara attempatuccia, vedova di quattro mariti, amante, e poi sposa di Pulcinella, furba all'eccesso» (y he aquí los cuatro maridos tal y como los presenta la bruja a Pulcinella, del que, según declara, quiere tener hijos: «un birro di campagna, un galeota, un veturino, un bandito», acto II, esc. 7). Eso es nos encontramos ante una Celestina en miniatura, que, siempre que se le presenta la ocasión, sugerirá a Preziosa que no tenga demasiados escrúpulos con los hombres («si può conservar l'onore, e pelare certi zerbinotti, i quali credono con quattro carlinelli far preda d'ogni uccello», acto I, esc. 2), pudiendo encontrar en ella, si quiere, un buen ejemplo («Io son vedovetta, ho avuto quattro mariti, e pure son nel fiore della mezza età; qualche tentazione l'ho; ma miseri loro! Li levo l'anima», ivi). Es una mujer de tan diabólica malicia que ni siquiera el astuto Pulcinella consigue impedir que el «duce» de los gitanos, Maldonato, se la imponga por mujer, poniéndolo además en la inextricable situación de no saber qué hacer con la gitanilla —llamada Smeraldina por Cerlone— a la que él había dado palabra de matrimonio en Nápoles...

Estos son todos motivos que acentúan aún más el giro cómico que

(14) He hablado de ello, entre otros trabajos, en *Per una storia del teatro italiano del Settecento (Metastasio) in Portogallo*, en AION-SR, Napoli, X (1968), 1, págs. 85-147, y en *Ancora due traduzioni settecentesche portoghesi del Metastasio*, en AION-SR (Napoli), XIV (1972), 2, págs. 367-382.



toma la acción, desde el dialecto napolitano, que es el modo exclusivo con que se expresa Pulcinella (con él habla napolitano también Smeraldina), hasta las declaraciones de amor que le hacen también las otras dos gitanillas, Corisca y Lauretta; desde el robo de un asno, que el listo de Pulcinella le hace a un ingenuo campesino napolitano, hasta los sortilegios y hechizos que las mujeres que luchan por su amor se lanzan recíprocamente.

Incluso el desenlace de la acción corresponde al esquema usual de estas «adaptaciones» dieciochescas: la conclusión del texto original se reduce a lo esencial. Preziosa y su madre se encuentran y se reconocen en seguida sin que la acción se vea retrasada por la presencia del padre (el gobernador de Murcia) que cuida de la madre, enferma desde que la hija desapareció cuando era niña, como en cambio la presenta Cervantes; una solución inesperadamente rápida tiene también la situación liadísima en que se encontraba Pulcinella, al que el padre de Preziosa consigue librar del matrimonio que Maldonato le había impuesto con la vieja bruja, y devuelve a Smeraldina. Resulta simplificado psicológicamente también el personaje clave de la narración, Preziosa, en torno a cuya figura, aunque siempre esquiva y recatada, Cerlone no se precoupa de crear aquella aureola de poesía y delicadeza que tiene en *La gitaniilla*. Y lo mismo se comporta el autor napolitano con los otros personajes: Don Juan-Don Enrico, obligado por el jefe de los gitanos a aprender y poner en práctica el arte de asaltar y robar, se resigna (y asalta a su padre en el bosque) sin recurrir a la estratagema usada por Cervantes de dar dinero a los desgraciados a quienes tiene que robar para hacer creer que los ha asaltado. Y desaparece por tanto el continuo comentario sentencioso de Cervantes a lo largo de la acción.

* * *

Con esta lectura de los tres textos italianos aquí presentados se ha querido añadir algo a cuanto otras veces he tenido ocasión de subrayar, el flujo y reflujo entre las dos literaturas de España y de Italia en un momento en que, como ocurre en el siglo XVIII, aquéllos se manifiestan en un modo especial, en el teatro en primer lugar, subrayando las finalidades específicas de este intercambio: finalidades en las que los aspectos de interés inmediato y de fácil atracción son no menos evidentes y notables que los literarios y estéticos, cuyos valores paleosamente no se han apagado.

Universidad de Nápoles