

Il furioso all'isola di San Domingo, de Gaetano Donizetti (1833) o la locura de Cardenio en la opera italiana

Adela Presas
Universidad Autónoma de Madrid

«Las aventuras de don Quijote han conseguido una audiencia universal, a través de su difusión en el espacio, pero también de sus transposiciones literarias y artísticas».¹ Esta interesante idea difundida por Jean Canavaggio adquiere especial relevancia en el caso de la recepción italiana. La existencia en este país de un corpus muy relevante de obras líricas inspiradas en el hidalgo manchego frente a una cierta escasez de traducciones y de continuaciones literarias, nos obliga a fijar la mirada en este conjunto de obras en el que podemos contabilizar 15 *intermezzi* y 54 óperas (*drammi per musica*, *opere giocose*, *opere buffe*, *opere semiserie*, *operette*, etc...), además de 28 *balli* (repartidos entre los argumentos de *La gitanilla* y el *Quijote*). Es este, por tanto, un referente importante que no hay que descuidar a la hora de plantear el estudio y el análisis de la recepción del *Quijote* en Italia, no sólo por el aspecto puramente externo de las realizaciones materiales, sino por la aportación que suponen en relación a otros factores culturales, sociales y artísticos del país receptor y que permiten una visión más amplia de este fenómeno.²

A través del estudio del repertorio lírico puede observarse que la recepción de Cervantes en Italia (al igual que sucede con cualquier otro país) se adapta o se ajusta a las condiciones culturales y artísticas previas existentes en este país, así como a los puntos de interés reflexivo y crítico de sus inquietudes. Si bien mantiene una serie de coincidencias con la recepción en Francia, Inglaterra o Alemania, como sucede con el tratamiento cómico del personaje y de sus aventuras y por tanto su acomodo en géneros de tipo cómico, hay otros aspectos que sólo pueden entenderse con precisión si tomamos en cuenta la situación literaria o cultural del país. Y en este punto tenemos que si, por ejemplo, el escaso cultivo de la novela en Italia no favorece la reflexión crítica en torno a la de Cervantes ni tampoco la creación de continuaciones de este tipo como las realizadas en Francia o Inglaterra,³ la gran

1. Canavaggio, Jean, *Don Quijote, del libro al mito*, Mauro Armiño (trad.), Madrid, Espasa Calpe, 2006, p. 12.

2. Quinziano, Franco, «Don Quijote en la Italia del XVIII: imitaciones, derivaciones y adaptaciones teatrales», en: *Italia-España-Europa: relaciones culturales, literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*, Sevilla, Arcibel, 2005, vol. II, p. 298.

3. *Le berger extravagant* (1627-28) de Charles Sorel, *Pharsamon, ou Les follies romanesques* (1712), de Marivaux, reeditado después con el título de *Le Don Quichotte moderne*, ambas en Francia, o *Josep Andrews*, de Henry Fielding, «escrito a la manera del Quijote», *The female Quixote* (1752), de Charlotte Lennox o *Hudibras* (1663), de Samuel Butler, en Inglaterra.

afición por los géneros líricos fomentará, en cambio, la recreación del *Quijote* en un gran número de obras de todas las tipologías *dramma per musica*, *intermezzi*, *opera buffa*, *operetta*, etc, que es el que da en gran parte la dimensión real del fenómeno en este país mediterráneo.

Y también en este sentido hay que destacar, al igual que había sucedido con otros *soggetti* de procedencia española, la naturalidad con que desde el principio se inserta el personaje dentro de la tradición literaria y cultural italiana, lo cual se observa en numerosas referencias a personajes mitológicos o literarios, en la compañía de personajes de la *Commedia dell'arte*⁴ o en la clara influencia que se aprecia en los argumentos *chisciottescos* de otros poemas, fábulas y novelas anteriores.

Estas intertextualidades pueden apreciarse de forma ejemplar en un libreto ya del siglo XIX, que muestra de forma muy ilustrativa este tipo de tratamiento de las aventuras cervantinas, el de la ópera semiseria en dos actos *Il furioso alisola di San Domingo*, escrita en 1832 por el compositor bergamasco Gaetano Donizetti. Esta obra presenta una particular recreación del episodio de Cardenio en Sierra Morena [QI, XXIII-XXIV y ss.] y puede considerarse un ejemplo clarificador de la imbricación del *Quijote* y de algunos de sus personajes con otras fábulas, historias y personajes de la tradición literaria.

Il furioso all'isola di San Domingo se estrenó el 2 de enero de 1833 en el Teatro Valle de Roma, abriendo la temporada de Carnaval.⁵ El libreto es, a su vez, una adaptación realizada por Jacopo Ferretti de una anónima *azione teatrale* anterior del mismo nombre, cuyo estreno había tenido lugar en 1820, con gran éxito.⁶

Donizetti, ilustre compositor nacido en Bérgamo en 1797, se encontraba a comienzos de los años treinta en un momento de clara madurez artística, poseedor ya de un lenguaje personal cuya principal seña de identidad con respecto a otros famosos contemporáneos como Vincenzo Bellini o Saverio Mercadante, se encuentra en la gran fuerza dramática con que caracteriza sus personajes y argumentos.

Aunque no tenemos evidencias de una especial predilección de Donizetti hacia la obra de Cervantes, sí es reseñable el hecho de que fue el primer compositor italiano en poner música a una libre recreación de *La gitánilla*. Con el título de *La zingara*, *dramma* en dos actos sobre libreto de Andrea Leone Tottola,⁷ fue estrenada en el teatro Nuovo de Nápoles en 1822, y su éxito incontestable propició su regular reposición en Nápoles durante los siguientes quince años.⁸

4. *Intermezzo* en dos partes de Giuseppe Baretti, *Don Chisciotte in Venezia*, 1752.

5. Ferretti, Jacopo, *Il furioso / nell' / isola di S. Domingo / melo-dramma in due atti / da rappresentarsi / nel Teatro Valle / degl'Illmi Signori Capranica / nel Carnevale dell'Anno 1833 / parole di Jacopo Ferretti / Musica di Gaetano Donizetti*, Roma, nella tipografia di Michele Puccinelli a Tor Sanguigna, nº 17.

6. *Il Furioso / all'isola / di / San Domingo / Azione teatrale / in cinque atti*, Macerata, Presso Antonio Cortesi, 1825. No hemos localizado la edición de 1820, pero según Egidio Saracino podría ser obra del actor y empresario Vestri, por cuya compañía fue representada por primera vez en el Teatro Valle. Saracino, Egidio, *Tutti i libretti di Donizetti*, [Milano], Garzanti, 1993, p. 638. Ferretti, por su parte, reorganizó algunas escenas de la *Azione*, pero el contenido es el mismo.

7. *La zingara / Dramma per musica / da rappresentarsi / nel Teatro Nuovo / sopra Toledo / nella Primavera del corrente anno / 1822*, Napoli, Dalla tipografia Orsiniana, 1822.

8. Del éxito del estreno da fe el hecho inusitado que supuso la presencia del rey Ferdinando I de Nápoles entre el público del Teatro Nuovo, teatro dedicado a óperas bufas y semiserias consideradas po-

También *Il furioso all'isola di San Domingo*, basada en este caso en la historia de Cardenio y Luscinda tuvo una recepción entusiasta. En su estreno romano fueron aplaudidas todas las partes principales y llamados los artistas hasta cuatro veces al término de la función. En el semanario *Le notizie del giorno* puede leerse un extenso artículo en el que se pronostica, tal y como sucedió, que este gran éxito iba a ser duradero: «*Il Furioso* è una di quelle opere la cui fortuna spontaneamente acquisita sarà per durare lungamente». Y añade más adelante, «Tutta la musica può dirsi un composto di bellezze originali e degne di così esimio compositore».⁹

Dada la exaltación que la nueva ópera había provocado en el público, el Teatro alla Scala de Milán decidió llevarla a su escenario al siguiente otoño, el 1 de octubre de 1833. Donizetti supervisó personalmente la representación e introdujo algunos cambios con respecto a la versión de Roma, sustituyendo algunas arias por otras nuevas, además de reforzar la instrumentación para adaptarla a una sala más grande como es la del teatro milanés.

El gran éxito obtenido en los estrenos de 1833 se mantuvo de forma sostenida durante los años siguientes, tanto en los teatros italianos como en otros extranjeros. Particularmente en Italia, podemos ver la obra repuesta 19 veces en 1834, 26 en 1835, 15 en 1836, y regularmente hasta 1844, documentándose representaciones hasta 1885. Fue una de las óperas más interpretadas en vida de Donizetti, y también tras su temprana muerte en 1848, por lo que, en lo que respecta al repertorio musical inspirado en el *Quijote*, no es aventurado suponer que pudiera haber ejercido cierta influencia en obras posteriores de otros compositores.¹⁰

Si bien de la lectura del contrato que suscribió Donizetti con el empresario del Teatro Valle de Roma, Giovanni Paterni, el 14 de junio de 1832, se deduce que el argumento de *Il Furioso* le vino impuesto:

[...] il signor maestro Gaetano Donizetti si obbliga a favore del signor Giovanni Paterni, impresario del Teatro Valle di Roma, di scrivere, e comporre, e vestire un libretto in musica per opera semiseria, quale sarà composto dal signor Giacomo Ferretti portante per titolo *Il Furioso all'Isola S. Domingo* [...] ¹¹

lo cierto es que sedujo al compositor desde el principio según puede verse en varias cartas intercambiadas con el libretista Ferrero durante el tiempo en que realizaba el primer acto.¹² Estas cartas constituyen un valioso y raro documento que muestra el proceso creativo de Donizetti durante la composición de la obra, además de que contradice algunos tópicos relativos a la descuidada rapidez con que escribía. Muy

pulares, cuando habitualmente el monarca sólo asistía a las funciones del noble teatro San Carlo. Fayad, Samy, *Donizetti a Napoli*, Nápoles, Arturo Berisio, Editore, 1987, p. 17.

9. *Le notizie del giorno*, n° 4, 24-I-1833. Reproducido también en Cametti, Alberto, *La música teatral a Roma cento anni fa* («*Il Furioso*» e «*Torquato Tasso*» di Donizetti, «*La Sonambula*» di Bellini), Roma, Società Tipografica A. Manuzio, 1933, p. 96.

10. Particularmente en *Don Chisciotte* de Carlo Rispo, estrenada en el Teatro Nuovo de Nápoles en 1856.

11. Cametti, Alberto, *Donizetti a Roma (con lettere e documenti inediti)*, Turín, Fratelli Becea, editori, 1907, p. 82n.

12. Zavadini, Guido, *Donizetti. Vita, Musiche, Epistolario*, Bergamo, Istituto Italian d'Arti Grafiche, 1948, pp. 292-305.

al contrario, Donizetti sabe bien lo que quiere desde el principio y se lo hace saber de forma muy concreta a Ferretti, el cual llega en algunos momentos a sentirse desbordado por las exigencias del excitado compositor.

El argumento de la *azione teatrale*, que adaptará y versificará Ferretti para la ópera de Donizetti *Il furioso all'isola di San Domingo*, recrea la historia del traicionado Cardenio y su infiel Luscinda de forma muy libre. En el libreto de Ferretti, Cardenio, dolido con la traición de su esposa Eleonora, se embarca sin rumbo definido recalando en la isla caribeña de Santo Domingo por la cual deambula abandonado de sí mismo y temido por sus habitantes a causa de sus furiosos ataques de locura, especialmente por Kaidamà, el criado negro de Bartolomeo, jefe de los colonos.¹³ Sólo Marcella, hija de Bartolomeo, se apiada de él y le lleva comida a escondidas. Un día, una terrible tempestad provoca el naufragio de una embarcación en las costas de la isla. Entre los supervivientes se encuentra una hermosa y doliente dama, que es recogida por Bartolomeo y su hija. Constantemente hace alusión a su desgracia, y su falta de paz interior le hace considerarse indigna de seguir viviendo. Más adelante llega a la isla también Fernando, el hermano de Cardenio, que ha recorrido medio mundo buscándole.

Aprovechando el propicio momento en que Cardenio cuenta su historia a Bartolomeo, la mujer confiesa finalmente a Marcella la causa de su dolor, que no es otra que haber sido infiel a su esposo. Es, efectivamente, Eleonora, la esposa de Cardenio. Tras el reencuentro de los tres personajes, Cardenio, Fernando y Eleonora, hay un breve momento de felicidad en que todo parece arreglarse, pero un repentino ataque de furia por parte de Cardenio impide que se lleve a cabo la reconciliación completa. Hasta aquí el primer acto, que consta de siete números musicales con sus correspondientes recitativos. Respetando el *crescendo* dramático del desarrollo argumental del libreto, Donizetti no comienza la obra con una brillante obertura o un coro, como es habitual, sino con un melancólico prelude que expresa el ambiente opresivo de la isla, la presencia del extraño furioso que ronda por los riscos y presagia también la fuerte tormenta que desatará los hechos. La tempestad, por su parte, es reflejada de forma dramática ya que Donizetti maneja elementos sencillos pero de forma muy eficaz, y el naufragio del barco es narrado por el coro de colonos (siempre de voces graves) en la sobrecogedora homorritmia tan utilizada retóricamente en la tradición operística para la narración de hechos extraordinarios. Ambas secciones, que tienen lugar en el segundo número del acto I «E non vedette / come è in colera il mar», son ejemplos elocuentes de la eficaz utilización de recursos musicales que realiza Donizetti en apoyo de la historia y de los elementos de la naturaleza que se imbrican en ella.

El *crescendo* dramático al que se ha aludido anteriormente culmina con un *Finale primo*, un complejo número de gran brillantez gracias a la participación de todos los personajes y el coro, en que queda planteado de forma dramáticamente muy eficaz el nudo del argumento con la narración de la historia de Cardenio, la aparición de

13. No es la primera vez que se ubica una recreación quijotesca en América, recordemos uno de los primeros *drammi per musica* de Girolamo Gigli, todavía del siglo XVII, *L'Atalipa*, en el que don Chisciotte llega al Perú con una esclava, Olinda, en lugar de su escudero Sancho.

Eleonora ante su esposo y un breve momento de alegría antes de la nueva recaída en la amargura y la furia.¹⁴

En el segundo acto se suceden las escenas de reconciliación y pelea entre los esposos, y Cardenio, que ha comprendido que, aunque no puede perdonar a Eleonora tampoco puede vivir sin ella, decide terminar con todo proponiendo a su mujer un doble suicidio, lo cual ella acepta. Fernando y Bartolomeo logran impedir que tal acción se lleve a cabo y Cardenio al ver que, verdaderamente, Eleonora está arrepentida, consigue perdonarla lo que lleva a la definitiva reconciliación. Este segundo acto, que comprende cinco números musicales, es sensiblemente más corto que el primero, y recoge un *duetto* entre Cardenio y Eleonora, de sobrecogedora tristeza, y uno de corte cómico entre el furioso y Kaidamà. Tras la resolución de la historia en un recitativo, el número final lejos de ser el *duetto* de amor que todos esperamos, corresponde íntegramente a Eleonora, y en él expresa la alegría y la paz de espíritu que ha conseguido tras su reconciliación con Cardenio. Este personaje es en cierta manera atípico e inusual en la historia del melodrama: una protagonista que no sólo no es una heroína sino que es además una traidora, aunque arrepentida,¹⁵ compone un último número de gran brillantez virtuosística alternando a modo de rondó con las intervenciones del coro, pero sin la correspondiente respuesta de Cardenio que sí existe en la obra de teatro original. Es un claro ejemplo en el que una convención del género condiciona el final de la historia, pues en los años treinta del siglo XIX era costumbre que el último número fuera adjudicado a la *primadonna*, y Donizetti, pese a que poco a poco irá conformando más la representación dramático-musical de las historias que narra, se ajusta aquí plenamente a esta convención.

Un aspecto que Donizetti valoró desde el principio es la contraposición entre lo trágico y lo cómico que el argumento le propone a través de la presencia del criado negro Kaidamà, un personaje *buffo* que le permite oponer a la desesperación de Cardenio un contrapunto estrafalario así como aligerar la carga trágica de la acción. Kaidamà, en la tradición melodramática de los personajes cómicos hace gala de una vocalidad rápida, isócrona y de poco ámbito melódico que contrasta en todo momento con la vocalidad de más amplio vuelo que exhiben los demás personajes. Es una ópera ya romántica en cuanto al argumento pero que mantiene la cualidad semiseria (muy del agrado de Donizetti) por el fuerte componente sentimental de la historia y por el contraste cómico que introduce la presencia de Kaidamà, quien, a pesar de ser en cierta manera un personaje colateral, tiene suficiente entidad e interactúa de forma natural y a veces necesaria en el desarrollo de la acción.

Por otro lado, la locura, también presente en el libreto, es un tema bastante recurrente en su producción lírica de Donizetti.¹⁶ Para reforzar el dramatismo del

14. La *stretta* final de este número, que acoge al sexteto de personajes así como al coro ha sido considerado un claro precedente del famoso sexteto de *Lucia di Lammermoor* (II, escena 2), que pasa por ser la página más notable del músico bergamasco. Cametti, 1933, *op. cit.*, p. 97.

15. Onorati, Franco, «Jacopo Ferretti, poeta librettista (Roma, 1784-1852)», en: *Musica e musicisti nel Lazio*, Renato Lefevre y Arnaldo Morelli (eds.), Roma, Grupo Culturale di Roma e del Lazio. Filli Palombi editori, 1985, p. 515.

16. El tema del delirio mental es tratado por Donizetti, aparte de en *Il furioso all'isola di San Domingo*, en óperas como *Emilia di Liverpool* (1824), *L'Esule di Roma* (1828), *Anna Bolena* (1830), *I pazzi per progetto* (1830),

personaje de Cardenio le adjudica el registro de barítono, dejando de lado el más habitual de tenor, que queda adjudicado en este caso a un personaje secundario cual es Fernando, el hermano solícito del furioso. Cardenio constituye el primer protagonista de Donizetti en este registro y es considerado, además, claro precedente de los grandes personajes barítonos de óperas posteriores de Giuseppe Verdi. La confrontación entre dos locos que se muestra en la novela de Cervantes a través de don Quijote y Cardenio queda en este caso sustituida por los dos *duetti* que protagonizan Cardenio y Kaidamà y que constituyen dos de los números más destacables de la ópera.¹⁷ Cardenio es además, al igual que en la obra cervantina, un personaje dual en el sentido de que se muestra enajenado en ocasiones y en otras lúcido, haciendo entonces su aparición una gran tristeza y melancolía. Este registro tiene su principal reflejo en la romanza «Raggio d'amor para», uno de los números más apreciados de la obra, en los que su percepción de la terrible realidad y de la traición de que ha sido objeto, se manifiesta en la utilización de una tonalidad menor y de un diseño rítmico de marcha fúnebre, así como en el envolvente ambiente generado por clarinetes y fagotes, que aparecen también en los *duetti* con Kaidamà. En éstos el componente trágico de la locura de Cardenio está matizada por la presencia de Kaidamà, que introduce un matiz cómico que suaviza la situación en las diversas escenas que alternan los momentos trágicos con las enajenaciones de Cardenio y el estrafalario comportamiento de Kaidamà.

Cardenio, Orlando y Amadís

Pueden apreciarse las notables diferencias que tanto en el planteamiento de la situación como en el desarrollo y culminación de la historia separan este libreto del relato original en torno a Cardenio narrado en el *Quijote*. Desaparecen don Quijote, la trama entrecruzada de Fernando y Dorotea, así como otros muchos sucesos, e incluso se convierte a Fernando, el rival de Cardenio y seductor de Luscinda, en un hermano devoto que le busca de isla en isla desde su desaparición. Por otro lado, lejos de la Luscinda cervantina, forzada por las circunstancias a casarse con Fernando pero que se resiste a consumar el matrimonio, Eleonora ha sido artífice activa de su infidelidad de la que luego se ha arrepentido, saliendo en desesperada búsqueda de Cardenio. Kaidamà, el personaje *buffo* de la obra, tiene algunas concomitancias con el Sancho cervantino, sobre todo en lo que se refiere al hambre constante y a su actitud cobarde ante las situaciones que le toca vivir; como dice el propio Kaidamà, «fame e paura in me son cose antiche» (II, esc. 9), detalle que lo emparenta directamente con el Sancio Pancia más estereotipado de la tradición lírica italiana, asimilado a su vez a los personajes *buffi* del género cómico.

Esta simplificación, que se produce al centrarse el escritor en el único nudo de la relación entre Cardenio y Luscinda, priva a la historia de gran parte de su interés y reduce el libreto a una serie de escenas de reconciliación frustrada y a un feliz

Parisina (1833), *Torquato Tasso* (1833), *Gemma di Vergy* (1834), *Roberto Devereaux* (1837) y, por supuesto, en *Lucia di Lammermoor* (1835). Fayad, *op. cit.*, pp. 146-147.

17. El número 4, *Scena strumentata e Duetto*, «Tutto è velem per me!», en el primer acto y el número 11 *Recitativo e Duetto*, «Perchè tremi?», en el segundo.

aunque dramático final muy alejado del interés que tiene la resolución en la venta de los amores de las dos parejas. Sin embargo, la historia resultante tiene un evidente aroma romántico que será resaltado por los recursos musicales, e introduce los elementos exóticos propios de una isla caribeña, y de una tempestad que es además determinante del argumento.

Vemos por tanto, que en *Il furioso all'isola di San Domingo* se mantienen algunos de los detalles fundamentales de la historia cervantina pero otros sufren un cambio sustancial hasta componer un argumento muy distinto. Nada nuevo hasta aquí, pues las modificaciones que sufrían las aventuras de don Quijote al pasar a un libreto de ópera eran siempre bastante notables. Sin embargo, si analizamos con más cuidado estos y otros elementos que aparecen en el libreto, podremos apreciar que lo que hizo en realidad el anónimo escritor de la primitiva *azione teatrale* recogida por Ferrero no fueron cambios caprichosos, sino que unió a los elementos de procedencia cervantina otros de famosas obras anteriores, como *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto o *Amadís de Gaula*. Es decir, curiosamente, de obras que habían sido a su vez fuentes literarias de la creación de Cervantes.¹⁸

Es un hecho habitual la existencia en los libretos operísticos de curiosas mezclas argumentales procedentes de fuentes diversas. Solamente en los libretos inspirados en don Quijote encontramos entrecruzamientos con otras fábulas y argumentos, tanto de tipo mitológico como literario; tenemos el ejemplo de Girolamo Gigli, auténtico introductor del caballero andante cervantino en los escenarios italianos a finales del siglo XVII y autor de cuatro libretos sobre don Quijote. Entre ellos destaca *L'Atalipa, dramma per musica* en el cual la autora italiana Iole Scamuzzi muestra una serie de conexiones intertextuales no con la novela cervantina sino con diversas leyendas mitológicas, como la de Céfalo y Procri o la de Edipo, así como con obras de escritores italianos como Ovidio, Ariosto o Boccaccio. No nos parece descabellado este hecho pues Gigli se mueve dentro de su propia tradición literaria; lo que resulta para nosotros interesante es la forma en que don Quijote se ha introducido en esta tradición, compartiendo mitos y citas de otras obras literarias.¹⁹

De la misma manera, el anónimo autor de *Il furioso* recoge, ya en el siglo XIX, una de las fuentes cervantinas, precisamente italiana, *Orlando furioso* de Ariosto, para realizar una curiosa simbiosis entre las historias de Cardenio y Luscinda y la de Orlando y Angélica, pese a sus evidentes diferencias.²⁰ Y también de *Amadís de Gaula* (1508), cuya refundición se debe al castellano Garci Ordóñez de Montalvo. De esta fuente medieval, aunque no italiana, podemos recordar una interesante continuación realizada por Bernardo Tasso (padre de Torquato Tasso) titulada

18. Chevalier, Maxime, *L'Arioste en Espagne*, Bordeaux, Institut d'études Ibériques et Ibero-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966, p. 460. Márquez Villanueva, Francisco, *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 48-51.

19. Scamuzzi, Iole, *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007, p. 245.

20. EL enredo amoroso así como el enloquecimiento de Orlando se recogen en los cantos XXIII, XXIV, XXIX y XXX de *Orlando furioso*.

Amadigi di Gaula (terminada en 1557) que entre otros episodios inventados con respecto al original, recreaba de forma fiel el episodio de los amores de Amadís y Oriana (xxxix, 13-23)²¹ que había dado lugar a la célebre penitencia que don Quijote había preferido a la de Orlando. Oriana, ante la sospecha de que Amadís le ha sido infiel, le escribe una carta en la que le declara indigno de su amor. Amadís abandona el mundo y se retira desolado a la Peña Pobre a llorar su desgracia.²² El caballero cervantino prefiere imitar la melancolía y la desesperanzada actitud de Amadís, antes que entregarse a la furia de que había hecho gala Orlando. Sin embargo, esta actitud desaforada será la que recree precisamente Cervantes para el caso de Cardenio, y la que recoge igualmente el autor de *Il furioso* para su personaje protagonista. De hecho, la similitud de paratextos entre la obra de Ariosto y la *azione teatrale* no deja margen a la duda, pues es evidente desde el inicio la voluntad del recreador anónimo de vincular aún más, si cabe, el cervantino personaje de Cardenio con el protagonista de Ariosto.

La relación consentida de la esposa de Cardenio, Eleonora, con su amante, proviene también claramente de *Orlando Furioso*, pues tiene evidentes ecos de la que tuvo Angélica con Medoro y que tanto exacerbó la furia de Orlando.²³ Ya hemos comentado antes que ésto no concuerda con lo sucedido entre Luscinda y Fernando pero es evidente su relación con los hechos narrados en el poema de Ariosto, pese a que entre Angélica y Orlando no hubiera más que una relación platónica por parte del conde que no era correspondida por la dama.

Podemos señalar también algunos elementos que provienen de otra famosa novela de caballerías, *Amadís de Gaula*, antes citada. A la luz de esta fuente podemos analizar algunos puntos de la *azione teatrale*, que adquieren una nueva perspectiva. En primer lugar, la sustitución de los montes de Sierra Morena por las rocas de una isla caribeña constituye un detalle aparentemente exótico por parte del libretista, que como ya hemos comentado se inserta muy bien en la estética romántica. Pero tiene también una procedencia más concreta: la Peña Pobre de Amadís de Gaula, que, recordemos, era una isla, a la que se retiró el caballero tras ser rechazado por Oriana (capítulo 48).²⁴ En esta isla estuvo asistido y apoyado por el anciano Andalod, del que encontramos ecos también en el colono Bartolomeo que intenta por todos los medios ayudar y consolar a Cardenio, en un papel que ciertamente también desempeña el propio don Quijote cuando traba relación con el loco errabundo de Sierra Morena.²⁵

21. Tasso, Bernardo, *L'amadigi di M. Bernardo Tasso; Colla vita dell'autore e varie illustrazioni dell'opera*, Bergamo, Pietro Lancellotti, 1755, pp. 175-193.

22. Ordoñez de Montalvo, Garcí, *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, 1987, vol. I, pp. 678-715, caps. XIV-XLVIII.

23. Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso*, Milán, Mondadori, vol. I, pp.591-599 (canto xxiii).

24. Ordoñez de Montalvo, *op cit.*, vol. I, p.710.

25. «Y cuando vuestra desventura fuera de aquellas que tienen cerradas las puertas a todo género de consuelo pensaba ayudaros a llorarla y plañirla como mejor pudiera que todavía es consuelo en las desgracias hallar quien se duela de ellas» [QI, xxiv, p. 222]. En *Amadís*, el buen ermitaño Andalod llora también al saber que Amadís está dispuesto a morir de penas amorosas: «Y el hombre bueno comenzó a llorar con gran pesar que de él había, así que las lágrimas le caían por las barbas, que eran largas y blancas

Por su parte, la tormenta, que por un lado presagia los turbulentos hechos que sucederán después, a la vez que refleja la agitación interior de los sentimientos de los personajes, y es además un elemento fundamental en el desarrollo dramático al provocar el accidental desembarco en la isla de Eleonora, la esposa infiel, tiene también un claro precedente en la fábula medieval. Oriana, una vez que descubre la falsedad de los hechos que le habían hecho creer en la infidelidad de Amadís, envía en su busca a la doncella de Dinamarca, la cual llega a la Peña Pobre de forma accidental al naufragar su barco a causa, precisamente, de una tempestad (II, capítulo 52).

Es digno de ser reseñado el hecho de que estos elementos de procedencia tan antigua son los que más contribuyen a conformar un libreto plenamente romántico y, en cierta manera, a modernizar un argumento que en la primera mitad del siglo XIX hubiera resultado quizá muy alejado de la sensibilidad del público. Por tanto una curiosa conjunción de elementos literarios y dramáticos procedentes de fuentes diversas, del *Quijote*, por supuesto, pero también de *Amadís de Gaula* y de *Orlando Furioso* provocan en el libreto de *Il furioso all'isola di San Domingo* un entramado argumental en el que es no es fácil distinguir qué elementos son cervantinos y cuáles se deben a la pluma de Ariosto o del refundidor de Amadís, en el que las fuentes se mezclan con las nuevas aportaciones del libretista. Estos factores imbrican curiosamente el argumento de Cardenio en una estética más romántica a la vez que lo enlazan con la propia tradición lírica sobre don Quijote desarrollada desde el siglo XVII. Se convierte así el libreto de *Il furioso all'isola di San Domingo* en un ejemplo especialmente interesante del *modus operandi* de los libretistas y recreadores del *Quijote* dentro de la ópera italiana de inspiración cervantina del siglo XIX.

Bibliografía

- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando Furioso*, Milán, Mondadori, 2001, 2 vols.
- CAMETTI, Alberto, *Donizetti a Roma (con lettere e documenti inediti)*, Turín, Fratelli Beca, editori, 1907.
- , *La música teatral a Roma cento anni fa («Il Furioso» e «Torquato Tasso» di Donizetti, «La Sonambula» di Bellini)*, Roma, Società Tipografica A. Manuzio, 1933.
- CANAVAGGIO, Jean, *Don Quijote, del libro al mito*, Mauro Armiño (trad.), Madrid, Espasa Calpe, 2006.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Madrid, Alfaguara, 2004.
- CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne*, Bordeaux, Institut d'études Ibériques et Ibero-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.
- FAYAD, Samy, *Donizetti a Napoli*, Nápoles, Arturo Berisio, Editore, 1987.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975.
- ONORATI, Franco, «Jacopo Ferretti, poeta librettista (Roma, 1784-1852)», en: *Musica e musicisti nel Lazio*, Renato Lefevre y Arnaldo Morelli (eds.), Roma, Gruppo Culturale di Roma e del Lazio. Filli Palombi editori, 1985, pp. 491-525.

[...]» [II, 48]. En *Il furioso*, Bartolomeo le muestra su compasión a Cardenio: «Bar. Mescere il pianto insieme. Car. Con me tu piangerai? / Bar. Sì, teco io piangerò» [I, esc. XII].

- ORDOÑEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols.
- QUINZIANO, Franco, «Don Quijote en la Italia del XVIII: imitaciones, derivaciones y adaptaciones teatrales», en: *Italia-España-Europa: relaciones culturales, literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*, Sevilla, Arcibel, 2005, vol. II, pp. 291-308.
- SARACINO, Egidio, *Tutti i libretti di Donizetti*, [Milano], Garzanti, 1993.
- SCAMUZZI, Iole, *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007.
- TASSO, Bernardo, *L'Amadigi di M. Bernardo Tasso; Colla vita dell'autore e varie illustrazioni dell'opera*, Bérgamo, Pietro Lancellotti, 1755.
- ZAVADINI, Guido, *Donizetti. Vita, Musiche, Epistolario*, Bergamo, Istituto Italian d'Arti Grafiche, 1948.