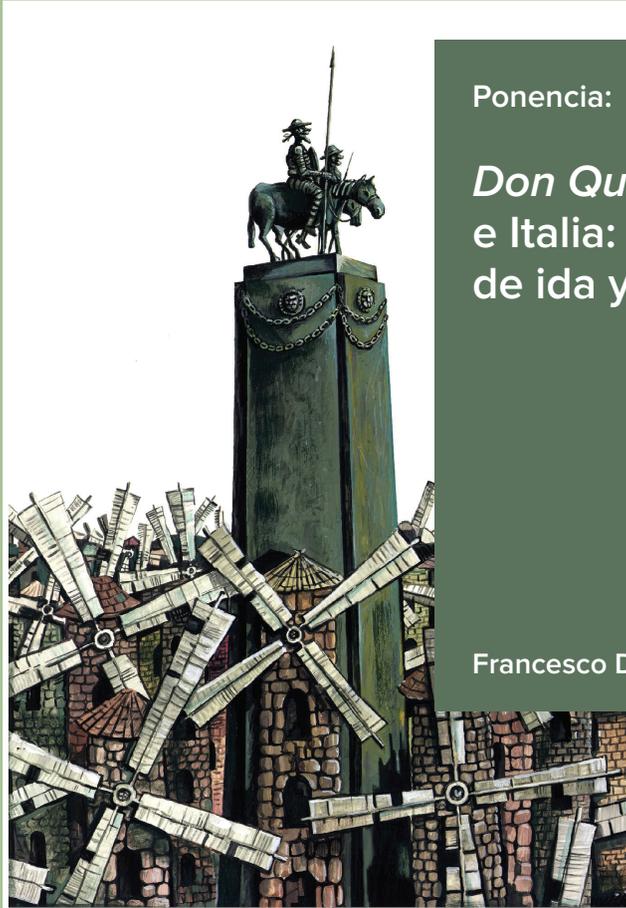


Tras las huellas de Don Quijote

Actas de la Jornada dedicada
a *Don Quijote de la Mancha*



Ponencia:

Don Quijote
e Italia: un viaje
de ida y vuelta

Francesco De Nicolò

Amberes, Lessius Hogeschool, 9 de diciembre de 2005

Edición y traducción a cargo de Lieve Behiels

Don Quijote e Italia: un viaje de ida y vuelta

Francesco De Nicolò

Lessius Hogeschool de Amberes

Como dice Frederick de Armas (Armas 2004) en su ensayo “Nero’s Golden House: Italian Art and the Grotesque”, la obra de Cervantes manifiesta una gran nostalgia de Italia y más concretamente de Nápoles, donde había intentado en vano hacer carrera. No cabe duda de que entre 1569 y 1571 estuvo en Italia en la compañía de Giulio Acquaviva y que participó en la batalla de Lepanto (1571).

De la fascinación por Italia dan fe tanto las múltiples referencias que se encuentran en el *Quijote* a textos italianos clásicos (empezando por el *Orlando furioso*) como las numerosas evocaciones de la arquitectura y pintura italianas. En el *Quijote*, la evocación del arte italiano es la de un mundo antiguo, clásico, puesto que muchas de estas obras o bien pertenecen al mundo antiguo mismo o bien lo recuerdan. Así, en algunos episodios centrales de la novela se pueden encontrar traslaciones de representaciones renacentistas prototípicas. En el capítulo diez de la segunda parte se nos presenta una escena en la que Sancho narra un relato en que están presentes los personajes de la *Primavera* de Botticelli. Don Quijote le ha encargado a Sancho que vaya a visitar a Dulcinea. Como ésta sólo existe en la imaginación de Don Quijote, Sancho recurre a un engaño: ve llegar a tres aldeanas y con el poder de las palabras las transforma en Dulcinea del Toboso y sus damas de compañía. El mismo Sancho interpreta el papel de Mercurio en su doble papel de mensajero y estafador que ya se le había asignado a este dios en la antigüedad. En sus descripciones de Dulcinea y sus damas de compañía, Sancho utiliza elementos que, sin lugar a dudas, están tomados de la pintura de Botticelli: “Sus doncellas y ella todas son una ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas de brocado de más de diez altos [...]”. (II, 10, 618) Esta descripción del vestuario de las tres señoras se aplica perfectamente a la representación de las tres Gracias en la pintura de Botticelli. Otro ejemplo: “[...] los cabellos, sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol que andan jugando con el viento [...]”. (II, 10; 618)

Pero don Quijote no llega a ver esta imagen evocada por Sancho, ya que solo existe en las palabras del escudero. La imagen que se le presenta a Don Quijote es una imagen grotesca de tres aldeanas mal vestidas que apestan a ajo y que no responden en nada a la visión del mundo idealizada del primer renacimiento: aquí se produce una inversión de valores que se encuentra en algunos pinturos italianos del siglo XVI que permanecen alejados de los cánones de belleza predominantes, entre otros Giuseppe Arcimboldo, el pintor tan popular entre los surrealistas, gracias a sus figuras humanas construidas con frutas y verduras.

Es que la fascinación de Cervantes no se dirige al ‘Renacimiento hermoso’, sino a los artistas italianos que dan la vuelta al ideal de belleza renacentista¹. No cabe duda de que en el *Quijote* existen referencias a dos pinturas de Arcimboldo, *Verano* y *El hortelano*. *Cuadro invertido*, en la relación grotesca establecida por Cervantes entre el cuerpo humano y el mundo de las verduras:

Mas apenas dio lugar la claridad del día para ver y diferenciar las cosas, cuando la primera que se ofreció a los ojos de Sancho Panza fue la nariz del escudero del Bosque, que era tan grande que casi le hacía sombra a todo el cuerpo. Cuéntase, en efecto, que era de demasiada grandeza, corva en la mitad y toda llena de verrugas, de color amarotado, como de berenjena [...]. (II,14, 650)

El cuadro *El hortelano* resulta muy interesante porque en la base se encuentra el mismo mecanismo de trucaje que permite una doble lectura que en el *Quijote*. Invirtiendo el cuadro se obtiene o una imagen familiar (un bodegón que representa un recipiente con verduras) o una imagen distanciada (un retrato construido a base de hortalizas). Así, la nariz descrita en la novela es al mismo tiempo algo muy extraño que le da miedo a Sancho y algo familiar, puesto que se trata del disfraz detrás del cual se esconde el vecino de Sancho. Del mismo modo que no queda claro a quién representa el cuadro de Arcimboldo (¿un cocinero o un soldado?), tampoco Don Quijote y Sancho acaban de ver claro si el encuentro que tienen en el bosque es con figuras familiares o con seres extraños encantados y convertidos en seres familiares.

Resulta, pues, claro que la cultura italiana está muy presente en la base de *Don Quijote*, lo que no nos debe extrañar, teniendo en cuenta la época en que surgió la obra de Cervantes. Se necesitarán un par de siglos antes de que Don Quijote emprenda el viaje en el otro sentido, es decir antes de que *Don Quijote* tenga éxito en Italia. En la corte de Nápoles surge al final del siglo XVIII una

¹ Según Frederick De Armas, en el *Quijote* tiene lugar “a transformation of harmonious beauty and allegorised grandeur into quirky and grotesque lights of fantasy”. (Armas 2004: 144)

auténtica manía quijotesca. El lugar donde se introduce el *Quijote*, la corte del rey de Nápoles, tendrá sus repercusiones en la recepción de la novela y explica en parte las modificaciones cuantitativas y calitativas sufridas por el texto cervantino. Resultan interesantes sobre todo dos iniciativas del rey de Nápoles, que ponen de manifiesto su entusiasmo por la figura de Don Quijote: una serie de pinturas al fresco y de tapices² y la ópera de Paisiello, *Don Chisciotte della Manzia*.

Seré breve en lo que respecta a los frescos y los tapices. Se hacen más o menos al mismo tiempo que la ópera y corresponden al gusto rococó claramente dominante en la corte de Nápoles. Resultan significativos de una lectura bastante superficial del texto de Cervantes y seleccionan los elementos compatibles con cierta representación idealizada de la vida en la corte: las escenas pastoriles y amorosas.

Se puede encontrar una tendencia similar en el libretto de la ópera de Paisiello. Pero primero unos datos acerca de este compositor a fin de situarlo. Giovanni Paisiello (Taranto 1740 - Nápoles 1816)³ es el compositor de óperas cómicas más importante después de Mozart. Estudió en Nápoles en el Conservatorio⁴ di Sant'Onofrio a Capuana. Empieza su carrera en 1764, en Bologna. También escribió óperas serias en libretos de Metastasio, uno de los poetas más populares de su tiempo y, entre otras cosas, poeta de la corte del emperador de Austria. En 1775 reside en la corte de Catalina la Grande en Petersburgo como maestro de capilla. En 1784 vuelve a Nápoles. Toma partido por la república napolitana (*Repubblica partenopea*) durante la revolución de 1799. Se le manda a París por un período de tres años (1801-1804) para reformar la capilla de música de Napoleón. Después de la Restauración y de la vuelta al poder de los Borbones pierde todos sus cargos. En un período de cincuenta años, Paisiello escribió centenares de óperas caracterizadas todas por un estilo patético y sentimental y una mezcla de elementos literarios y populares. También escribió música religiosa.

Don Chisciotte della Manzia es una ópera en tres actos en un libreto de Giovanni Battista Lorenzi, que se estrenó en el Teatro dei Fiorentini de Nápoles en 1769. El autor del libreto formaba parte de un grupo de intelectuales napolitanos

² En ocasión de una exposición con motivo de la celebración de Cervantes en Nápoles se ha editado un libro interesante: *Don Chisciotte e L'Utopia possibile delle reali manifatture dei Borbone di Napoli*.

³ Para más información sobre Paisiello, se puede consultar el siguiente sitio web: <http://www.operaitaliana.com/autori/autore.asp?ID=5>.

⁴ En aquella época, un 'conservatorio' era un orfanato. Debido a la decisión histórica de dar a los huérfanos una formación de música y canto, se convirtieron en auténticas escuelas de música. Los castrati italianos provienen de estas instituciones.

que querían otorgar más dignidad a la ópera bufa napolitana, utilizando no sólo farsas sino también temas literarios.

¿Cómo trabaja un libretista o un compositor a la hora de traducir para la ópera una obra tan compleja como el *Quijote*? El libretista es consciente del problema, puesto que hace referencia a él en el prefacio. El hecho de que sienta la necesidad de justificar, aunque de modo somero, la reelaboración, indica que el público conocía la obra. ¿Cómo se adapta el texto? Dejemos la palabra al libretista:

Al cortese Lettore / Dall'ingegnoso romanzo intitolato / Il Don
Chisciotte della Mancia/ Ho radunato i fatti, /Che vedi in questa
commedia ristretti./ Per dare alla medesima l'unità del luogo, / Ho
dovuto alterarli, / E sono talvolta uscito ancora / Dalle tracce del
romanzo / Per adattarmi alla Compagnia.

Fingo due Dame in Villa di allegro umore, /Tra le quali capita il gran
cavaliere errante / Don Chisciotte / Col suo famoso scudiero Sancio
Panza. / Queste con l'aiuto di una spiritosa donna di lor servizio, /
Tessono delle graziose avventure per quelli, / E non tralasciano nel
tempo stesso / Di prendersi gioco di loro amanti, /Di sciocco
carattere⁵.

Veamos primero los personajes: Don Chisciotte; Sancio Panza; La condesa (condesa); La Duchessa (duquesa); Don Calafrone (noble); Don Platone (noble); Carmosina (criada); Cardorella (criada); Ricciardetta (criada). Llama la atención que son poco numerosos: al lado de los protagonistas, hay cuatro personajes nobles y tres populares. Es llamativo que todos los personajes del entorno de Don Quijote, como el cura y el barbero, hayan desaparecido. La reducción del número de personajes seguro que se habrá hecho por motivos de representabilidad. Don Quijote se ha desatado de su medio social y de su entorno: en la ópera de Paisiello no hay ningún indicio de que pertenece a la hidalguía empobrecida que desempeñó un papel tan importante en la Reconquista y en la conquista del Nuevo Mundo. De este modo se evitaba un tema que hubiera tocado una fibra muy sensible en la corte: la crítica social de la nobleza y de la manera en que había perdido su papel en la sociedad. En la obra de Cervantes, Don Quijote es un hidalgo que quiere insuflar nueva vida en los antiguos ideales de la caballería andante, mientras que en la ópera

⁵ ‘Al cortés Lector de la ingeniosa novela llamada Don Quijote de la Mancha. He reunido los hechos que ves reducidos en esta comedia. Para dar a la misma la unidad de lugar, he tenido que alterarlos, y a veces he salido del trazado de la novela para adaptarme a la Compañía. Invento dos damas de alegre humor en la ciudad, tras las cuales anda el gran caballero errante Don Quijote con su famoso escudero Sancho Panza. Con una graciosa señora de su servicio tejen divertidas aventuras para ellos y tampoco dejan al mismo tiempo de burlarse de sus amantes de carácter estúpido’.

de Paisiello es un caballero andante que aparece acá y allá. Además se puede observar que aquí se juntan a los protagonistas de la novela cervantina unos personajes típicos de la ópera bufa: las enamoradas algo maliciosas que se burlan de sus amantes inocentes.

Acabamos de comprobar que en el libreto queda poco de la riqueza y variedad de personajes características del *Quijote*. ¿Qué ocurre con los aspectos metaliterarios y metanarrativos de la obra? La polémica literaria que está en la base del texto de Cervantes, con las muchas referencias metatextuales a los cánones literarios en vigor y la problemática de la relación entre literatura y realidad, también está ausente: la ópera de Paisiello despoja el texto de Cervantes de esta problemática y lo adapta a las expectativas de la corte: el texto se reduce a una diversión que podría representarse por cortesanos disfrazados, una historia en la que un grupo cerrado se burla de Don Quijote, convertido en un extraño.

Teniendo en cuenta estas modificaciones, no nos extraña que la intriga se haya recortado drásticamente. No sólo se reduce considerablemente, sino que también se reordenan varios elementos. Los episodios más conocidos del relato de Don Quijote están presentes, por ejemplo la lucha contra los molinos de viento, pero este combate se sitúa en otro marco, el de un duelo por la mano de la amada; también se produce el encantamiento de varios personajes por magas maliciosas, etc.

Pero tal vez valdría más empezar por el principio. El texto de Cervantes se reduce a tres grandes unidades temáticas, situadas cada vez en otro espacio. El primero es un claro en el bosque. Es llamativo que el libreto empiece *in medias res* y que la biografía del hidalgo se haya suprimido, probablemente porque el relato era suficientemente conocido. El escenario se puede comparar claramente con el de una pastoral: un claro en el bosque al final de una cacería, actividad típica de la aristocracia de la época. Como dice el Prefacio, el relato se ha adaptado a la “compañía”. En el momento de aprender que Dulcinea se ha transformado en campesina por encantamiento, Don Quijote encuentra la compañía de cazadores. Cree reconocer a su Dulcinea en la criada Carmosina y pierde la cabeza. La duquesa y la condesa deciden burlarse de él y le organizan un banquete. Esto también forma parte de un escenario cortesano.

El segundo acto se sitúa en la ficticia ínsula Barataria y consiste de dos cuadros. En el primero se cuenta sobre todo cómo Sancho es nombrado gobernador de la ínsula y cómo se continúa la burla con Don Quijote y su escudero. Este cuadro tiene las trazas de los espectáculos de disfraces no infrecuentes en las cortes italianas. La condesa y su criada Carmosina están

disfrazadas respectivamente de la encantadora Melissa y de Dulcinea. Encabezan un cortejo seguido por cortesanos travestidos con ropa de mujeres y barbas falsas. La condesa-encantadora Melissa le explica a Don Quijote que el encantamiento puede levantarse si él vuela al séptimo cielo con el hipógrifo (clara referencia al *Orlando Furioso* de Lodovico Ariosto) y si a Sancho le dan tres mil quinientos palos. El segundo cuadro se sitúa en el campo, con molinos de viento al fondo. Don Calafrone y don Platone luchan por los favores de la condesa y de la duquesa. Ambas declaran su amor por Don Quijote quien demuestra su valía como caballero partiendo al ataque de ... los molinos de viento.

La obra concluye en un lugar indeterminado. Don Calafrone y don Platone se reconcilian con la duquesa y la condesa, dispuestas a casarse con ellos. Después de haber sufrido una última burla (le hacen creer que se ha hecho de piedra) Sancho y Don Quijote abandonan esta compañía en búsqueda de otras aventuras. Tenemos aquí, pues, un final abierto con muchos parecidos con los tebeos.

Podemos concluir que el *Don Chisciotte della Mancia* de Paisiello selecciona los episodios más conocidos de la novela de Cervantes y transforma al héroe en un extraño ser protorromántico que va de aventura en aventura. Al mismo tiempo, el texto de Cervantes debe abandonar su complejidad literaria y epistemológica.

Bibliografía

- De Armas, Frederick. 2004. 'Nero's Golden House: Italian Art and the Grotesque' en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 24, 1.
- AA.VV. 2004. *Don Chisciotte e L'Utopia possibile delle reali manifatture dei Borbone di Napoli*. Roma: RAI-ERI.