

Modelos de representación de don Quijote en los géneros líricos europeos (siglos xvii-xviii)¹

ADELA PRESAS VILLALBA
Universidad Autónoma de Madrid

¹ Este trabajo se encuadra dentro del Proyecto de Excelencia Multidisciplinar de la Universidad Autónoma de Madrid, «El Quijote en la cultura europea. Mito y representación» (CEMU -2012-017-C01), dirigido por la Dra. Begoña Lolo.

La rápida y sostenida recepción del *Quijote* en los distintos ámbitos culturales de Europa es un fenómeno que estamos ahora empezando a calibrar en toda su dimensión. Y a medida que se profundiza en su estudio queda patente que tanto su interpretación literaria como su simbología ideológica cambian a lo largo del tiempo en función de factores de tipo cultural, social y político.

La recepción del *Quijote* en cualquier ámbito, pero especialmente en el musical y dentro de este, en el vocal por estar basado en un texto o en un libreto, se ha valorado desde la perspectiva de la fidelidad filológica y literaria al original; cuando esta fidelidad es escasa se ha buscado la explicación en aspectos de corte histórico, social o cultural que indudablemente aportan una inestimable amplitud en la visión comparatista e ideológica del análisis de esta recepción pero que suelen olvidar aspectos puramente musicales relativos al género en el que se había realojado (Presas 2010). En este sentido, político y simbólico, han sido interpretadas por la historiografía literaria las manipulaciones que en muchos casos se aprecian en las recreaciones, refundiciones y reutilizaciones musicales de la novela de Cervantes.

Estas obras están también condicionadas por aspectos relativos a la tipología musical a la que pertenecen (no es lo mismo una ópera que un ballet o una canción, etc.), y por las características propias de cada una de ellas a lo largo de los siglos o en los distintos países. Son factores que implican diferentes resultados según los casos, y que no pueden desvincularse de otras manifestaciones culturales coetáneas, aportando al estudio de la recepción una perspectiva no solo más concreta sino también más rica.

En el presente artículo queremos centrarnos en las variables de Francia e Italia, países que han contado con una importante recepción musical del *Quijote*, directamente vinculada con otros aspectos culturales, y entre los que es notoria la correspondencia de factores pese a las diferencias tipológicas de sus recreaciones.

La influencia de la traducción

La traducción, aparte de constituir uno de los más importantes indicadores de recepción, actúa también como generadora de una determinada concepción de la novela que condiciona en gran medida la realización de las obras derivadas de la misma. Igualmente se encuentra en la base de las recreaciones musicales del *Quijote*, que se asientan, al igual que sucede en los géneros literarios, en los géneros predominantes de cada país. La traducción generó en los países europeos un gran número de recreaciones, refundiciones y reescrituras del *Quijote*, una recepción productiva que se manifiesta con sus distintas peculiaridades, ya que cada traducción propicia a su vez una determinada visión de la novela con diferencias y concomitancias entre sí que se han transmitido a la generalidad de las imitaciones, aunque parece evidente que el énfasis en el elemento cómico ha sido una de las coincidencias más apreciables.

Francia contó con una intensa actividad traductora en torno al *Quijote*, que según algunos autores condicionó la traducción italiana (Pini Moro 2005:48, Bernardi 1993). Desde la traducción de la Primera Parte de *Don Quijote de la Mancha*, editada en 1614 a cargo de César Oudin, y la de la Segunda Parte en 1618 por François de Rosset, se suceden reediciones y nuevas realizaciones, Filleau de Saint-Martin (1677), Florian (1799) y Louis Viardot (1836). En general, Givanel (1941:57 y 284) critica a los autores franceses, con la excepción de Viardot, cuya traducción considera la mejor de todas, el tomarse excesivas libertades en lo que se refiere a la estructura externa, con supresiones y cambios en los capítulos, en el desarrollo narrativo del propio texto, buscando acoplar la novela cervantina a los gustos franceses y desviándose considerablemente del sentido del texto cervantino.

Por su parte, Franco Fido y Maurice Bardon relacionan directamente la primera edición de la traducción francesa de Oudin en 1614 con la aparición de don Quijote en la escena francesa, la cual enseguida percibe el capital cómico y aun farsesco de la novela y sobre todo de sus personajes protagonistas, si bien hay que señalar que la primera obra con música que cuenta con la

² Este ballet *Dom Guichot et des chats et des rats* (1614) ha sido reseñado en otras fuentes como *Guitrot l'Espagnol* o como *Le ballet de Don Quichotte dansé par Mrs. Santenir*, siempre con la misma fecha (Rico 2007:610). Como indica Bardon (2010:146), esta obra se representó por la compañía de Santenir en el Louvre el 3 de febrero de 1614, cuatro meses antes de la salida de la traducción de César Oudin, la cual se terminó de imprimir el 4 de junio.

³ Como ejemplo de mascaradas señalamos *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche* (ca. 1630) o *Mascarade de don Quichotte* (1700). Y en el caso de los divertimentos, *Pierrot Sancho Pansa gouverneur de l'isle Barataria* (1710).

presencia de don Quijote de que se tiene constancia aparece poco antes que la propia traducción, el *ballet de cour Dom Guichot et des chats et des rats* (1614)² lo cual indica que la popularidad del caballero cervantino fue incluso anterior a la misma. Con este enfoque cómico, del cual no está excluida la crítica antiespañola (Rico 2007:609), enseguida veremos a don Quijote en ballets, mascaradas y divertimentos.³

En cuanto a Italia, la primera traducción, de Lorenzo Franciosini, es bastante más tardía (1622 y 1625), no apareciendo otra nueva hasta el siglo XIX, la de Bartolomeo Gamba, en 1818. La de Franciosini, que a partir de 1625 se editó con las dos partes conjuntamente, se mantuvo durante los siglos XVII y XVIII con las escasas reediciones de 1673, 1677, 1722, 1738, 1755 y 1795. Posiblemente las desviaciones que existen en esta traducción, en lo que a la representación del personaje se refiere, condicionaron las recreaciones subsiguientes, incluidas las musicales, estimulando una imagen cómica y un tanto esperpéntica de don Quijote, derivada de que el traductor había exagerado con finalidad burlesca «il ridicolo dei due erranti spagnoli»: la vulgarización de muchas frases atribuidas al caballero ya son un indicio de la transformación de este en un personaje fundamentalmente cómico, y no mejor se traduce el lenguaje del escudero, al que vuelve básicamente pesado y descolorido (Flaccomio:13-14). Esto no es, por otra parte, exclusivo de la traducción de Franciosini pues también Shelton, por ejemplo, en su traducción al inglés, había desfigurado al andante caballero, presentándolo como un individuo de aspecto sucio y poco atractivo que provoca la risa (Canavaggio 2006:66).

Esta escasez de traducciones se debe al mantenimiento durante la primera mitad del siglo XVII en Italia de la primacía de la cultura española sobre la francesa, que comenzaría a tener mayor presencia a partir de mediados del siglo, y a la intensa actividad editorial española en Milán, que contribuyó con una edición en 1610; posiblemente, sobre todo inicialmente el *Quijote* circuló con toda probabilidad en castellano y posteriormente también en francés (Bernardi 1993:72-73, Flaccomio:17).

Lo que sí es un hecho cierto es que no hay constancia de la presencia de don Quijote en la escena antes de 1662, y que la mayoría de las obras que se han conservado pertenece ya al siglo XVIII, el siglo en que se produce la mayoría de las reediciones de la traducción de Franciosini de la novela. No se han conservado mascaradas o pantomimas, los géneros más populares y típicos de esta época, siendo los que hay, por el contrario, de época más tardía: el torneo

de 1662, *Don Quixot de la Manche*, o el *scenari*o *Don Chisciotte de la Mancia*, de 1692. La ausencia de ballets es lógica por ser un género poco cultivado en Italia, a diferencia de lo que sucede en Francia. Pese a que resulta tentador relacionar este hecho con la tardía traducción del *Quijote*, y su restricción inicial a las clases más aristocráticas, el desfase con respecto a 1622 es excesivo; lo más probable es que este repertorio existiera aunque no se haya conservado, pero su falta puede reforzar las hipótesis relativas a una escasa popularidad inicial de la novela y del personaje en suelo italiano (Ruffinatto 2006). Lo que sí puede demostrarse es que pasada la mitad del siglo xvii aparecerá de forma creciente y sostenida en géneros de mayor entidad musical como *drammi per musica*, óperas bufas, *balli* e *intermezzi*, en una proporción considerablemente mayor que en los demás países, pero con los que compartirá en general unas peculiaridades de representación e interpretación de la novela y de los personajes muy similares.

En torno a la recepción musical en Francia

Si entramos ya en el ámbito cultural de cada país, se observa que los géneros en que aparecen recreaciones más o menos fieles de don Quijote y sus aventuras difieren de unos a otros, pero en todos los casos tienen una evidente vinculación con el ámbito dramático y escénico. Veamos una tabla comparativa de los distintos países:⁴

⁴ Esta tabla recoge los datos incluidos en las bases de datos del proyecto de investigación, y supone el estado actual de una investigación en curso que puede sufrir variaciones. Se ha ampliado la nómina de países para contextualizar mejor la recepción en Francia e Italia. Por otro lado, esta tabla solo recoge el repertorio de obras inspiradas en el *Quijote*, dejando fuera las recreadas a partir de otras obras cervantinas.

SIGLO	FRANCIA	ITALIA	ALEMANIA	INGLATERRA
xvii	Ballet (5) Mascarada (2)	<i>Dramma per musica</i> (5) Torneo (1) <i>Scenario</i> (1)	Ópera (1)	Teatro musical (2)
xviii	<i>Opera comique</i> (5) Opereta (7) Ballet (7) Ballet-ópera (1) Comedia-ballet (1) Comedia con musica (3) Divertimento (2) Pantomima (4)	<i>Dramma per musica</i> (3) <i>Opera buffa</i> (23) Opereta (9) <i>Intermezzi</i> (15) Ballet (8) Farsa (2)	Ópera cómica (8) Opereta (7) <i>Singpiel</i> (3) Ballet (3)	Ópera (4) Teatro musical (1) <i>Ballad opera</i> (1) Ballet-ópera (1) Ballet (1) Pantomima (1)
xix	Melodrama (4) Opereta (8) Ballet (4) Pantomima (4) <i>Vaudeville</i> (7)	<i>Opera buffa</i> (7) Opereta (2) Ballet (11) Otros (3)	Ópera (4) Opereta (4) Comedia musical (3) Ballet-Pantomima (1) <i>Singpiel</i> (1)	Ópera (3) Opereta (5) Ballet (1) <i>Vaudeville</i> (1) Otros (2)

En resumen, predominio de ballets de tipologías varias, mascaradas, operetas, etc. en Francia, frente a un dominio casi absoluto de géneros operísticos (*dramma per musica*, *intermezzi*, ópera cómica) en Italia. En Inglaterra, en la que se apreciaba una recepción musical bastante más escasa que en los demás países tratados, los formatos relacionados con la comedia musical (en general, texto declamado en prosa con partes musicales entremezcladas) era el más apreciado entre las distintas tipologías escénicas, y en él halla su acomodo, como no podía ser de otra manera, don Quijote, mientras que su presencia en Alemania tiene características similares a las del caso italiano si bien es menos numeroso.

Entrando ya en el caso de Francia, durante el siglo xvii don Quijote aparece como hemos comentado en *ballets de cour* y mascaradas. Son dos géneros pertenecientes a un mismo ámbito social aristocrático, y en ambos podían participar los propios nobles o incluso el rey. La *masque* estaba constituida por una serie de danzas y escenas originales junto a danzas *de cour* tradicionales, se componía especialmente para un día o celebración señalada, y era frecuente el uso de personajes alegóricos generalmente orientados al ensalzamiento y glorificación del poder real o del propio anfitrión. Destacaba la primera entrada por su carácter cómico (la *antimasque*). El *ballet de cour* estaba estructurado en un número indeterminado de *entrées* y de partes, con música, danza, canto y declamación (Rico Osés 2007:609). En ambos casos su organización venía dada desde altas instancias y conllevaba un fuerte contenido ideológico que se quería transmitir e inculcar al pueblo a través de la minoría representativa que acudía a estos actos selectos.

La presencia del caballero cervantino en estos géneros venía dada tanto por el componente farsesco y cómico que desde el principio se explotó en los escenarios, como por la rápida asimilación de su valor como símbolo de lo español. Los *ballets de cour* protagonizados por el ilustre caballero incluyen distintos personajes y partes de la novela,⁵ funcionando como una recreación más o menos fiel de la misma. En otros casos, sin embargo, se introduce don Quijote como un personaje más entre otros, y adquiere de forma más evidente un perfil simbólico como prototipo de caballero español, ridiculizándose no solo como caballero sino también como amante, o convirtiéndole en otras ocasiones en poco más que un pordiosero,⁶ en la representación de España venida a menos, «el español arrogante pero impotente» (Bardon 2010:269). Se le caracteriza en los ballets y en las mascaradas a la manera

⁵ *Dom Guichot et les chats et les rats* (1614).

⁶ *L'oracle de la Sybille de Pansoust* (1645), *Le Ballet de Bacchus triomphant sur l'Amour* (1633), *Ballet du libraire du Pont-Neuf ou les Romans* (1644).

del capitán Spaventa,⁷ Matamoros o Rodomonte, según la manera en que se representaba a los españoles en los años treinta del siglo XVII en Francia.

Esta caracterización caricaturesca y ridícula del caballero manchego como un fanfarrón cobarde muy alejado del modelo cervantino, se observa también en la primera obra de teatro realizada en Francia a partir del *Quijote*, *Les folies de Cardenio* de Pichou (1628), en un modelo que llegará hasta el siglo XVIII,⁸ si bien perdiendo en gran parte su carga ideológica, y más centrado en su componente cómico. Así puede apreciarse en el *ballet-comique* de Charles-Simon Favart, *Don Quichote chez la Duchesse*, estrenado en la Académie Royale de la Musique (París) en 1743, que ha sido considerado a su vez como la primera ópera cómica francesa (Fido 2006:6).

Clara Rico (2007:609), siguiendo a Bardón, recalca la apreciable evolución en el tratamiento de don Quijote que se produce a lo largo del siglo XVII: de caballero español ridiculizado en los ballets correspondientes al reinado de Louis XIII (1610-1643) mientras que el único documentado bajo el reinado de Louis XIV (1652-1715)⁹ parece poner el énfasis en el mero papel cómico de don Quijote, sin que ahora se aprecie contenido político alguno.

Y siguiendo esta tendencia, en el siglo XVIII desaparece la connotación ideológica del caballero cervantino en favor de su vertiente puramente cómica, que se reafirma también en las recreaciones literarias, al igual que la faceta sentimental que se exaltará notablemente ahora. Asimismo, se produce una menor presencia de don Quijote en favor de otros personajes como Sancho, Cardenio y Luscinda o Basilio y Quiteria. Aunque se puede notar la ausencia en los géneros musicales de uno de los episodios preferidos de esta época, el de la pastora Marcela y Grisóstomo, en el caso de las vicisitudes de Cardenio las obras realizadas responden a una de las modas literarias más importantes de la cultura francesa, el género pastoril, ya desde *Les folies de Cardenio*, comentada más arriba, que refleja la predilección por el aspecto sentimental de la novela, más apreciado inicialmente incluso que su agudeza cómica y satírica (Bardón 2010:294).

Este argumento, con el mismo título pero sobre un libreto de Coypel, fue llevado al escenario musical en 1720 como comedia-ballet,¹⁰ y en ella don Quijote y Sancho son solo dos comparsas con poco protagonismo. Su caracterización no puede ser más tópica y estereotipada, quedando patente el central interés por el entramado sentimental de las parejas (que incluso en este caso se convierten en tres, con el añadido de una inventada). Como rasgo

⁷ *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche* (de 1616).

⁸ La vertiente cómica de don Quijote se mantiene en la literatura en la estela de *Les folies de Cardenio*, en el ciclo de tres comedias de Guyon Guérin de Bouscal, *Don Quixote de la Manche* (1639), *Don Quixot de la Manche II* (1640) y *Le Gouvernement de Sancho Pança* (1642), en las que don Quijote va asociado a situaciones cómicas y ridículas muy cercanas a las que se representan en los ballets anteriormente citados (Canavaggio 2007:28).

⁹ *Le Grand ballet des bien-venus* (1655). En esta segunda mitad del siglo XVII se produce una notable disminución del interés por don Quijote, tanto en la literatura como en la música.

¹⁰ Pieza heroí-cómica en prosa con prólogo y *divertissements*, con abundante presencia de música y danza, género típicamente francés, en el que, con diferentes variaciones, aparecerá abundantemente don Quijote a lo largo del siglo XVIII.

¹¹ Se interpretó el lunes 30 de diciembre de 1720 en el Théâtre du Palais des Thuilleries de París por los Comédiens François y los actores y bailarines de la Académie Royale de Musique.

¹² El divertimento *Les noces de Gamache* (1718), la comedia-ballet *Les folies de Cardenio* (1720), el ballet *Bazile et Quitterie* (1740), el ballet-pantomima *Don Quichotte de la Manche ou Les noces de Gamache et Quitterie* (1767) o el ballet *Les fêtes de Gamache* (1780).

¹³ *Don Quixot de la Manche*, torneo de Tommaso Francesco, fue representado en Turín en 1662. El *scenari* *Don Chisciotte de la Mancia*, en Roma en 1692.

¹⁴ *Don Chisciotte della Mancia* de Carlo Fedeli estrenada en Venecia en 1680.

¹⁵ En el teatro de San Cassiano, 1637.

¹⁶ *Il Ludovico Pio*, de Giuseppe Fabrini (1683), o *Amore fra gli impossibili over Don Chisciotte e Coriandolo*, de C. Campelli (1693), ambas con libreto de Girolamo Gigli.

general es notorio el aprecio por las vivencias de Cardenio, tratado como un loco sentimental y romántico, mientras que en don Quijote se enfatiza la vertiente exagerada y caricaturesca de su amor por Dulcinea, que realmente se expone a la burla. Este ballet se representó en la corte y en él participó el propio Luis XV.¹¹ Una vez que don Quijote pierde en el ánimo de los recreadores franceses su componente ideológico antiespañol, se refuerza su potencial cómico muy productivo para la escena musical que aprovecha de forma evidente el nombre, la figura y la reputación cómica del personaje.

El de las bodas de Camacho será otro de los capítulos más utilizados en el repertorio francés en los ballets a causa de su contenido musical, y porque es idóneo para contener una trama sentimental a la vez que permite la existencia de escenas cómicas con la presencia de don Quijote, con un nutrido repertorio de obras que conforman una tradición que se mantiene incluso en el siglo XIX.¹² Esta dualidad también se aprovecha en los libretos de las óperas y óperas bufas, tanto francesas como italianas, encajando muy bien en el patrón del género durante el siglo XVIII.

Don Quijote en los escenarios italianos

En el ámbito cultural italiano, se desarrollan durante el siglo XVII géneros similares a los franceses, sin embargo solo tenemos dos muestras tardías de torneo y de *scenari*.¹³ El torneo, muy asentado sobre todo en Turín y en Florencia, aunque se desarrollaba al aire libre coincidía con el *ballet de cour* o la *masque*, no solo en la presencia de música y la estructura general del espectáculo, sino también en su función propagandística de enviar mensajes culturales e ideológicos a la colectividad. En cualquier caso, es todavía un espectáculo de corte aristocrático. Sin embargo, la primera ópera sobre nuestro caballero se escribirá en Italia, concretamente en Venecia, en 1680.¹⁴ Como es bien sabido, fue en esta lujosa ciudad donde se inició la andadura del espectáculo teatral público a cambio del pago de una entrada.¹⁵ Aunque este hecho lleva por fin a don Quijote a un terreno popular en el que se asentará con fuerza durante el siglo XVIII, las restantes óperas que se escriben en el XVII con el caballero cervantino serán estrenadas en el teatro de los colegios jesuíticos de Roma y Siena,¹⁶ para el selecto público formado por los estudiantes de clases acomodadas que serían posiblemente la futura clase rectora.

Sin embargo, a partir de la caracterización de don Quijote en estas primeras óperas, diversos autores han puesto en evidencia una subyacente utilización

ideológica. El considerado «falso Quijote» por el sentido ridículo y caricaturesco con que se le representaba, así como por su inclusión en fábulas y aventuras que nada tenían que ver con los originales cervantinos (Tammaro 2006:23), mantiene sin embargo los mismos parámetros de caracterización que el coetáneo Quijote francés de los *ballets de cour*. Y de la misma manera, el libreto italiano de la segunda mitad del siglo xvii servirá para reforzar ciertas ideologías ético-políticas en momentos históricos de particular incertidumbre o gravedad, visto que don Quijote aparece en la escena italiana en los años del declinar político, económico y militar de España (Ivaldi 2005:331). Nuestro caballero permitía una irónica parodia de la nobleza italiana española, siempre en defensa de su honor y a la búsqueda de títulos nobiliarios (Ivaldi 2005:334). Insiste en esta idea Canavaggio para el que «don Quijote encarna las pretensiones ridículas y anacrónicas de la nobleza española apegada a su pundonor» (Canavaggio 2006:102). Según puede apreciarse, aunque con diferentes matices, la intención de crítica así como la utilización paródica del personaje coinciden con las que muestran las obras francesas.

Visto desde el punto de vista musical, la presencia del caballero en los *drammi per musica* de finales del siglo xvii tenía que ser muy forzada por las propias características del género en aquel momento, lo que propicia su escasa aparición en tramas colaterales así como su participación en aventuras inventadas.

Este tipo de ópera constaba de una trama principal de corte heroico, histórico o mitológico, protagonizada por personajes de alta alcurnia, mitológicos o alegóricos. Los principales papeles eran interpretados por voces agudas entre las que destacaban los *castrati*. Dentro de este ambiente tan irreal como fantástico no podían insertarse las aventuras de un caballero loco con su escudero tal y como habían sido concebidas por Cervantes. Sin embargo, el *dramma per musica* permitía una vía de escape de corte cómico sustanciada en una trama paralela protagonizada por personajes de baja clase social como criados, con escenas que desarrollaban hechos totalmente ajenos a la trama principal. Y fue precisamente en estas secciones colaterales donde toma cuerpo don Quijote en las primeras óperas de Morosini y de Gigli. De hecho en la ópera de 1680, don Quijote, que da nombre a la obra, apenas aparece sino en escenas colaterales, sin formar parte del enredo amoroso que constituye el argumento central de la obra.

Aparece como personaje independizado de sus andanzas cervantinas, formando parte de historias ajenas o bien protagonizando otras inventadas, lo que muestra que, aunque más tardíamente, don Quijote llega a convertirse en

¹⁷ El repertorio de óperas bufas es muy amplio, pero podemos destacar: *Don Chisciotte in Corte della Duchessa* (1727), y *Sancio Panza, Governatore dell'Isola Barataria* (1733), ambas de Antonio Caldara; *Don Chisciotte della Mancia* (1769) de Paisiello; o *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* (1771), de Antonio Salieri.

¹⁸ Por ejemplo: *Don Chisciotte della Mancia e Galafrone* (1723), de Girolamo Chiti, *Don Chisciotte della Mancia e Coriandolo Speciale* (1726), o *Il don Chisciotte*, del Padre Martini (1746).

Bibliografía

- Bardon, Maurice, *El «Quijote» en Francia en los siglos XVII y XVIII*, Universidad de Alicante, Alicante, 2010 [1931].
- Bernardi, Dante, «Lorenzo Franciosini, primer traductor del Quijote al italiano: los problemas filológicos de la primera parte y el «caso Oudin»», *Anales Cervantinos*, 31 (1993), pp. 151-181.
- Canavaggio, Jean, *Don Quijote, del libro al mito*, Espasa Calpe, Madrid, 2006 [2005].
- «Don Quijote pasa el Pirineo», en *Cervantes y el «Quijote» en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. B. Lolo, Centro de Estudios Cervantinos / MEC, Madrid, 2007, pp. 21-38.
- Fido, Franco, «Viaggi in Italia di Don Chisciotte. Farsa, follia, filosofia», en *Viaggi in Italia di Don Chisciotte e Sancio e altri studi del Settecento*, ed. F. Fido, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2006, pp. 3-38.
- Flaccomio, Rosaria, *La fortuna del Don Quijote in Italia nei secoli XVII e XVIII, e il Don Chisciotte di G. Meli*, Santi Andò & Figli, editori, Palermo, s. a.

parte del imaginario colectivo del pueblo italiano, que lo reconoce fuera de su contexto, y al que caracteriza con atributos estereotipados. En nuestra opinión, el mero hecho de su presencia en este convencional género muestra un interés muy grande por el personaje.

Entrado el siglo XVIII, don Quijote se asienta en la ópera *buffa*,¹⁷ que le permite un desarrollo mayor como personaje en sus vivencias originales, siendo abandonadas las connotaciones políticas de crítica de lo español para afianzarse las propiamente cómicas del personaje. La utilización de las particularidades tópicas tanto físicas como psicológicas de caballero y escudero se explica dentro de las propias características de los personajes de ópera del Setecientos, con tendencia al dibujo plano y la caricatura, resultando perfectos además por permitir juegos parateatrales, travestismos e incluso escenas de magia, todos ellos muy apreciados por el público, pero tratados de forma irónica con respecto a la ópera seria.

También es de notar su aparición en *intermezzi*, género de formato breve y carácter cómico, con alternancia de recitativos y arias, que se interpretaba en los entreactos de otras óperas u obras de teatro.¹⁸ Este género fue sustituido en la segunda mitad del siglo por los *balli*, también de formato cómico pero con una estructura más breve que los ballets franceses. En todos ellos aparece don Quijote mezclado con otros personajes de tradiciones literarias ajenas, en breves tramas que explotan su contenido cómico fuera de sus propias aventuras cervantinas.

El hecho de que don Quijote se haya convertido en un asiduo personaje de géneros cómicos no implica una valoración negativa a priori sino que se produce un acomodo lógico dentro del género que le permite su presencia (Presas 2010). Por las características formales y las convenciones típicas de la ópera seria, don Quijote jamás podría protagonizar una obra de este tipo. En cambio, se inserta estupendamente en la ópera cómica o *giocosa*, con su mezcla de personajes populares y nobles, sus números concertantes, sus enredos de corte cómico y sentimental, voces naturales con predominio de voces masculinas... Aquí, el Quijote se mueve a sus anchas y puede perfectamente ser protagonista de sus propias aventuras o de otras similares más o menos inspiradas en las cervantinas. Gracias, seguramente, a esta permanente presencia en los escenarios, se había convertido en un personaje popular capaz de llegar a un público que nunca hubiera leído la novela, popularidad que nunca hubiera conseguido a través de la ópera seria, de penetración social mucho menor.

Conclusiones

La concepción del *Quijote* como una novela cómica, no solo por los libretistas, sino en general por los intelectuales de los siglos xvii y xviii, favorece su rápida popularización. Junto a esto, la rápida asociación en el imaginario colectivo popular del caballero cervantino, no solo con algunas aventuras tópicas o con una representación estandarizada y caricaturesca, sino con asuntos de cariz político y social, impulsaron su utilización como símbolo del caballero español y por extensión de una España contra cuya hegemonía se luchaba durante los siglos xvii y xviii, tanto en Francia como en Italia. Su utilización como símbolo fue muy provechosa por la rapidísima asociación de ideas que proporcionaba gracias a su popularidad.

En resumen podríamos observar un periodo de fuerte connotación política antiespañola en ambos países durante el siglo xvii, asociado a la crítica de los militares y de la aristocracia española, contenida en el tratamiento de los personajes y en los géneros en que se produjo. En el siglo xviii, esta connotación va desapareciendo dejando más libre el tratamiento del Quijote como un personaje cómico y ciertamente estereotipado y asimilado a otros muchos típicos de la ópera cómica en todas sus variantes. Esta presencia se mantendrá durante el siglo xix, para poco a poco ir reclusándose en géneros más breves y populares como la opereta. Pero, pese a esta aparente marginación, el *Quijote* no desaparece de la escena francesa ni italiana, llegando al siglo xx donde por fin, la estereotipada visión cómica se convierte en una mirada más profunda y significativa.

- Givanel y Mas, Juan, *Catálogo de la colección cervantina*, 5 vols., Diputación de Barcelona / Biblioteca Central, Barcelona, 1941-1964.
- Ivaldi, Armando Fabio, «Don Chisciotte: Un 'serioridicoloso' nell'opera in Italia fra sei e settecento», en *La maschera e l'altro*, ed. M. G. Profeti, Alinea Editrice, Firenze, 2005, pp. 331-362.
- Pini Moro, Donatella, «La traducción del Quijote al italiano», en *¿Qué Quijote leen los europeos?*, ed. M. Á. Vega Cernuda, Instituto Universitario de Lenguas modernas / Traductores de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005.
- Presas, Adela, «Traducción, transducción y convenciones en la ópera italiana inspirada en el *Quijote*», en el III Congreso de la Sociedad Española de Italianistas «La traduzione nei rapporti italo-spagnoli: lingua, letteratura e cultura», Universidad de Barcelona, 16-19 de noviembre de 2010.
- Rico Osés, Clara, «El *Quijote* y el *Ballet de cour* francés del siglo xvii», en *Cervantes y el «Quijote» en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. B. Lolo, Centro de Estudios Cervantinos / MEC, Madrid, 2007, pp. 609-626.
- Ruffinatto, Aldo, «Italia con y sin Quijote», *Edad de Oro*, XXV (2006), pp. 545-558.
- Tamarro, Ferruccio, «Don Chisciotte vs. Don Quijote nel teatro musicale italiano del primo settecento», *Studi Ispanici* (2006), pp. 19-50.