

## Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)

# Apostillas al libreto de *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* de Saverio Mercadante

Maria Caterina Ruta  
(Università degli Studi di Palermo, Italia)

**Abstract** In the vast realm of 19th-century Italian music dealing with Cervantine themes, Saverio Mercadante's *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* (1830), perused recently by Adela Presas, stands out. The sole purpose of my annotations pertaining to Ferrero's *libretto* is to stress even more its relationship to Cervantes' novel. From the point of view of reception aesthetics, similar works of arts help the reader verify the temporal vitality of a text and, possibly, new ways of reading. The results of this analysis present Don Quixote in a serious fashion, in contrast to 18th-century attitudes, wherein a ridiculous and extravagant tradition of this character prevailed. Likewise, this study stresses the changes that Sancho Panza undergoes as a dramatic character. In his *libretto*, Ferrero reveals a keen knowledge of the two parts of Cervantes' *Don Quixote* since he mentions the novel's most quoted passages and oftentimes remains faithful to the letter of the text.

**Keywords** Notes. Don Quixote. Libretto. Mercadante.

Cuando se examina la recreación del *Quijote* en la ópera, lo primero que nos preguntamos es si el compositor y el libretista han elegido la línea narrativa de las pseudoaventuras de caballero y escudero o alguna de las historias interpoladas que jalonan las dos partes de la narración. La polifonía del *Quijote* permite que compositores de cualquier tiempo y corriente artística, de la música barroca a la electrónica, encuentren en el texto el aliciente para su inspiración. Un sector de investigación, reservado antes a pocos especialistas, en los años del segundo milenio ha tenido un incremento considerable, que se puede apreciar en las valiosas publicaciones de las que ya disfrutamos (cfr. Lolo 2007, 2010).

Por consiguiente en la música italiana se ha ido dibujando un panorama de temas cervantinos que, desde las esporádicas muestras del siglo XVII, procede hasta nuestra contemporaneidad con un ritmo duradero, aunque cambiante en el tiempo (cfr. Moro 1992, pp. 261-268; Esquivál-Heinemann 1993). Entre los episodios de la Segunda parte que despiertan mayormente el interés de los músicos y libretistas se destaca el episodio de «Las bodas de Camacho».

En el Ochocientos, en el melodrama italiano se atenúa la atención a la obra de Cervantes en favor de las comedias contemporáneas españolas que más se acercaban a la sensibilidad romántica (cfr. Egido 2012, pp. 249-

---

### Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-95 | Submission 2015-07-17 | Acceptance 2016-11-10  
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

276.). De las trece piezas inspiradas en el *Quijote* que se conocen (cfr. Presas 2008, p. 626) merecen especial atención las óperas de Saverio Mercadante (*Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, 1830) y de Gaetano Donizetti (*Il furioso all'isola di San Domingo*, 1833).

En estas reflexiones, dedicadas a la versión de Saverio Mercadante de «Las bodas de Camacho» (cfr. Rose 2002, 3: pp. 334-339), quiero precisar semejanzas o diferencias de algunos elementos del libreto respecto a la fuente española. Desde el punto de vista musical la composición marca un hito interesante en el desarrollo de la ópera lírica, colocándose en la superación de las modalidades dieciochescas en un camino hacia el melodrama verdiano. El hecho mismo de denominar la ópera «melodramma giocoso» y no «farsa» indica un ligero desplazamiento de parte del compositor respecto a la ópera *buffa* contemporánea (cfr. Wittmann 2012, p. 3). Pero esto es tarea de los musicólogos a los que les dejo el tratamiento del tema.

Llamado a trabajar en la península ibérica, donde se quedó entre los años 1826 y 1831, Mercadante quería dedicarse a restablecer en esas tierras el interés por la música italiana, casi totalmente descuidada en las última décadas, contrariamente a lo que acontecía en Portugal, que en Lisboa tenía el importante teatro de música São Carlos. Por razones políticas a comienzos de 1829 Mercadante se vio obligado a volver a España y se asentó con su compañía de cantantes en la ciudad de Cádiz, que disponía del Teatro Principal. *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* se representó con mucho éxito en esta ciudad a comienzos de 1830. La ópera volvió a los carteles en el Teatro del Circo de Madrid en 1841 «con algun cambio en el libreto» (Presas 2008, pp. 623-624) y, traducida al español y en forma de zarzuela, en 1869 en el Teatro de la Zarzuela de la capital (cfr. Presas 2008, p. 624; Wittmann 2012, p. 5). Por legado del autor, el autógrafo de la partitura se guarda en la Biblioteca del Conservatorio de San Pietro a Majella de Nápoles. El libreto fue obra de Giovanni Stefano Ferrero, un cantante de su equipo que en el estreno actuó de don Chisciotte y del que no se sabe casi nada a pesar de mis búsquedas.

Según Adela Presas, fue errónea la atribución a Mercadante de una primera versión con el título *Les noces de Gamache*, que se representaría en París en 1825. De hecho el libreto, con texto en francés de M.H. Dupin y T. Sauvage, confirma la ejecución de la ópera en el Teatro del Odéon de París el 9 de mayo de 1825,<sup>1</sup> pero a este respecto se esperan aclaraciones por parte de Presas en una próxima publicación. Mercadante había colaborado solo una vez con Ferrero, poco antes de *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, en España y para la *Cantata*, que se representó en

---

1 Para consultar el libreto francés, cfr. <https://archive.org/details/lesnocesdegamach00merc/2017-05-22>).

Cádiz en ocasión de la boda de Fernando VII con Doña Cristina de Nápoles en el mes de diciembre de 1829 (cfr. Presas 2008, pp. 626-627).

La ópera se exhumó con razón del Centenario de 2005 y gracias a la investigación del profesor Domenico Carboni, director de la Biblioteca Musicale del Conservatorio Santa Cecilia de Roma. Carboni encontró un ejemplar del libreto en esa Biblioteca y asimismo consiguió la partitura de la obra, hasta el momento desconocida, porque en la Biblioteca del Conservatorio de Nápoles estaba guardada en el mismo fascículo de la *Rappresaglia*, ópera de Mercadante estrenada en Cádiz en 1829. En el libreto, al texto en italiano se acompaña la traducción al español, de cuyo autor solo se indican las iniciales D.I.C. en la ficha italiana (D.J.C. en la ficha española), las mismas que aparecen en la portada de la *Cantata*, editada igualmente por el editor Ramón Howe. Sin embargo, gracias a la preciosa ayuda del colega Luis Gómez Canseco, he podido comprobar que en una ficha del manuscrito de la *Cantata*, encontrada en un manuscrito de Adolfo de Castro (1882), se aclara el significado de las iniciales, es decir Don Juan Corradi, periodista y políglota de origen italiano, que colaboró con regularidad con el editor (cfr. Escribano Sierra et al. 2016, p. 203). Creo que son datos suficientes para atribuir a distancia de siglos una identidad al misterioso traductor del texto de Ferrero y rescatarle también a él del olvido de siglos.

En el campo musicológico, Presas (2008) publicó un análisis de la ópera en el que nos transmite todas las noticias que pudo recuperar sobre su génesis y nos entrega un fino análisis del texto verbal y de la partitura. Con su permiso quiero añadir algunas notaciones al libreto con el único objetivo de apurar aún más de qué manera los autores de estos textos tan especiales se han relacionado con la novela cervantina. Esta actitud analítica, que se incluye en la llamada estética de la recepción, sirve fundamentalmente para subrayar la vitalidad de un texto y sus posibles aperturas hacia nuevos enfoques.

Recuerdo brevemente que en la novela cervantina el episodio de «Las bodas de Camacho» ocupa los capítulos XIX-XXI de la segunda parte. El bachiller, que acompaña a don Quijote y Sancho, cuenta los preliminares de la historia a los dos manchegos durante el camino emprendido a la salida de la casa de don Diego de Miranda. En la conversación se enumeran los festejos que se están preparando para la boda del día siguiente y se comentan las conductas de los enamorados, de Camacho y de los padres de Quiteria, planteándose a la vez los temas del poder de la riqueza y de la limpieza de sangre, problemas que reflejan el común sentido de los contemporáneos de Cervantes. Toda la narración del episodio tiene el carácter fragmentario y multiprospectico que le confiere su inserción en la conversación de varios personajes, según una de las modalidades narrativas preferidas por Cervantes. Solo en el final se asiste directamente a los sorprendentes eventos de la celebración de la boda y la narración adquiere un carácter teatral muy destacado, que justifica las numerosas

transposiciones espectaculares que se han hecho de esta historia (cfr. Ruta 2014, pp. 183-193).

En su investigación sobre el mito de *Don Juan*, otro de los grandes casos literarios que en el curso de los siglos se han sometido a diferentes reelaboraciones, llegando a la versión de Da Ponte y Mozart, Jacobo Cortines se pregunta si el modelo más inmediato, el de Giovanni Bertati escrito para la versión musical de Giuseppe Gazzaniga (*Don Giovanni o sia Il Convitato di Pietra*, Venecia, 1787) pudo proporcionar sugerencias respecto a la obra maestra mozartiana o paralelos con ella. Dado por asentado que «[...] por encima de la semejanza está la diferencia» (2007, p. 145), el estudioso constata que algunas resoluciones del cura veneto proceden del libreto de Bertati. El método de Cortines me pareció muy adecuado para aplicarlo al texto de Ferrero, pero me he dado cuenta de que no es fácil encontrar antecedentes italianos aceptablemente próximos en el tiempo a la ópera de 1830. De hecho, en aquellos años el tema del amor entre Basilio y Quiteria es objeto de piezas musicales con textos en lenguas extranjeras y/o de muchos *ballets*, como ha sido demostrado ampliamente en catálogos y análisis ya publicados. Se puede acudir a los libretos de Giovanbattista Lorenzi para el *Don Chisciotte della Mancia* de Giovanni Paisiello (Napoli 1769) y el de Giovanni Gastone Boccherini para *Il Don Chisciotte alle nozze di Gamace* de Antonio Salieri (Viena 1771), entre los pocos que pudieran haber influido en la composición del libreto de Ferrero.

En cuanto al texto de Lorenzi hay que excluirlo por no contener ninguna alusión al episodio que nos interesa. De esta obra se ha ocupado ampliamente Armando Fabio Ivaldi, enmarcándola en un atento análisis de la producción musical italiana sobre la novela cervantina en los siglos XVII y XVIII (2006, pp. 303-343).

Más interesante podría parecer el libreto de Boccherini, pero de hecho el argumento ignora el tema del amor contrastado de Quiteria y Basilio, del que no queda huella en el texto. Gamace es un hombre bondadoso y no exhibe su riqueza. Se da cierto relieve a la organización de la comida, pero se introduce al caballero del Bosque y a su escudero, que ocupan mucha parte de la ópera. En España en 1784 se estrenó la comedia de Juan Meléndez Valdés *Las bodas de Camacho* con música de Pablo Esteve, pero las variantes allí insertadas son extrañas al libreto de Ferrero (cfr. Lolo 2004, pp. 1477-1500).

En cuanto al texto de Ferrero, este revela un atento conocimiento de las dos partes de la novela no solo por mencionar sus pasos más citados, diría estereotipados, sino por mantenerse en muchas ocasiones fiel a la letra del texto cervantino. Por lo que atañe a la fidelidad a la obra de Cervantes, hay que tener en cuenta recorridos distintos según se considere el eje narrativo formado por la pareja de don Quijote y Sancho o los episodios intercalados. Los monólogos y diálogos entre caballero y escudero en general respetan el original casi al pie de la letra, pero modificando su

colocación en el orden tanto espacial como temporal. La mezcla originada produce nuevos textos que, sin embargo, evocan abiertamente la novela del escritor español. A continuación verificaremos ejemplos que ilustran este proceso.

El mismo tipo de desplazamiento afecta también a la construcción de los episodios externos al hilo narrativo central, pero en este caso a veces se cambian aspectos fundamentales de su desarrollo.

La primera escena se sitúa en el patio de la casa de don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán, protagonista de los capítulos inmediatamente precedentes (II, 16-18). Aquí se produce un cambio básico. Don Diego conoce a don Quijote, que llega precedido por su fama, en cambio en la Segunda parte de la novela el Caballero del Verde Gabán es el único hombre letrado que no tiene la costumbre de leer libros de caballerías.<sup>2</sup> En la acotación se indica, de manera bastante fiel al original, la presencia de las armas de la familia del dueño encima de la puerta externa y la presencia alrededor del patio de las tinajas que le recuerdan a don Quijote el ambiente tobosesco vinculado a Dulcinea. El libreto reza:

Cortile in casa di Don Diego con gran portone in prospettiva, dove si vedono le armi del Cavaliere del Verde Gavan; alla destra una casa con porta, alla sinistra l'entrata della cantina. Vari tini e botti da vino all'intorno del cortile. Bosco e colline in lontananza. (Ferrero 1830, p. 6)<sup>3</sup>

El comienzo del capítulo 18 de la segunda parte del *Quijote* nos proporciona indicaciones bastante parecidas:

Halló don Quijote ser la casa de don Diego de Miranda ancha como de aldea; las armás, empero, aunque de piedra tosca, encima de la puerta de la calle; la bodega, en el patio; la cueva, en el portal, y muchas tinajas a la redonda, que, por ser del Toboso, le renovaron las memorias de su encantada y transformada Dulcinea... (II, 18, p. 841)<sup>4</sup>

La reacción del hidalgo a la vista de las tinajas se aproxima de manera evidente al texto cervantino. Ferrero escribe: «¡Oh, toboseschi

2 «Tengo hasta seis docenas de libros, [...] los de caballerías aún no han entrado por los umbrales de mis puertas» (II, 16, p. 823) y «No había aún llegado a su noticia la primera parte de su historia; que si la hubiera leído [...] ya supiera el género de su locura» (II, 17, p. 838).

3 Utilizo el libreto que se supone impreso en 1830 o poco antes por la noticia de la portada «que debe representarse en el Teatro principal de Cádiz, en el Carnaval de 1830». Quiero dar las gracias a Donatella Pini y Anna Laura Bellina por haberme ayudado a encontrar el libreto en la versión bilingüe.

4 Se utiliza la edición del *Quijote* dirigida por Francisco Rico (Cervantes 2004).

oggetti! | vista per or fatal, felice un giorno. | [...] Oh amara rimembranza!» (1830, pp. 32 y 34); el escritor calalaíno había escrito: «¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas, | dulces y alegres cuando Dios quería! | ¡Oh tobosescas tinajas, que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura!» (II, 18, pp. 841-842).

A la devoción por Dulcinea don Quijote acompaña su fe en la misión de los caballeros andantes que en la escena décima define con palabras casi iguales a las de muchos pasos de la obra cervantina. Los versos «Gl'erranti cavalier, ossia i miei pari, | non abbisognan mai ristoro alcuno, | son ristoro i duelli, e le battaglie» (p. 40), remiten al romance «Mis arreos son las armas, | mi descanso es pelear, | mi cama las duras peñas, | mi dormir siempre velar» (Di Stefano 1973, p. 200), que el hidalgo cita al ventero del capítulo 2 de la Primera parte (I, 2, p. 55).

En la escena trece, como se lee en la acotación, Sancho le quita las armas a su amo: «Camera nobile in casa di Don Diego. Don Chisciotte seduto sopra una gran poltrona, e Sancio che gli sta levando l'armatura, mettendo le vesti e le armi sopra un portamantello a guisa di trofeo» (Ferrero 1830, p. 46). En la segunda parte de la novela de Cervantes asistimos a una operación semejante por lo menos dos veces, en casa de don Diego: «Entraron a don Quijote en una sala, desarmóle Sancho, quedó en valones y en jubón de camuza, todo bisunto con la mugre de las armas» (II, 18, p. 842). Y a la llegada al palacio de los duques: «entraron a don Quijote en una sala adornada de telas riquísimas de oro y de brocado; seis doncellas le desarmaron y sirvieron de pajes» (II, 31, p. 964). Asimismo no se puede olvidar la divertida escena de don Quijote desnudado de su armadura por parte de las mujeres 'del partido' en la venta de la primera salida del caballero (I, 2, p. 56).

Sancho, por su parte, además de la devoción a su amo, exterioriza las características básicas de su personaje: el deseo insaciable de comer y un amor muy tierno hacia su asno. Con respecto al texto de Cervantes se puede observar que en toda la acción escénica el criado se demuestra mucho más engreído que el personaje original del libro. Las palabras que Sancho pronuncia a su llegada a la aldea, evocan en parte la escena de la entrada de Sancho con su asno al palacio de los duques (II, 31). En el libreto de Ferrero el escudero entrega el animal a los aldeanos recomendándoles su cuidado: «Basta, basta, vi ringrazio, | dell'onore che mi fate, | del mio fido cura abbiate, | poi venite ad ascoltar» (Ferrero 1830, pp. 8 y 10).

En el capítulo 31 de la novela, Sancho pretende que las dueñas de la duquesa se ocupen de su rucio: «Señora González, [...] Querría que vuesa merced me la hiciese de salir a la puerta del castillo, donde hallará un asno rucio mío: vuesa merced sea servida de mandarle poner o ponerle en la caballeriza...» (II, 31, p. 962). A las objeciones de la dueña Sancho añade: «Pues en verdad [...] que he oído yo decir a mi señor, que es

zahorí de las historias, contando aquella de Lanzarote, ‘cuando de Bretaña vino, | que damas curaban dél, | y dueñas del su rocino» (p. 963).

Abro un paréntesis para comentar el verso «Vieni, Ruccio mio,...» (Ferrero 1830, p. 14) de la escena tercera y la acotación de la escena novena «Entra Don Chisciotte a cavallo di Rocinante, e Sancio a cavallo di Ruccio...» (p. 32), que evidencian la transformación del sustantivo ‘rucio’ en nombre propio para formar la pareja con Rocinante, el nombre del caballo de don Quijote.

Volviendo a Sancho, por supuesto el tono del escudero denuncia cierta presunción, que de hecho en la obra de Cervantes él manifiesta en su estancia en el palacio de los duques, en virtud del vivo interés que le muestra la duquesa. Doy algunos ejemplos entre otros. Ya en la segunda escena del libreto contesta a los aldeanos con las palabras siguientes: «Di parlar volete dire; | col gran Pancia, e ciò vi basti | che in assalti, in guerre, in pasti | sortì sempre vincitor» (p. 10). Más abajo el criado se indigna por recibir «Un’acoglienza si fredda | della Mancia al secondo Eroe» (p. 14) y llega a hacerse pasar por su amo con Basilio (escena 15).

El aspecto de comilón, tan ironizado por los duques, ya aparece en la escena segunda con unas palabras que realmente denotan una confusión entre don Diego, el dueño que da las órdenes, y el ‘alcaide’ del supuesto castillo, que tendría que organizar la comida: «Si prepari dunque il pranzo, | vuò mangiare sull’istante: | date parte al castellano, | che mi manda il suo padrone, | ch’è Don Diego, che m’impone | sì [di] far tutto preparar» (p. 10).

El climax se alcanza en la última escena, cuando en la tensión creada por la aparición de Basilio, Sancho «va a cavare una gallina da una pentola e monta sopra un albero per mangiarsela» (p. 78). Adela Presas (2008, p. 630) ha comparado la subida del criado al árbol con la otra del capítulo 14, cuando Sancho sube a un alcorcho para asistir al duelo entre su amo y el Caballero de los Espejos (II, 14, p. 810). Sin embargo por el detalle de la gallina, hay que acudir también al texto narrativo en el momento en que nuestro insaciable Sancho trata de satisfacer su barriga:

– Hermano, este día no es de aquellos sobre quien tiene jurisdicción la hambre, merced al rico Camacho. Apeaos y mirad si hay por ahí un cucharón, y espumad una gallina o dos, y buen provecho os hagan.

–No veo ninguno – respondió Sancho.

– Esperad – dijo el cocinero –. ¡Pecador de mí, y qué melindroso y para poco debéis de ser!

Y, diciendo esto, asió de un caldero, y, encajándole en una de las medias tinajas, sacó en él tres gallinas y dos gansos, y dijo a Sancho:

– Comed, amigo, y desayunaos con esta espuma, en tanto que se llega la hora del yantar. (II, 20, p. 866)

Por su parte los aldeanos lo creen tan loco como su amo y se ríen de él. Sancho, sin embargo, no pierde su función de contrapunto a las empresas de su amo, como, por ejemplo, en la exclamación «Corpo di cento mille | molini a vento!» (Ferrero 1830, p. 14), que sirve de pretexto para recordar la aventura emblemática del caballero, o cuando, aunque defendiendo públicamente el valor de su amo, en una parte recuerda la transformación de los rebaños de ovejas en ejércitos (I, 18): «Per me basta il sapere ch'avanti ieri | le pecore assaltò per granatieri» (Ferrero 1830, p. 40).

Junto a estas alusiones del criado, el mismo don Quijote, exaltando su mérito por su devoción por Dulcinea, en la escena novena menciona los episodios de los leones y del yelmo de Mambrino: «Benché ai leoni in faccia, | ed a Mambrino innante, | può dirlo Rocinante, | destato abbia il terror» (p. 34).

De esta manera, según una costumbre común a todas las transposiciones musicales de la novela, se citan, esparcidas a lo largo del libreto, las más llamativas pseudoaventuras del caballero. Creo que el recurso utilizado por los libretistas se pueda definir en la jerga freudiana una forma de condensación de muchos elementos en un conjunto comprimido.

Estas son solo unas pocas anotaciones sobre los dos protagonistas de la novela, en cuanto a la historia interpolada, en el comienzo se mantiene la idea de la abundancia y de la alegría de la fiesta de bodas del rico Camacho y la hermosa Quiteria. En palabras de Cervantes la fiesta se anuncia de forma hiperbólica: «Si vuestra merced, señor caballero, no lleva camino determinado, [...] se venga con nosotros: verá una de las mejores bodas y más ricas que hasta el día de hoy se habrán celebrado en la Mancha, ni en otras muchas leguas a la redonda» (II, 19, p. 853).

El *Coro di villani e villane* que trabajan en la casa de don Diego canta: «Per le nozze di Gamaccio | Oh! Che festa in questo giorno. | Il padrone fa ritorno, | che allegria dovremo aver» (Ferrero 1830, p. 6).

Pasando al personaje de la joven novia, en la escena cuarta se introduce la «camera rustica in casa di Chiteria con porte laterali e porta di mezzo» (p. 14). Chiteria está sola y canta su dolor con una *cavatina*, que responde a las convenciones musicales. En la escena quinta entra a hurtadillas Basilio para defender su recíproco amor en contra de la decisión del padre de la joven, interesado más bien por la riqueza que por los sentimientos. En la novela no se representa directamente el aposento de Quiteria ni su encuentro con el enamorado Basilio, sin embargo las quejas de la *cavatina* reproducen las emociones que en la narración se refieren de forma indirecta. El diálogo de Ferrero refleja en el lenguaje y en los estados anímicos el estilo de los libretos contemporáneos, que tenían que satisfacer el interés del público para las historias sentimentales.

En la escena sexta aparece Bernardo, padre de la joven Chiteria, que habla con Gamaccio; el diálogo pone de relieve por un lado la estupidez



del novio, que solo puede gloriarse de sus riquezas, y por el otro la codicia del padre, que anuncia la intención de invitar a la fiesta a don Diego y don Quijote, próximos a llegar. La personificación del padre de la novia es habitual en las versiones musicales del episodio analizado, y permite concretar en un personaje la idea abstracta del 'interés', que Cervantes reproduce en la danza hablada de Amor e Interés.

Por lo que se refiere a Basilio, la acotación de su entrada en la escena final es una vez más muy semejante al texto original: «Basilio, dal fondo del teatro vestito d'una tunica nera, tutta guarnita a fiamme, con una corona di cipresso in testa, ed un gran bastone in mano con punta di ferro, da cui deve sortire a suo tempo uno stocco» (Ferrero 1830, p. 74). En el *Quijote* su llegada se anuncia de manera parecida: «A cuyas voces y palabras todos volvieron la cabeza, y vieron que las daba un hombre vestido, al parecer, de un sayo negro, jironado de carmesí a llamás. Venía coronado - como se vio luego - con una corona de funesto ciprés; en las manos traía un bastón grande» (II, 21, pp. 875-876). La única diferencia entre los dos textos traiciona la necesidad que la acción teatral explique los gestos de los actores, quiero referirme a la oración «da cui deve sortire a suo tempo uno stocco». El silencio del narrador cervantino a este propósito, silencio que niega la natural omnisciencia del narrador en tercera persona, constituye el recurso técnico que determina la suspensión del relato y la sorpresa final. La reacción de los asistentes a la boda se expresa con fórmulas idénticas en ambos textos, que cito a continuación. En Ferrero leemos: «Coro: 'È miracolo, miracolo!' Basilio: 'Fu l'industria, fu l'industria!'» (Ferrero 1830, p. 84). Cervantes cuenta: «Quedaron todos los circunstantes admirados, y algunos dellos, más simples que curiosos, en altas voces, comenzaron a decir: - ¡Milagro, milagro! Pero Basilio replicó: - ¡No 'milagro, milagro', sino industria, industria!» (II, 21, pp. 879-880).

Respecto a las danzas que se ejecutan en el episodio y a los instrumentos ahí nombrados, remito al trabajo de Adela Presas (2008), que examina detalladamente las referencias del libreto de Ferrero, confrontándolas con los datos originales. Presas concluye «...a nivel de libreto, no hay ninguna elaboración específica del posible componente musical de la novela» (Presas 2008, p. 633; cfr. Nocilli 2007).

El coro de aldeanos y aldeanas, que trabajan en casa de don Diego, sirve para satisfacer las necesidades de la dramaturgia musical, por eso los pocos criados presentes en su casa en el original cervantino, son sustituidos por numerosos servidores como ocurre en el palacio de los duques.

Uno de los elementos que sobresale se refiere a las modificaciones que vive el personaje de Sancho. Se trata de un proceso largo que, empezado ya en la segunda parte de la novela de Cervantes, va adquiriendo cada vez más relieve en la segunda mitad del siglo XVIII (cfr. Ivaldi 2006). El personaje del criado protagoniza los títulos de algunas óperas y también la refundición en siciliano del *Quijote* por Giovanni Meli, *Don Chisciotti*

e *Sanciu Panza* (1785-1787), quien en su poema heroicómico aprovechó, junto a la novela de Cervantes, el texto de Avellaneda, más volcado en la valoración de la figura del escudero (cfr. Ruta 2011). En las últimas décadas del Setecientos la atención al estamento popular había cobrado mayor fuerza en relación con las reivindicaciones sociales promovidas por la Ilustración y la Revolución francesa y esto puede haber favorecido la promoción del papel del criado respecto al del hidalgo manchego. Si Sancho, en la opinión de Adela Presas, respecto a don Quijote no «sale especialmente favorecido» (2008, p. 630), tampoco el texto de Ferrero excede los márgenes de una benévola ironía.

En las conclusiones del trabajo sobre don Quijote, Ivaldi destaca que en toda Europa las creaciones musicales de finales del siglo XVIII reflejan el pasaje entre la tarda cultura iluminista y los atisbos del romanticismo. Y, además de la evolución de los personajes de don Quijote y Sancho, se detiene en el tema del matrimonio como elemento aglutinante de aquella sociedad, definiéndolo «la utopía» de la libre elección del cónyuge y de la eternidad del vínculo (2005, pp. 349-351). La intervención de don Quijote, favorable a la boda de los dos enamorados tanto en la novela como en la ópera, en esta perspectiva rescata su papel serio, reduciendo el aspecto caricaturesco de su personaje. Ridiculizar al hidalgo manchego en la ópera italiana se volvía una crítica a los nobles de finales del siglo XVIII, que ya no representaban los valores éticos y prácticos del pasado, ni conseguían remplazarlos con otros más adecuados a su tiempo. Si esta actitud acentúa en algunos libretos la ironía y la parodia respecto a la figura de don Quijote (cfr. Ivaldi 2005, pp. 331-362), no creo que ya esté presente plenamente en el texto de Ferrero. Para concluir recordemos que Ferrero escribe su texto en España y en un *milieu* distinto del italiano, por tanto no se puede detectar qué libretos pudo leer y/o imitar, lo cierto es que conocía bastante bien el *Quijote* o una fuente que lo respetaba fielmente, y que las modificaciones que aportó tienen su explicación en las exigencias propias del género musical elegido.

## Bibliografía

- Boccherini, Giovanni Gastone (1770). *Il Don Chisciotte alle nozze di Gamace. Divertimento teatrale in due parti, musica di Antonio Salieri, libretto di Giovanni Gastone Boccherini*. Vienna: Burgtheater.
- Cervantes, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes. Dirigida por Francisco Rico. Centro Virtual Cervantes.
- Cortines, Jacobo (2007). *Burlas y veras de Don Juan*. Sevilla: Fundación José Manuel de Lara.
- De Castro, Adolfo (1882). *Catálogo de himnos, marchas, canciones políticas, amatorias, de costumbres populares, etc., de autores que hoy no viven y escritas desde 1800 a 1850 en España*. S.l: s.n.

- Di Stefano, Giuseppe (ed.) (1973). *El Romancero*. Madrid: Narcea.
- Egido, Aurora (2012). «Rivas y Verdi: las trampas de la libertad en *La fuerza del sino* y *La forza del destino*». *Revista de Literatura*, 147, pp. 249-276.
- Escribano Sierra, Juan Bautista et al. (eds.) (2016). *Guerra y revolución: música española, 1788-1833*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Esquivál-Heinemann, Barbara p. (1993). *Don Quijote'Sally into the World of Opera: Libretti between 1680 and 1976*. New York: Peter Lang.
- Esquivál-Heinemann, Barbara P. (2007). «El Quijote en la música italiana de los siglos XVIII y XIX». En: Lolo, Begoña (ed.), *Cervantes y el 'Quijote' en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia; Centro de Estudios Cervantinos, pp. 171-186.
- Ferrero, Stefano (1829). *La contienda de los dioses. Cantata, que con motivo del feliz enlace de S.M.C. el Sr. D. Fernando Séptimo, con la Serenísima Señora Doña María Cristina de Borbon, ha de ejecutar la compañía lírica italiana en el teatro principal de Cádiz en 1829. Escrita por don Estévan Ferrero traducida por D.J.C. S.l.: Ramon Howe*.
- Ferrero, Stefano (1830). *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio. Don Quijote en las bodas de Camacho. Melodrama jocoso en un acto, que debe representarse en el Teatro principal de Cádiz, en el Carnaval de 1830, para Beneficio del Señor Maestro Mercadante. Compuesta por el Señor Ferrero, y traducida por D.I.C. S.l.: Imprenta de D. Ramón Howe*.
- Ivaldi, Armando Fabio (2005). «Don Chisciotte: un 'serioridicoloso' nell'opera in Italia, tra Sei e Settecento». In: Profeti, Maria Grazia (a cura di), *La maschera e l'altro*. Firenze: Alinea, pp. 331-362.
- Ivaldi, Armando Fabio (2006). «'Il viluppo della burla finale'. Sancio Panza e il dramma giocoso italiano del Settecento». In: Profeti, Maria Grazia (a cura di), *Follia Follie*. Firenze: Alinea, pp. 303-343.
- Lolo, Begoña (2004). «La comedia con música *Las bodas de Camacho* (1784). Un modelo de la recepción de la obra cervantina». En: Villar Lecumberri, Alicia (ed.). *Peregrinamente peregrinos = Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lisboa, 2003), vol. 2. Madrid: Asociación de Cervantistas, pp. 1477-1500
- Lolo, Begoña (ed.) (2007). *Cervantes y el 'Quijote' en la música: Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- Lolo, Begoña (ed.) (2010). *Visiones del 'Quijote' en la música del siglo XX*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- Lorenzi, Giovanbattista (1769). *Don Chisciotte della Mancia. Commedia per musica in tre atti, musica di Giovanni Paisiello, libretto di Giovanbattista Lorenzi*. Napoli: Teatro dei Fiorentini.
- Moro, Gioacchino (1992).«Trasposizioni musicali». In: Pini, Donatella (a cura di), *Don Chisciotte a Padova = Atti della I Giornata Cervantina* (Padova, 2 maggio 1990). Padova: Editoriale Programma, pp. 261-268.
- Nocilli, Cecilia (2007). «La danza en *Las bodas de Camacho* (*Quijote*, II, 19-21). Reelaboración coréutico-teatral de momos y moriscas». En

- Lolo, Begoña (ed.), *Cervantes y el 'Quijote' en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia; Centro de Estudios Cervantinos, pp. 595-607.
- Presas, Adela (2008). «Don Quijote en la ópera italiana del siglo XIX. *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, de Saverio Mercadante». En: Dotras Bravo, Alex et al. (eds.), *Tus obras en los rincones de la tierra descubren, = Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 623-635.
- Rose, Michael (1992). «Mercadante, (Giuseppe) Saverio (Raffaele)». In: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 3. London: MacMillan, pp. 334-339.
- Ruta, Maria Caterina (2011). «La rivisitazione del *Chisciotte* di Giovanni Meli». In: Baldissera, Andrea et al. (a cura di), *Ogni onda si rinnova: Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, vol. 3. Como: Editore Ibis, pp. 527-542.
- Ruta, Maria Caterina (2014). «'Las bodas de Camacho' fra Cervantes e Petipa». En: Carrascón, Guillermo et al. (eds.), *'Deste artefe': Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV centenario de las 'Novelas ejemplares'*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 183-193.
- Wittmann, Michael (2012). «About this Recording» [en red]. In: Mercadante, Saverio, *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* [CD-Rom]. Trad. al inglés de David Stevens. Naxos, 8.660312-13, pp. 4-6. URL <https://www.chandos.net/channelimages/Booklets/NU6312.pdf> (2017-05-22).