

From: Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, 28.2 (Fall, 2008): 223-27.  
Copyright © 2008, The Cervantes Society of America.  
<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf08/Imperiale2F08.pdf>

Iole Scamuzzi, *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007, 288 pp. ISBN 978-84-96915-00-8

Como indica su título, este trabajo de investigación explora la presencia del caballero manchego en las adaptaciones musicales del teatro italiano desde la mitad del siglo XVII hasta finales del XVIII. Cabe señalar de pasada que la traducción española del texto de Scamuzzi corre a cargo de Alicia Jiménez y Yolanda Lauroba. Este vasto análisis que aúna armoniosamente, guiones literarios y partituras musicales aporta, con extraordinaria claridad y notable metodología, una nueva visión bien estructurada, progresiva, documentada, rigurosa, experimentada y, sobre todo, personal de muchos aspectos de la musicalización de los temas cervantinos. La investigadora italiana practica la microcrítica reconstituyendo con perspicacia y minucia de orfebre un retrato musical de algunos libretos a partir de la partitura y dedicando una atención especial a la interacción entre música y letra. La adaptación de obras narrativas tanto en el teatro como en el *cine* no ha sido siempre muy afortunada. Tampoco fecunda. Son sinnúmero las versiones cinematográficas a la vez sublimes y ridículas del *Quijote*. El caso más sintomático sigue siendo el de Terry Gilliam en su intento de rodar *The Man Who Killed Don Quixote*: fracaso escenificado con talento en *Lost in La Mancha*.

En su Introducción, "El viaje bibliográfico del crítico andante," Scamuzzi apunta que Benedetto Croce, Eugenio Mele y Rosaria Flaccomio, entre otros, fueron los primeros que se interesaron en la fortuna de Cervantes en el libreto operático. Además de los críticos, la estudiosa italiana saluda la sensibilidad de Francesco Bracciolini, quien "fue el primero en apreciar la gracia y el genio de la novela, que daría vida a un riquísimo filón de imitaciones, sobre todo teatrales" (14).

En el primer capítulo, "Don Quijote entra en escena: Las obras del siglo XVII de Girolamo Gigli" (25-70), Scamuzzi refiere que Gigli puede ser considerado como el primer dramaturgo italiano capaz de entender el potencial lírico de la novela cervantina y la función polivalente de semejante producción textual. Las recreaciones melodramáticas de Gigli (*L'amor fra gl'Impossibili*, *Un Pazzo Guarisce l'altro*, *Atalipa* y *Lodovico Pio*), apunta Scamuzzi, conservan cierta fidelidad a la novela española pero no olvidan el origen italiano del libreto de ópera "que se sobrepone al sabor ibérico del original" (43). Don Quijote se convierte en un *miles gloriosus* llegando a ser una figura grotesca e hilarante que dialoga cómicamente en dialecto boloñés con el *Dottore* o usando el acento germánico con el soldado Galafrone. La autora estipula que la simbiosis que opera Gigli entre don Quijote y las típicas máscaras de la Comedia del Arte puede ser considerada como un proceso de naturalización. No obstante en la tetralogía del dramaturgo italiano, se nota "un creciente interés por la figura del Caballero andante y una mayor atención por su puesta en escena" (56). Conviene notar que en *Atalipa*, Gigli intuye la diversidad cómica del ingenioso hidalgo quien se encuentra en el reino del Perú y traslada su locura a un género literario diferente, los relatos de viaje que incluían realidad y *mirabilia* en la descripción de las Indias Occidentales. El don Quijote italianizado se lanza en nuevos discursos sobre el hambre tomando, irónicamente, como punto de partida la antropofagia, actitud bárbara que él atribuye a los "pueblos americanos" (58) y expresa asimismo el temor de acabar en la olla. En esta visión canibal del Nuevo Mundo, Gigli se burla de los prejuicios infundados que los europeos tenían ante incógnitas y misteriosas tierras lejanas.

En el siglo XVIII nace un interés genuino por el mediatundo héroe manchego sobre todo en los compositores artífices y promotores de un género nuevo, *l'opera buffa*. Dentro de esta selección, los artistas italianos privilegian la segunda parte del *Quijote* e instauran un complejo y refinado juego metanarrativo centrado alrededor de un juego "entre realismo y locura, donde la persona y el personaje se sobrepone y confunden" (71). Éste es en esencia el tema central del capítulo II, "Cervantes en escena: el libreto perdido de Apostolo Zeno y Pietro Pariati" en el cual la estudiosa italiana restablece la paternidad de unas obras mal catalogadas como *Don Chisciotte in corte della duchessa* de Pasquini puesto en música por Caldara y el *Don Chisciotte in Sierra Morena* de Pariati y Zeno con adaptación musical de Francesco Conti. Con justa mención Scamuzzi habla de los libretistas, poetas cortesanos, bajo la cordial tiranía de los compositores y directores de escena y desenmaraña una serie de equívocos sobre la atribución de composiciones y libretos. La parte más sustancial de este capítulo se refiere al estudio musical de los libretos en el que Scamuzzi explora con mucho tino la fusión armónica entre versos y arias melódicas. La *opera buffa* permite precisamente la presencia de varios personajes en escena gracias a la interpretación de varias líneas melódicas o voces contrapuntuales. La modulación entre aria y recitativo se vuelve más dúctil y se inaugura dentro de un estilo de trama bufa con figuras nobles. La investigadora sostiene que en este drama musical se escenifican personajes quijotescos en situaciones cómicas sin llegar por eso a la caricatura. La adaptación musical de Lucinda y Cardenio o Dorotea y Fernando

introduce una tesitura vocal de sopranos para las mujeres y un registro de tenor para los hombres; en cambio, Sancho y don Quijote son bajos-barítonos (81). La presencia de mujeres y *castrati* contraltos se aceptaba en los estados italianos más progresivos pero quedaban prohibidos en los territorios papales. Entre las convenciones que se establecen, Scamuzzi nos señala que se le atribuye una voz más oscura al personaje de sexo masculino, dejando que las voces más claras interpretasen los papeles femeninos. Estos melodramas ostentan igualmente pasajes graves y trágicos como cuando don Quijote se ve derrotado por “la sorte assassina.” En este caso los códigos intertextuales nos ayudan a entender que se trata de una fatalidad, “de una desgarradora aparición de su inevitable destino, entonado con una melodía muy sencilla, que deja en suspenso al oyente, haciéndole presagiar seguidamente una desgracia” (85). El presente estudio de Scamuzzi es tanto más valioso cuanto que se ocupa de las partituras de la *opera buffa* del siglo XVIII cuando las letras y las notas no figuraban en el mismo impreso, o sea, los libretos se hallaban con cierta facilidad ya que eran ejemplares de imprenta mientras las partituras, casi siempre manuscritas, se encontraban muy pocas veces o quedaban confinadas a colecciones privadas. La autora estudia atinadamente cómo los músicos de la época debían resolver el problema “de una ópera llena de acción, con pocos momentos de reflexión contemplativa declinables en aria” (107). Las articulaciones moduladas de algunas líneas vocales, al cambiarlas de octava o al variar la tonalidad, subrayan la singular tensión emotiva de la escena. Una de las obras mejor logradas es, sin lugar a duda, *Don Chisciotte in Sierra Morena* de Zeno y Conti. Como nos explica Scamuzzi este drama musical con arreglo de Conti fue importante en la medida en que el Maestro sabía cómo utilizar los coros finales que asumían una dimensión bien definida “con un sistema a cuatro voces (SATB), partes vocales redobladas por instrumentos, y los adecuados *da-capo*” (110). También se nos comunica que se incluyen piezas *d'ensemble* para operar una transición entre los coros, las arias, y los recitativos. Para clausurar este capítulo la estudiosa estipula cómo los textos puestos en música se reelaboran, a veces, por el mismo editor, sin que se pudiera conservar su versión original. Algunos pasajes pueden emprender otra vida como obras autónomas y adaptarse a nuevas músicas. Conviene apuntar que la ambigüedad legendaria de las aventuras de don Quijote pasa a las aventuras del texto y del arreglo musical puesto que, como advierte Scamuzzi existen dos libretos, tres libretistas, dos compositores y dos fortunas.

La autora dedica su capítulo III, “Cervantes en escena: Las obras quijotescas de Pasquini y Caldara” a un análisis pormenorizado de *Don Chisciotte in Corte della Duchessa* aclarando de ante mano que se trata con toda evidencia de la obra de Pasquini y Caldara. En su comentario Scamuzzi nota cómo Pasquini intuyó dentro de su adaptación cervantina la idea que corre por toda la segunda parte del *Quijote II*, es decir que la locura envuelve tanto a los burlados como a los burladores, tanto a los enfermos como a los sanos. Conviene notar que Pasquini, según lo que refiere la escritora, demuestra un auténtico interés por el personaje de Sancho y trata de no caer en la fácil tentación de convertir al escudero en un *buffo* acartonado y ridículo. En un esfuerzo supremo el libretista guarda cierta fidelidad a la novela de Cervantes. En el caso de “Sancio” pode-

mos sentir y leer cuánto apreciaba Pasquini al campesino manchego hasta dedicarle una obra completa *Sancio Panza Governatore dell'Isola Barattaria* (1733). A pesar de ser menos articulado, este drama musical pone de relieve la proverbial argucia del escudero gobernador, ostentando, a pesar de todo, su carácter de bufón. Lamentamos en este capítulo la falta de comentarios relativos a la composición musical de Antonio Caldara. Scamuzzi ha escamoteado una reseña muy importante de la partitura del músico veneciano, principal exponente de la música barroca con Corelli, Scarlatti y Handel. Tampoco podemos olvidar que Johann Sebastian Bach adoptó un *Magnificat* del músico italiano y que Mozart utilizó algunos de sus seiscientos cánones. Se podría precisamente anotar que en las escenas musicales paródicas del acto III de *Sancio Panza Governatore dell'Isola Barattaria*, el compositor usa, en varios episodios, oboes, pífanos y flautas que tocan al unísono con un *tamburo cordato*.

El capítulo IV, "El caballero sin la novela: El *Don Chisciotte* de Giovanbattista Lorenzi entre Nápoles y Viena" la estudiosa lo dedica a subrayar los cambios desafortunados en la evolución del libreto de Lorenzi y la partitura de Paisiello entre Nápoles, patria del melodrama original, Milán y Viena, capital de la música lírica. Según lo que comenta Scamuzzi la versión vienesa se aleja completamente de la partenopea. Muchos parlamentos, conversaciones y diálogos que llevaban el sabor genuinamente popular y folclórico del dialecto napolitano de la *commedeia pe'mmuseca*, desaparecieron dejando en su lugar un texto mutilado, "aséptico" e insípido. Desde luego, la música del gran Paisiello contribuyó al éxito europeo de esta composición melodramática pero no pudo impedir otra herejía composicional ya que, en muchas ocasiones, adoptaron el anterior texto de Pasquini y desdeñaron el original de Lorenzi. Sin embargo, observa la autora, mediante semejante fenómeno, nace un nuevo criterio de adaptación: "ya no importa la fidelidad al texto español, sino la contribución que se da al nacimiento de un símbolo" (195). Liberado de los preceptos de la novela y de la sombra de Cervantes, don Quijote se convierte en la matriz fecunda del personaje teatral. Pasamos de una función narrativa a una representativa, del pasado de la narración al *hic et nunc* de la ilusión dramática. El hidalgo español no nos habla desde el pasado narrado sino más bien desde el presente actualizado. Ya don Quijote queda libre de "mirar hacia adelante y no hacia atrás" opina la investigadora italiana, ya el héroe universal puede "apuntar su espada contra los molinos de viento del Siglo de las Luces" (ibíd.).

En el capítulo V, "Excesos inacabados: el *Socrate Immaginario* y la deconstrucción del Iluminismo" Scamuzzi escribe sobre la historia del personaje, quien, gracias a su carga cultural y su fama internacional, se desprende poco a poco de las páginas de la novela cervantina para vivir individualmente su propia vida. Eso es, el afamado caballero andante se separa de las páginas de una novela para diseminarse sobre el escenario. Este *Socrate Immaginario* (1775) entre Molière y su *Malade imaginaire* y el teatro costumbrista goldoniano se convierte, más allá de su argumento, en "un instrumento crítico de la sociedad, cómico y alusivo, indirecto y malicioso, mecánico pero cambiante y alberga las voces que no se escribieron en la *Encyclopédie*" (203). La Ilustración había descubierto la razón como camino susceptible de llevar al hombre a la Verdad y había

delegado “de manera ininteligible en un dios en el que se creía sin poderlo cuestionar” (202) y también había depositado todas sus esperanzas “en un futuro en perpetua mejoría en la naturaleza social del hombre” (ibíd.) El siglo de las luces acepta la locura que se desprende de don Quijote para encarnarse en los personajes más ilustres. El teatro dieciochesco italiano, indiscreto, cáustico e irreverente, a su manera, deslegitima una a una las instituciones de la sociedad *bien-pensante*.

Este estudio cuenta con un “Apéndice” y una “Bibliografía” muy útiles y bien estructurados. Quizás, podríamos añadir que un índice de nombres propios y conceptos ayudaría al lector a orientarse con más facilidad a través de sus páginas. Con todo, he aquí un excelente instrumento de trabajo de investigación que ofrece, tanto al estudioso de carrera como al estudiante universitario, un puente entre la creación artística barroca y la sensibilidad romántica. Y como decía Sancho el bueno a la pizpireta Duquesa “donde hay música no puede haber cosa mala...”

LOUIS IMPERIALE  
University of Missouri–Kansas City  
imperial@umkc.edu