

**DON QUIJOTE EN LA ÓPERA ITALIANA DEL SIGLO XIX.  
DON CHISCIOTTE ALLE NOZZE DI GAMACCIO,  
DE SAVERIO MERCADANTE\***

**ADELA PRESAS**  
*Universidad Autónoma de Madrid*

Era Saverio Mercadante<sup>1</sup> un compositor ya afamado cuando en enero de 1829, huyendo de la revolución que se había declarado en Portugal, llegó a Cádiz. Avisados del cierre del Teatro San Carlos de Lisboa, y ansiosos como estaban por escuchar ópera (una de sus aficiones más arraigadas), los gaditanos no dejaron pasar la oportunidad de contratar para su Teatro Principal al compositor italiano y a su compañía lírica. Tras un año de estancia en Cádiz, Mercadante se despidió dedicando al atento público de esta ciudad la que sería primera ópera sobre el personaje de don Quijote escuchada en España, *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, ópera bufa en un acto sobre libreto de Esteban Ferrero, cantante de su compañía.

Estrenada el 10 de febrero en el Teatro Principal de Cádiz<sup>2</sup>, se repuso dos veces más en Madrid a lo largo del siglo: en 1841, en el Teatro del Circo<sup>3</sup>, con algún

---

\* Este trabajo se enmarca dentro de los resultados del proyecto de investigación I+D *El Quijote en la música europea (siglos XVII-XIX). Mito y desmitificación*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia HUM2004-05627-C02-01.

<sup>1</sup> Saverio Mercadante, compositor nacido en Altamura (1795) y muerto en Nápoles (1870), fue en su época un prolífico y respetado compositor de óperas, de las que compuso alrededor de sesenta. Su presencia en España se extiende entre los años 1826 y 1831: en Madrid en 1826, y posteriormente en Cádiz y otra vez en Madrid entre 1829 y 1831, siempre al frente de la compañía italiana de ópera.

<sup>2</sup> *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* tuvo en Cádiz cinco representaciones, los días 10, 13, 14, 19 y 21 de febrero de 1830. *Diario Mercantil de Cádiz*, 8-II-1830.

<sup>3</sup> Con el título castellanizado de *Don Quijote de la Mancha*, pero manteniendo el texto en italiano, se representó los días 15 y 16 de julio, en el Teatro del Circo y el 18 en el de la Cruz.

cambio en el libreto y posteriormente en 1869, Teatro de la Zarzuela<sup>4</sup>, con cambios más sustanciales que la convirtieron en zarzuela. Esta ópera tuvo, como vemos, una interesante y única andadura en la España del siglo XIX, y signo de su popularidad es también la existencia de una reducción para piano de la Obertura de la ópera, realizada por el músico Basilio Basili, posiblemente tras las representaciones de 1841<sup>5</sup>.

No contamos con críticas referidas al estreno de Cádiz de 1830, pero sí nos ha llegado alguna de las reposiciones posteriores. Así, la aparecida en *Revista de Teatros* sobre las representaciones de julio de 1841 en los Teatros del Circo y de la Cruz, donde leemos que “esta partitura de Mercadante ha sido recibida con grande algaraza de los espectadores”<sup>6</sup>, causa, seguramente, de su posterior representación en sesiones de gala como fue la que se hizo en honor de la festividad de la reina el 19 de noviembre. No parece, sin embargo, que la versión de 1869 convertida en zarzuela tuviera éxito, pues apenas aparecieron comentarios en los periódicos<sup>7</sup>.

#### DON QUIJOTE EN LA TRADICIÓN OPERÍSTICA ITALIANA

Curioso, cuando menos, resulta el hecho de que la primera ópera basada en el cervantino personaje de don Quijote compuesta en España lo fuera por un compositor italiano. O quizá no, si comparamos la tradición musical cervantina italiana con la española y constatamos que nuestro más célebre personaje está mucho más presente, durante los siglos XVII y sobre todo XVIII, en la música italiana que en la española, donde es prácticamente inexistente.

Efectivamente, Italia fue uno de los países europeos, junto a Francia, en el que antes se observa la recepción de la célebre novela<sup>8</sup>, y pronto encontramos a don Quijote y a su escudero Sancho en dramas literarios y en el género lírico. Así, por ejemplo, las dos primeras óperas o *drammi per musica*, *Sancio*, anónima, de 1655, y *Don Chisciotte della Mancia* (1680), de Carlo Fedeli sobre libreto de Marco Morosini, se escriben y estrenan en Italia. A estas dos primeras seguirán tres más

<sup>4</sup> Esta vez con el título de *Don Quijote en las bodas de Camacho*, el texto traducido del italiano y con la introducción de partes habladas y de personajes nuevos. Días 20 y 21 de julio de 1869, en el Teatro de la Zarzuela, Madrid.

<sup>5</sup> Saverio Mercadante, *Seconda Sinfonia Caratteristica nella Farsa Il don Chisciotte [...] ridotta per Piano-forte dal Sig. Basilio Basili*. Madrid, [s. e.], [s. f.].

<sup>6</sup> Reproducida en Felipe Pérez Capo, *El Quijote en el teatro*, Barcelona, Editorial Milla, 1947, pp. 50-51.

<sup>7</sup> Recientemente se ha recuperado gran parte de esta ópera en versión de concierto, el 18 de octubre de 2006, en Roma, Sala Vasari del Palazzo della Cancilleria. Asimismo, se ha podido escuchar la cavatina *Tutto s'allegria in torno* en los *Conciertos Cervantes*, también en Roma, el 28 de marzo de 2007.

<sup>8</sup> Begoña Lolo, “El Quijote en la música europea. Encuentros y desencuentros” en *Edad de Oro* XXV (2006), pp. 317-331.

en el mismo siglo XVII y más de cuarenta en el XVIII<sup>9</sup>. La importancia de este repertorio y su orientación preferentemente cómica es razón para que la investigadora Bárbara Esquivel llegue a afirmar que don Quijote y sus aventuras estuvieron en la base de la evolución de la ópera seria a la bufa en la Italia del siglo XVIII<sup>10</sup>.

Esta larga nómina de obras líricas de variado formato (óperas, *drammi per musica*, operas bufas o *intermezzi*, además de ballets) sobre *Don Quijote* y otras novelas cervantinas debe propiciar una seria reflexión sobre lo que pudo significar esta arraigada presencia cervantina en la música italiana de estos siglos. Cierto es que el contenido argumental de la novela o de los episodios no se sigue de forma fidedigna, apareciendo gran número de historias inventadas junto a las de origen cervantino; cierto también que los personajes centrales de la novela, don Quijote y Sancho, llegan a ser tan habituales en la escena italiana que sus caracteres y atributos personales se reducen a estereotipos físicos e idiosincrásicos, perfectamente reconocibles y enfocados siempre en la vertiente de su comicidad; se convierten en “personajes” con vida propia que intervienen de forma natural en otras historias y contextos ajenos a los suyos. Pero no es menos cierto que esta presencia de don Quijote y Sancho indica una familiaridad acusada (que se comprueba sobre todo en las obras líricas) cuyas razones habría que estudiar<sup>11</sup>. No quiero entrar en esta discusión, más propia de otros ámbitos de estudio, pero no se debe ignorar el dato irrefutable de las casi cincuenta composiciones basadas en obras cervantinas escritas por los músicos italianos durante el siglo XVIII, que abre indudablemente una perspectiva distinta y hasta ahora poco considerada de la recepción italiana de la novela y del personaje.

En contraste con esta efervescencia cervantina italiana, en la patria del Quijote hubo que esperar al siglo XIX, en concreto a febrero de 1830, para ver la primera adaptación hecha en este género musical, la debida a Saverio Mercadante, junto a la que sólo encontramos dos operetas de tema cervantino escritas en España durante este siglo<sup>12</sup>. Al parecer, Manuel García había escrito en 1827 su ópera *Don Chis-*

---

<sup>9</sup> Destacamos entre otras muchas las siguientes: *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1716), de Francesco Conti, sobre libreto de Apostolo Zeno y Pietro Pariati; *Don Chisciotte in casa della Duchesa* (1727), de Antonio Caldara, sobre libreto de Giovanni Pasquini; *Il Fantastico* (1743), de Leonardo Leo, sobre libreto de Gennaro Antonio Federico; *Don Chisciotte della Mancina* (1769), de Giovanni Paisiello, sobre libreto de Giovanni Battista Lorenzi; *Il don Chisciotto* (1770), de Niccolò Piccini, sobre libreto del mismo Lorenzi; o *Il Don Chisciotte* (1790), de Angelo Tarchi.

<sup>10</sup> Bárbara Esquivel-Heinemann, *Don Quijote's Sally Into The World of Opera*, New York, Peter Lang, 1993, p. 24.

<sup>11</sup> Una interesante aproximación al tema se encuentra en el artículo de Aldo Ruffinato, “Italia con y sin Quijote” en *Edad de Oro XXV*, 2006, pp. 545-558, aunque el autor sólo parece considerar cuatro óperas en el siglo XVIII.

<sup>12</sup> *Aventuras de don Quijote de la Mancha* (1868), de Juan Milpagher, y *Rinconete y Cortadillo* (1872), de Dionisio Scarlatti Aldama.

*ciotte* pero no hay constancia de que esta obra se llegara a estrenar<sup>13</sup>, ni de que fuera conocida en España<sup>14</sup>.

Aunque en el siglo XIX italiano, por otro lado, la presencia de don Quijote descendió en los géneros líricos notablemente, todavía se pueden contabilizar trece óperas, además de otras obras instrumentales y ballets. Incluso a principios del siglo, y antes del estreno de Cádiz de 1830, ya se habían escrito en Italia tres óperas<sup>15</sup>.

No es difícil concluir que la tradición musical italiana debió pesar de forma efectiva sobre la elección del argumento cervantino por parte de Mercadante. Completamos las razones de esta preferencia del compositor italiano con la noticia del estreno, en la que el *Diario Mercantil* nos proporciona otro dato interesante:

Agradecido este profesor a los favores que ha merecido á la nación española y al ilustrado público de Cádiz, ha creído darle una prueba de su gratitud, no sólo escogiendo para esta ópera un argumento nacional, sacado de la obra más original y célebre que se conoce en el mundo, sino también conservando en la música un estilo característico español [...]<sup>16</sup>.

Mercadante quiso utilizar el argumento cervantino en su ópera gaditana por ser específicamente español y agradar así al pueblo gaditano, además de querer ilustrarlo en lo posible con músicas populares españolas. Parece evidente la confluencia perfecta de tradición y oportunidad en la decisión del compositor.

#### ELABORACIÓN DEL LIBRETO

Escrito por Esteban Ferrero, primer bajo de la compañía de ópera de Mercadante, el libreto recrea los capítulos XIX, XX y XXI de la segunda parte del *Quijote*, los que se refieren a las bodas de Camacho. Ferrero ya había colaborado con el compositor en una *Cantata* compuesta e interpretada en Cádiz en diciembre de 1829 con ocasión de la boda de Fernando VII con M<sup>a</sup> Cristina de Nápoles<sup>17</sup>. Hasta ahora,

<sup>13</sup> Las fechas dadas para su primera representación en Nueva York en 1828 no han sido confirmadas. James Radomski, *Manuel García (1775-1832): maestro del bel canto y compositor*. Madrid, ICCMU, 2002, p. 310. Juan de Udaeta, "Don Chisciotte: una aventura en el bel canto" en *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. Alberto Romero Ferrer y Andrés Moreno Mengíbar (eds.), Cádiz, UCA, 2006, pp. 209-217.

<sup>14</sup> La primera representación que se conoce de este *Don Chisciotte* tuvo lugar en el teatro de Tomelloso (Ciudad Real), el 12 de noviembre de 2005, como parte de las celebraciones del IV Centenario de la publicación de la primera parte de la novela.

<sup>15</sup> *Don Chisciotte* (1805), de Pietro Generali; *Don Quichotte* (1810), de Antoine Miari; y *Un pazzo ne fa cento* (1812), de Ferdinando Paër.

<sup>16</sup> *Diario Mercantil de Cádiz*, 8-II-1830.

<sup>17</sup> *Diario Mercantil de Cádiz*, 28-XII-1829.

como libretistas de las óperas de Mercadante figuraban nombres de relevantes escritores, autores todos ellos de libretos para los principales compositores de aquellos años<sup>18</sup>. Parece que la colaboración de Mercadante con Ferrero, limitada a la *Cantata* de 1829 y a *Don Chisciotte*, fue debida más a la necesidad de contar con un libreto rápidamente que a la valía del cantante como escritor.

Era frecuente en los libretos de ópera sobre don Quijote la utilización de varios episodios de la novela, elegidos arbitrariamente según las preferencias del libretista, recreados con variable fidelidad y además entremezclados con historias y personajes inventados. No parece ser tónica general la realización de la historia completa de don Quijote, desde su primera salida hasta su muerte, proeza que sólo intentó el compositor alemán Wilhelm Kienzl en su ópera *Don Quixote*, estrenada en Berlín en 1898. Los más frecuentes son episodios como los de Cardenio y Luscinda, los referidos a la novela interpolada de *El curioso impertinente*, las aventuras en Sierra Morena, las de los Duques, y, muy habitualmente, las bodas de Camacho<sup>19</sup>, entremezclados en muchas ocasiones con otras historias de la novela o inventadas por el libretista de turno.

Los capítulos de las bodas de Camacho, por su propio contenido, han sido frecuentemente recreados en ballets, pero también en *intermezzi* y óperas, tanto como argumento único (caso de la obra de Paisiello o de Mercadante), como entre otros (por ejemplo, *Don Chisciotte*, compuesta en 1830 por Alberto Mazzucato, en que acompaña a varias aventuras en Sierra Morena), y aparecen muy frecuentemente entre las obras de compositores italianos<sup>20</sup>. Este episodio había sido ya utilizado en el siglo XVIII por varios autores, entre los que destaca Antonio Salieri con su *Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, y estuvo presente también en el ballet, hecho habitual en otros países como Francia, con un notable número de ballets y pantomimas basados en las vicisitudes de Basilio y Quiteria.

No es extraño, desde nuestro punto de vista, la utilización de este episodio con tanta asiduidad en este tipo de géneros, puesto que el propio argumento del episodio lo propone de forma muy explícita. Las danzas ceremoniales que tienen lugar antes de la boda (en el capítulo XX de la 2ª parte), entre las que se encuentran una danza de espadas, una de doncellas y una de artificio o danza hablada, acompañadas por instrumentos musicales como la flauta y el tamboril o la gaita zamorana, así como la procesión guiada por Cupido e Interés, proporcionan un interesante mate-

<sup>18</sup> Jacopo Ferretti, Gaetano Rossi, Andrea Leone Tottola, y posteriormente, Felice Romani.

<sup>19</sup> Bárbara Esquivel-Heinemann, *Don Quijote's Rally [...]*, ob. cit., pp. 19-21.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 21, indica que es el episodio más utilizado como argumento en óperas italianas de asunto cervantino, aunque ella sólo considera 21 óperas entre los siglos XVII y XX. Si ampliamos la nómina hasta las cerca de 100 que en este momento contiene la Base de Datos del Proyecto de Investigación *El Quijote en la música (siglos XVII-XIX). Mito y desmitificación*, con nº de ref. HUM2004-05627-C02-01, que se desarrolla en la Universidad Autónoma bajo la dirección de la Dra. Begoña Lolo, esta afirmación no se corresponde con la realidad. Además, esta autora incluye dos obras líricas atribuidas erróneamente a Saverio Mercadante, una de ellas titulada *Les noces de Gamache* (1825).

rial para estas producciones. Aunque muchas son las óperas que lo utilizan (podemos destacar la ópera anteriormente citada de Salieri<sup>21</sup>), no parece que la presencia de bailes en los capítulos originales haya sido excusa en la realización de la ópera bufa *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, de Saverio Mercadante, en cuyo libreto no queda ningún rastro de danzas o procesiones.

El libretista Ferrero, por su parte, se centró más en la recreación de la historia previa a la ceremonia, la historia de los desafortunados amores de Basilio y Quiteria, y la próxima boda de ésta con el rico Camacho, hechos que conocen don Quijote y Sancho cuando van andando por el camino en el capítulo XIX. La obra está estructurada en un acto con dieciocho escenas, de las cuales, sólo la última se ajusta con suficiente fidelidad argumental (pese a muchos detalles accidentales añadidos u omitidos) al capítulo XXI, en el que, cuando la ceremonia está a punto de celebrarse, aparece Basilio extrañamente vestido y finge suicidarse para forzar su boda con Quiteria; tras la intervención de don Quijote aplacando los ánimos de los partidarios de uno y otro pretendiente, termina la historia con vivas al ingenioso hidalgo.

Las diecisiete escenas anteriores recrean de una manera un tanto burda los prolegómenos descritos en la novela en los capítulos XIX y XX, a los que se añaden escenas inventadas, enfocadas en casi todos los casos a reforzar la comicidad del texto. Don Quijote no es, en esta aventura de la novela, protagonista en sentido estricto, sino que, salvo al final, permanece en la condición de mero espectador; este hecho empuja al libretista a idear nuevas situaciones que puedan dar lugar a la representación de todos aquellos tópicos que los espectadores asocian con el andante caballero, alusiones a su amor por Dulcinea, acciones que revelan su extraviado juicio, escenas que muestran el acusado contraste entre caballero y escudero, etc.

Ferrero realiza esta recreación utilizando detalles y personajes de otros capítulos del libro y, aunque inspirada en el original cervantino y manteniendo el enredo básico de la boda, consigue, a base de introducir elementos extraños y de intercambiar personajes y escenarios, una historia no sólo alejada del espíritu de la novela y de los protagonistas, sino falseada en varios puntos:

1. Don Quijote es presentado como un héroe local al que se va a buscar expresamente para que asista a la boda. Tanto la llegada como el recibimiento que se le dispensa tienen que ver más con que los que se le dispensan en los capítulos referidos a los duques (concretamente en los capítulos XXX y XXXI de la 2ª parte) que con la pacífica y anónima llegada a la explanada campestre donde se va a celebrar la boda que figura en la novela. No es un espectador sino un personaje renombrado y popular.

---

<sup>21</sup> *Don Chisciotte alle nozze di Gamace* (1771), de Antonio Salieri, sobre libreto de Giovanni Gastone Boccherini, que contiene gran variedad de danzas y llega a aparecer en algunos catálogos como “ballet-ópera”.

Otra muestra del cambio de perspectiva con respecto a don Quijote se observa en el saludo de los aldeanos, que están tan impacientes por la celebración de la boda como por conocer a don Quijote. Leemos en el libreto:

Coro: Bien llegado, señor mío  
 Todo el mundo le aguardaba;  
 Y hoy la hora disfrutamos  
 De tenerle entre nosotros  
 Viva, viva don Quijote  
 De los héroes el terror”<sup>22</sup>

Este saludo está más relacionado con el “¡Bien sea venido la flor y la nata de los caballeros andantes!”<sup>23</sup>, que le dedican los criados del Duque a la vez que le esparcían agua olorosa, que con la apacible y anónima llegada del caballero y su escudero con los estudiantes al prado donde se ven ya indicios de la fiesta que se avecina y donde, ya solos, se disponen a pasar la noche. No olvidemos, asimismo, que en el caso de los criados, eran los duques los que habían planeado la burla de tratarle con los honores que se debían a un caballero andante como él; no es, por tanto, un saludo sincero sino una representación. Tampoco lo es en el libreto de Ferrero, en cierta manera, ya que a la vez que le jalean, los mismos le llaman loco. Es la recepción a un bufón más que a un caballero.

2. Los personajes de don Diego y Cristina son en el libreto de la ópera los dueños del pueblo donde se celebra la boda, mientras que en la novela original, don Diego es el caballero de la Mancha, posteriormente citado como Caballero del Verde Gabán, que aparece por primera vez en el capítulo XVI de la segunda parte de la obra, y que, tras trabar conocimiento casual con don Quijote, será testigo asombrado de la aventura con los leones (capítulo XVII) para terminar invitando a caballero y escudero a pasar unos días en su casa, donde les presentará a su mujer, Cristina, y a su hijo (capítulo XVIII). Estos personajes no aparecen en los capítulos originales referentes a las bodas de Camacho, por lo que su inclusión en el libreto es, por tanto, un capricho del autor. Por otra parte, estos personajes de mayor alcurnia que los habitantes del pueblo, le permiten al libretista realizar una traslación a este episodio de hechos y palabras que más bien recuerdan a los que tendrán los Duques en posteriores capítulos de la novela (principalmente en el nº XXXI). También encontramos reminiscencias en la actitud de los aldeanos del coro con este capítulo más que con los de las bodas de Camacho.

<sup>22</sup> Esteban Ferrero, *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio/Don Quijote en las bodas de Camacho*. [S. l.], Imprenta de D. Ramón Howe, [1830], p. 39.

<sup>23</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.). Madrid, Real Academia Española, 2004, II, cap. XXX, p. 784.

3. Otro personaje, el padre de Quiteria, urdidor de la ventajosa boda de su hija con el rico Camacho, no aparece en la novela original, siendo por tanto otra aportación del libretista, con el nombre de Bernardo (Bernardino en la partitura). En cambio, no aparece en el libreto el personaje del cura, y todo lo relacionado con él está omitido.

4. Multitud de pequeños detalles son extraídos de otros capítulos, como el hecho de que durante toda la intervención de Basilio y demás reyertas, Sancho permanece subido a un árbol bien resguardado (tomado del capítulo XIV de la 2ª parte, en que observa el combate entre don Quijote y el caballero del Bosque). Otro caso, tomado esta vez de los capítulos del Caballero del Verde gabán, es la presencia de unas tinajas de El Toboso que sumen a don Quijote en una profunda melancolía. Lo que en la novela es sólo un comentario pesaroso (capítulo XVIII de la 2ª parte)<sup>24</sup> es en el libreto la escena IX. Junto a éste, otros matices son tomados especialmente de los capítulos del Caballero del Verde Gabán y de los Duques.

Por último, conviene hacer alusión a dos de los aspectos más importantes que se muestran en esta obra como en muchas otras, y especialmente en las de origen italiano. Primeramente, la insistencia en el aspecto ridículo y extravagante del personaje de don Quijote, con especial hincapié en su figura huesuda y desarticulada, en su locura y desmanes. Sancho, por su parte, tampoco sale especialmente favorecido, siendo resaltados sus más mezquinos caracteres tanto físicos como morales: un gordo siempre hambriento, prosaico y adulator de los ricos y poderosos. En segundo lugar, y como consecuencia de lo dicho, el libreto de *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* se inserta en la corriente que, prácticamente desde el siglo XVII, considera la novela de Cervantes desde su punto de vista cómico, quedándose en la visión superficial de lo que se cuenta, en la sucesión de insensateces, peleas y jaleos que constantemente se suceden, sin penetrar en una interpretación más profunda de lo que tanto el personaje como su historia significan. Se remarca, en definitiva, la caricatura de unos personajes que desde el siglo XVII se establecen en el imaginario popular y que en Italia se mantienen con fuerza incluso en el siglo XIX. Aunque, en los siglos XVII y XVIII, esta característica fue también común a las obras francesas, inglesas o alemanas, en Italia se mantuvo con mayor firmeza durante el siglo XIX, incluso cuando, por ejemplo en Alemania, la filosofía romántica ya había comenzado a dar un giro en su interpretación de la novela y del personaje en una línea más volcada hacia lo trágico.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, II, cap. XVIII, p. 680.

## RECREACIÓN MUSICAL DEL EPISODIO

He dejado intencionadamente aparte un punto importante en la relación entre el libreto y la novela original de Cervantes, que es el referido a la recreación musical del episodio<sup>25</sup>. Hemos comentado anteriormente que las alusiones a las danzas ceremoniales existentes en el capítulo XX de la 2ª parte no se han visto reflejadas en el libreto en modo alguno. Pero no sólo eso: tampoco las referencias a músicos o a instrumentos aparecen fielmente retratadas. Podemos ver las siguientes citas extraídas de la novela cervantina:

De allí a poco comenzaron a entrar por diversas partes de la enramada muchas y diferentes danzas, entre las cuales venía una de espadas [...]

También le pareció bien otra que entró de doncellas hermosísimas [...] Guiábalas un venerable viejo y una anciana matrona, pero más ligeros y sueltos que sus años prometían. Hacíales el son una gaita zamorana [...]

Tras esta entró otra danza de artificio y de las que llaman habladas [...] Hacíanles el son cuatro diestros tañedores de tamboril y flauta.

[...] y todas las demostraciones que hacían eran al son de los tamborinos, bailando y danzando concertadamente.

Hay, como vemos, referencia a varias danzas tradicionales rituales y a los instrumentos con que “concertadamente” se acompañan. En el libreto de Ferrero, no aparece ninguna indicación de baile o de danza; tampoco es raro si el teatro no tenía cuerpo de baile, veremos después si la utilización de ritmos danzables suple esta falta. En cuanto a los instrumentos, únicamente son aludidos en las escenas VIII y última:

---

<sup>25</sup> Se han centrado específicamente en el elemento musical en Cervantes los siguientes estudios: R. del Arco y Garay, “La música y la danza en la obra de Cervantes” en *Revista de ideas estéticas*, IX (1951), pp. 253-70; V. Espinós, *El “Quijote” en la Música y la Música en el “Quijote”. Ensayo panorámico*. Bilbao, ed. de Conferencias y Ensayos, 1946; P. M. López Gutiérrez, “La música y la guitarra en la obra de Cervantes” en *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*. Toledo, Año LXXVIII (1996), (segunda época, nº 33), pp.69-71; J. J. Pastor Comín, “De la música en Cervantes: estado de la cuestión” en *Anales Cervantinos*, XXXV (1999), pp.383-395; J. J. Pastor Comín, *Música y literatura. La senda retórica. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes*. Tesis doctoral. Ciudad Real, Universidad de Castilla la Mancha, 2004; M. Querol Gavaldá, *La música en las obras de Cervantes*. Barcelona, Ediciones Comtalia, 1948; M. Querol Gavaldá, “La música de los romances y canciones mencionados por Cervantes en sus obras”. En *Anuario musical* 2 (1947), pp. 53-68; M. Querol Gavaldá, *La música en las obras de Cervantes. Romances, canciones y danzas tradicionales a tres y cuatro voces y para canto y piano*. Madrid, Unión Musical Española, 1971; C. de Roda, “Ilustraciones del “Quijote”. I. “Los instrumentos músicos y las danzas”. II. “Las canciones”. Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid los días 1 y 13 de mayo de 1905. Madrid, Imprenta y Litografía de Bernardo Rodríguez, 1905; A. Salazar, “Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes”. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. II (1948) y vol. III (1948), pp. 118-173; A. Salazar, *La Música en Cervantes y otros ensayos*. Madrid, Insula, 1961.

El coro bajando el cerro con guitarras y gaitas (escena VIII)

[...] cerrando la comitiva, Bernardo capitaneando un tropel de aldeanos con flautas, tamborines, albogues, panderos y sonajas, y todos dan vueltas al teatro cantando el siguiente coro (escena final).

Ambas descripciones, que aparecen en las indicaciones previas de cada escena, parecen aludir más bien a un jaleo desorganizado y ruidoso que a una danza ritual, complicada y nada espontánea, cual es una danza de palos, de espadas o de cascabeles como las que hace referencia el texto. En ningún momento se hace alusión en la novela original a un alboroto parecido; todo está muy bien organizado, y aunque es una celebración rústica, no parece que el jolgorio popular sea excesivo o incontrolado. En el libreto de Ferrero ya choca la unión de guitarras y gaitas, tanto si entendemos “gaita” como el instrumento gallego, con fuelle, como si se refiere a zanfona (gaita zamorana)<sup>26</sup>. Son instrumentos dispares y poco armónicos entre sí; de hecho, en la novela cervantina es *sólo* una gaita zamorana la que acompaña la danza de artificio, sin más instrumentos, era un instrumento de categoría<sup>27</sup>. Seguramente el cantante italiano no sabía lo que era un instrumento de este tipo; podía haber recurrido sin tanto riesgo a una pareja muy asentada, formada por flauta y tamboril, que es, además, la acompañante de una de las danzas.

Asimismo, el jolgorio que parecen armar los aldeanos con flautas, tamborinos, albogues, panderos y sonajas, aunque más cercano a lo presentado en la novela, desentona también con el sentido solemne que Cervantes concede a las danzas rituales en la boda, y corresponden más con una reunión alegre e informal, cual es el sentido con el que esta agrupación de instrumentos se cita (literalmente) en el capítulo XIX, en que los invitados se entretienen cantando y tocando (y bailando) la noche anterior a la boda:

[...] oyeron asimismo confusos y suaves sonidos de diversos instrumentos, como de flautas, tamborinos, salterios, albogues, panderos y sonajas. [...] Los músicos eran los regocijadores de la boda que en diversas cuadrillas por aquel agradable sitio andaban, unos bailando y otros cantando y otros tocando la diversidad de los referidos instrumentos<sup>28</sup>.

En cambio, la música que acompaña la boda, según el libretista, es simplemente jaranera, y hecha de manera informal por los propios aldeanos, mientras en la nove-

<sup>26</sup> Bárbara Esquivel-Heinemann, “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*. Begoña Lolo (ed.). Madrid, MEC-Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 172.

<sup>27</sup> José María Paz Gago, “Señora, donde hay música no puede haber cosa mala (DQ, II, 34)” en *Edad de Oro XXII* (2002), p. 366-367.

<sup>28</sup> Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ob. cit., II, cap. XIX, p. 696-697.

la está especialmente pensada, bien realizada por músicos y es muy simbólica. Los instrumentos que se nombran en el libreto están sacados de la novela, sí, pero de otro lugar. En cualquier caso, no tienen la misma importancia. Parece que el libretista ha introducido los instrumentos (la música) más como una decoración que como un elemento estructural, tal y como podía haber utilizado las danzas y los instrumentos. Es decir, a nivel de libreto, no hay ninguna elaboración específica del posible componente musical de la novela.

#### ASPECTOS MUSICALES

*Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* es una ópera bufa (o melodrama jocoso) en un acto. Las dieciocho escenas del libreto de Esteban Ferrero están adaptadas en ocho números precedidos de una sinfonía orquestal, que en la partitura manuscrita que hemos manejado ocupa un total de noventa y seis páginas escritas por las dos caras, además de la cubierta. Afortunadamente se conserva en el Conservatorio San Pietro a Majella de Nápoles la que parece partitura autógrafa del propio Mercadante, datada al final: *Cádiz, 7, 9<sup>bre</sup>, 1829*<sup>29</sup>. Esta fecha permitiría estrenar la obra en febrero del siguiente año.

Está escrita sobre una plantilla orquestal que incluye grupo de cuerda (I y II violines, viola, violonchelo y contrabajo), viento madera (ottavino, flauta, I y II oboe, I y II clarinetes en Si b y La y fagot), viento metal (trompas en Do, Re, Mi b, Fa y Sol, trompetas en Do, Re y Sol y trombón) y timbales en Do y Sol, a los que habría que añadir el clave como bajo de los recitativos secos. Otro tipo de recitativo está acompañado por el grupo de cuerda. Las partes vocales, por su parte, son las siguientes: Don Quijote (bajo), Sancho (bajo bufo), Quiteria (soprano), Camacho (tenor), Basilio (tenor), Cristina (contralto) y Bernardo y Don Diego (bajos bufos). Predominan, por tanto, las voces graves, dentro de las que Bernardo y don Diego no tienen un papel propiamente cantante, sino más bien de cómico, con líneas vocales de ámbito reducido.

Mercadante utiliza a lo largo de la ópera, sobre todo en lugares específicos, diversos motivos rítmico-melódicos que recuerdan, o en ocasiones citan de forma clara, los ritmos de los principales aires de danza y de sus acompañamientos, típicos de España. Es un recurso para ambientar la obra en el contexto musical español, pero no de su época original, el siglo XVII, como fue, por ejemplo, la intención de Manuel de Falla en *El retablo de maese Pedro* (que acudió a melodías que se oían en los años en que transcurre la novela), sino que se ubica en el siglo XIX, e introduce algunos cantos populares y aires de danza (sobre todo boleros y seguidillas) así como motivos de acompañamiento que reproducen castañuelas, tambores y

---

<sup>29</sup> Saverio Mercadante, *Le nozze di Gamaccio (Don Chisciotte)*. Partitura manuscrita. Biblioteca del Conservatorio di música San Pietro a Majella, Napoli, Signatura I-Nc. 29.6.18.

células rítmicas de perfil perfectamente reconocible<sup>30</sup>. Mercadante utiliza estos elementos con habilidad dentro de un discurso musical de clara raigambre italiana.

La música, como la de toda ópera bufa, quiere resaltar el elemento cómico de la situación y los personajes, pero lo característico de esta obra es el contexto musical de clara filiación española con que se ambienta. Curiosamente no va a ser don Quijote quien se vea particularmente caracterizado con esas músicas típicas que están en los oídos de todos, sino el coro, los aldeanos, los que propiamente representan al pueblo español y por tanto cantan y bailan naturalmente en sus fiestas estas tonadas, en definitiva, los que más la viven. Esta caracterización se había dado con anterioridad en la ópera *Don Chisciotte* de Manuel García, ópera cuyo asunto se centra en la historia de Cardenio y Luscinda, pero, como ya hemos anotado antes, parece complicado que Mercadante hubiera podido conocerla y que fuera un referente. Por otro lado, la música popular, salvo en determinados momentos no se refiere concretamente a danzas (jotas o seguidillas) estructuradas como tales, sino que éstas están sugeridas a través de las utilización de células rítmicas o melódicas que las evocan claramente, pero como contexto ambiental, en ningún caso están tratadas musicalmente con la finalidad de bailarlas; evidentemente Mercadante no pretende sustituir las danzas ceremoniales por otras de orden más popular o folklórico, el uso es otro, la caracterización española de la obra, como se puede leer en el libreto:

Nota. Habiendo tomado a su cargo el Maestro Mercadante el aplicar la música a esta composición de carácter español, creyó conveniente servirse de varios motivos de las mejores canciones de la nación, para hacer todavía más característica su obra<sup>31</sup>.

A elementos propiamente folklóricos (como puede ser la melodía de las populares *Rogativas a San Isidro*, utilizada en el 1º número), se unen otros provenientes del teatro breve popular, tonadillas y sainetes (boleras y seguidillas)<sup>32</sup> con los que Mercadante pudo estar familiarizado, no sólo durante su residencia en Cádiz en 1829, sino en su anterior estancia en Madrid desde mediados de 1826 hasta principios de 1827. Otros aspectos musicales, como una cuidada armonización y una interesante caracterización de los personajes a través de los instrumentos de viento, con variados colores orquestales que ambientan los contenidos de cada escena de

---

<sup>30</sup> Los diseños musicales específicos utilizados por Mercadante como base de su elaboración melódica y rítmica están señalados pormenorizadamente en mi trabajo de investigación *Las obras de temáticas cervantina de Saverio Mercadante. Don Chisciotte alle nozze de Gamaccio (1830). Estudio histórico y analítico*, presentado en septiembre de 2006 para la obtención del DEA.

<sup>31</sup> Esteban Ferrero, *Don Chisciotte alle nozze de Gamaccio, ob. cit.*, p. 5.

<sup>32</sup> Hay que apuntar también que Mercadante introdujo la cita de la famosa *Tirana del Tripili*, en la Obertura de su ópera *I due Figaro*, en la que también se observan numerosos motivos populares, escrita en Madrid en 1826, aunque no estrenada hasta 1835 en el madrileño Teatro del Príncipe.

forma efectiva, están puestos al servicio del libreto y buscan subrayar, por una parte, la historia, los actos y sentimientos de los personajes, y por otra, el carácter español de su contexto con la utilización de músicas populares y motivos folklóricos, como ya hemos comentado.

Por tanto, esta primera ópera escrita en España sobre temática quijotesca, debida a la pluma de Saverio Mercadante, es un buen ejemplo de la adaptación que de las aventuras del caballero andante se realizaba en el libreto de ópera, y de la realización musical y vocal que se consideraba adecuada. Asimismo, las conclusiones que de su estudio se obtienen son buena muestra del interés que la profundización en el género lírico de tema cervantino puede tener para el análisis de la recepción italiana de *Don Quijote*.