

Don Chisciotte in Venezia de Baretto: mundo carnavalesco, trama burlesca y degradación caballeresca en los escenarios del siglo XVIII

Baretti's *Don Chisciotte in Venezia*: Carnival World, Burlesque Plot and Chivalrous Humiliation in the Stages of the Eighteenth century

Franco Quinziano

Orcid: 0000-0002-2599-8079

Università degli studi di Urbino «Carlo Bo», ITALIA

GREC (Grupo de Estudios Cervantinos), Universidad de Oviedo, ESPAÑA

franco.quinziano@uniurb.it

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.1, 2020, pp. 133-159]

Recibido: 07-02-2020 / Aceptado: 10-03-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.01.10>

Resumen. La breve pieza *Don Chiscotte in Venezia*, del escritor piamontés Giuseppe Baretti, quien exhibió una verdadera pasión cervantina, constituye un breve muestrario de algunos procesos de asimilación y apropiación de datos culturales en acto en los escenarios de la Italia del siglo XVIII, revelando los mismos una existencia propia, descontextualizada de los componentes y motivos que proceden de la cultura de origen. En dicha perspectiva el *intermezzo* barettiano revela un singular proceso de apropiación que, centrado en el *leitmotiv* de la locura y el encantamiento y ambientado en el bullicio del mundo festivo carnavalesco de la ciudad lagunar, plasma nuevas reencarnaciones del célebre hidalgo en los años centrales del siglo XVIII. La recreación cervantina recarga las tintas sobre los componentes burlescos y paródicos, desplegando un sinfín de recursos cómicos verbales y no verbales en el que la comicidad se desliza hacia ámbitos acusadamente grotes-

cos y caricaturescos que sancionan la brutal degradación y pérdida de decoro del caballero manchego.

Palabras clave. *Quijote*; recreaciones cervantinas; teatro musical; Baretto; burla y mundo carnavalesco.

Abstract. The short piece of music *Don Chisciotte in Venezia*, by Italian writer Giuseppe Baretto, it constitutes a brief sample of some processes of assimilation and appropriation of cultural elements present in the Italian stages of the 18th century. In this sense, the Baretto's *intermezzo* reveals a unique process of appropriation that, centered on the leitmotif of madness and enchantment and set in the bustle of the carnival festive world of Venice, prove new incarnations of the famous *hidalgo* in the middle of the 18th Century. Cervantine recreation accentuates the burlesque and parodic components, displaying endless verbal and nonverbal comic resources, in which the comicalness moves to sharply grotesque and ridiculous areas.

Keywords. *Quixote*; Cervantine recreations; Musical theatre; Baretto; *Burla* and Carnival world.

Giuseppe Baretto, uno de los más perspicaces autores del *Settecento* italiano, constituye, junto con Napoli-Signorelli, Conti y Denina, uno de los hispanistas italianos de mayor calado que nos ha legado el siglo. Bien manifiesta es su admiración hacia Cervantes y el *Quijote*: las afirmaciones sobre la novela que organizan su epistolario, su propósito —infructuoso— de acometer su traducción al inglés, los comentarios que modelan su crítica del *Tolondrón* y la redacción de algunas recreaciones cervantinas para su representación en los escenarios corroboran esta verdadera afición cervantina que exhibió el escritor piamontés. En estas páginas se explora su entremés *Don Chisciotte in Venezia*, como ejemplo significativo de los variados procesos de recreación basados en la apropiación y contaminación de motivos y recursos cómicos, entre España e Italia, que modelan muchas de las reescrituras cervantinas para el teatro italiano, en primer lugar el drama musical, a lo largo de la centuria. El propósito es indagar acerca de las modalidades que organizan nuevos discursos, perfiles y modos de relacionarse del caballero andante en su inserción en las tablas italianas del dieciocho, trazando nuevas reencarnaciones del personaje cervantino. La breve pieza de Baretto constituye un muestrario interesante de cómo se configuran algunos procesos de asimilación y apropiación de datos culturales en acto en los escenarios de la Italia del periodo, revelando los mismos una existencia propia, descontextualizada de los motivos que proceden de la cultura de origen. Para ello el estudio examina tres ejes significativos, interrelacionadas entre sí, que atraviesan la reescritura cervantina del autor italiano: la génesis y vinculación del texto —y su representación— con el mundo festivo y bullicioso carnavalesco, el despliegue y la organización de procedimientos, artificios y recursos privativos de la comicidad verbal y escénica que desplaza la pieza baretiana hacia ámbitos donde imperan la corporalidad grotesca y lo caricaturesco y, por último, el proceso de burla y humillación que determina la pérdida del decoro

del caballero manchego, a quien se le asignan valores y comportamientos que lo alejan decididamente del modelo cervantino.

1. DON QUIJOTE EN LOS ESCENARIOS ITALIANOS: DE LA *COMMEDIA PER MUSICA* A LA ÓPERA BUFA E *INTERMEZZI*

La presencia y proyección de temas cervantinos en el ámbito de la música y su representación en los escenarios constituye una tendencia de larga data que atraviesa tempranamente los escenarios europeos desde los mismos albores del xvii, con temas, motivos, reelaboraciones y procesos de asimilación que cruzan fronteras, contaminando las principales culturas teatrales europeas, y estableciendo innovadores canales de penetración, especialmente entre España, Francia e Italia. Como botón de muestra de esta fecunda relación que se ha instalado entre el *Quijote* y su proyección en el ámbito de la música, conviene recordar que habían pasado tan solo ocho años desde la publicación de la Primera parte, cuando, pocos meses antes de que apareciese en 1614 la traducción francesa de Oudine, subía a escena en el Louvre el *ballet Don Quichot*, en el que asoma ya un don Quijote bailarín o danzarín¹.

La pareja cervantina, así como temas y episodios aislados del texto, se convierten en recursos privilegiados para la escenificación de bailes y piezas de tipo burlesco, en las que predominan las pantomimas, las tapicerías, las farsas y mascaradas. La presencia en las culturas receptoras, Francia e Italia de modo especial, de arquetipos próximos a la dupla cervantina sin duda facilitó la penetración y difusión de temas, personajes y motivos de clara inspiración quijotesca en las tablas; en cierto modo tanto don Quijote como Sancho reflejaban dos personajes cercanos a la tradición popular literaria, tanto francesa como italiana. Si en el primer caso, el protagonista cervantino podía ser asimilado, como ha observado Dalla Valle, al modelo del soldado fanfarrón, mientras que Sancho se asociaba a la tradición de Marcoul «le paysan grossier et sage en même temps»², en el ámbito de la tradición italiana el hidalgo manchego presentaba claras concomitancias con determinados tipos y máscaras, vigorosamente arraigados en la tradición popular dramática peninsular, como el capitán de la *commedia dell'arte*, sin olvidar por demás que, de manera consciente o inconsciente, en el proceso de creación del perfil del hidalgo manchego alocado, es muy probable que Cervantes, como se ha observado, haya tenido en cuenta el modelo que le proporcionaba Ganassa, la popular *maschera* italiana³.

1. Al respecto Martínez del Fresno recuerda que en Francia «en el siglo xvii predominan los *ballets de cour*, espectáculos compuestos de danza, textos (*récits y vers*), música y vestuario específico, en cuya ejecución participaban los cortesanos y a veces la familia real francesa»; *El «Quijote» en el ballet*, Portal *El Quijote y la música*, Centro Virtual Cervantes, Madrid, 2005 (<http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/martinez.htm>). Consultado el 16/09/2019.

2. Dalla Valle, 1979, p. 435.

3. Ver Sito Alba, 1983, p. 14; Riley, 2000, p. 60.

Siguiendo el ejemplo de Francia, en el que prima la perspectiva cómica y satírica, y conscientes de los innegables componentes de teatralidad y potencialidad cómica que evidencia la novela cervantina, los dramaturgos italianos comienzan a asimilar también tempranamente temas y episodios en función dramática. En esta línea ensalzan sobre todo lo que en el *Quijote* había de burlesco y paródico en su proceso de adaptación a los cánones que había fijado la afortunada tradición de la *commedia all'improvvisa*, todo ello facilitado muy probablemente por las deudas que la afamada novela, en su proceso de gestación, había contraído con el modelo teatral italiano⁴.

La encomiable labor bibliográfica llevada a cabo, primero por Pini Moro-Moro⁵, para el caso italiano, y más recientemente por Jurado Santos para el ámbito europeo⁶, confirman esta relevante presencia de recreaciones, adaptaciones y reescrituras de clara inspiración quijotesca en los escenarios italianos a lo largo del siglo de las Luces. En su ensayo bibliográfico, para el periodo comprendido entre 1680 y 1815, Pini Moro y Moro⁷ registran algo más de 35 títulos, entre farsas, pantomimas, comedias y dramas para música, *intermezzi*, *ballets*, óperas bufas, *contrascene* y óperas serias, como reflejo de esta asombrosa pasión por motivos cervantinos que ostenta el drama italiano y, de modo aún más acusado, el teatro musical en el XVIII. Debe precisarse que, además del inventario de Pini Moro y Moro y del catálogo bibliográfico de Jurado Santos, han visto la luz en los últimos años otras aportaciones críticas y bibliográficas de relieve que, como se ha observado, ingresan «con mayor profundidad en este repertorio y que proporcionan una nueva perspectiva sobre el tema, desde el estudio de Esquivel-Heinemann (1993), que contempla de forma general la recepción operística en Europa, hasta el

4. Ver el iluminador artículo de Sito Alba, 1983.

5. El catálogo de Pini Moro y Moro (1992, pp. 149-268), a pesar del tiempo transcurrido, continúa siendo de consulta obligada para el estudio de las recreaciones, imitaciones y transposiciones cervantinas en la península. Como ha indicado recientemente Ruta (2013, p. 116), al aludir al inventario de las «transposiciones musicales» cervantinas que recoge Giacomo Moro (1992, pp. 261-268), nos hallamos ante «una produzione di notevoli proporzioni, la cui entità è apparsa nella sua consistenza», ofreciendo estas piezas nuevos estímulos cervantinos y canteras aún por explorar.

6. Encomiable se revela asimismo la más reciente labor de recuperación, localización y catalogación de textos quijotescos llevada a cabo por Jurado Santos, quien recoge algo más de 200 fichas bibliográficas sobre obras publicadas y conservadas en los fondos de las bibliotecas, exhaustivamente explicadas y anotadas. Cada referencia bibliográfica se acompaña con datos sumamente útiles que remiten a la localización de los ejemplares, con sus correspondientes firmas, referencias sobre ediciones, reediciones y eventuales reelaboraciones de las diversas entradas y la inclusión de las citas relativas a dichos textos en la amplísima bibliografía crítica cervantina. Para el XVIII, ver Jurado Santos, 2015, pp. 93-124.

7. Pini Moro y Moro, 1992, pp. 263-266. Cabe aclarar, de todos modos, que este inventario constituye una lista aún provisoria; el citado estudio bibliográfico de Jurado Santos eleva la cifra de recreaciones teatrales de inspiración cervantina, referida casi al mismo periodo (1680-1800), a unos 40 textos, evidenciando varios de ellos diversas reimpresiones, nuevas ediciones e incluso traducciones a otros idiomas; ver Jurado Santos, 2015, pp. 93-124.

fundamental [texto...] de Scamuzzi (2007), que constituye un punto de partida para investigaciones posteriores»⁸.

Debe precisarse que, a diferencia de sus vecinos franceses, Italia exhibe a lo largo de gran parte del xvii una presencia sin duda más acotada, al tiempo que a lo largo de la centuria —y también el xviii— no se percibe una predilección de estas piezas de inspiración cervantina hacia los subgéneros de los ballets, las pantomimas o las mascaradas, privilegiándose en cambio el *dramma per musica*, que consentía el desarrollo de una trama paralela con la incorporación de personajes de baja condición social. Como ha indicado Presas,

la mezcla de tramas que se entrelazaban en la construcción de los libretos incluye también la presencia de una pequeña y colateral trama cómica, protagonizada por personajes de baja condición social, algo muy frecuente no solo en el *dramma per musica*, sino en la dramaturgia teatral del siglo xvii. Y aquí es donde aparece por primera vez el Ingenioso Hidalgo, entre otros personajes secundarios como pajes, criados, pastores, viudas y nodrizas, generalmente con una participación ocasional en la acción, y en consecuencia, pocas arias a lo largo de la obra. Posiblemente, la lectura en clave cómica de la novela (...) propicia la aparición de don Quijote en este tipo de escenas, pero indica también la popularidad y la penetración que ya había conseguido el personaje en Italia cuando esto sucede⁹.

A este respecto el cuadro comparativo que establece Presas¹⁰, referido a los subgéneros de las piezas inspiradas en temáticas y motivos quijotescos en el teatro musical, se revela altamente significativo: mientras en Francia para el xvii se localizan cinco ballets y dos mascaradas, en Italia estos subgéneros brillan por ausencia y encontramos en cambio el dominio absoluto de los dramas para música. Desplazando la mirada al dieciocho, si en Francia aún perviven con fuerza las diversas tipologías de los ballets, con la aparición de la *opéra-comique* y las operetas, en la Italia del periodo se registra en cambio el claro predominio de la ópera cómica, asignándose un lugar destacado a la ópera bufa y a los *intermezzi* para explotar en los escenarios temas y episodios cervantinos.

El dieciocho va a sancionar el triunfo del melodrama en Italia, con un claro predominio de la ópera cómica y los intermedios como géneros en los que se plasman nuevas recreaciones y reescrituras cervantinas¹¹. Se inaugura en el *Settecento* una afortunada estación basada en la estrecha relación que la obra cervantina habrá de entablar con el teatro y la música y en la que diversos géneros y subgéneros operísticos —ópera seria, comedia heroica, ópera cómica, opereta y entremeses musicales—, con la ópera bufa como su expresión más acabada y de mayor resonancia y aceptación popular, se afirman en los escenarios italianos. Las piezas de derivación quijotesca de los últimos dos decenios del xvii, en los que va delineándose un

8. Presas, 2015, p. 191.

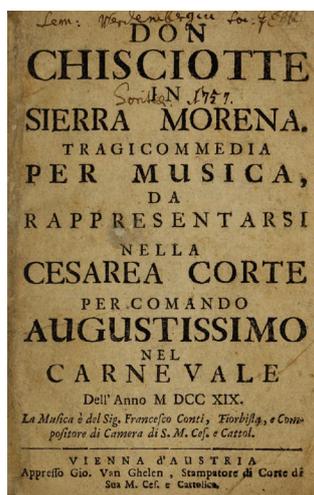
9. Presas, 2015, p. 195.

10. Presas, 2014, pp. 775-776.

11. Un somero panorama sobre la presencia y recepción del *Quijote* en el xviii italiano puede verse en Quinziano, 2008a, pp. 115-151; para el teatro musical del *Settecento* ver el más reciente estudio de Ruta, 2017, pp. 221-226.

don Quijote, como personaje, más independizado, inmerso en escenas colaterales y ajenas a las tramas principales, anuncian lo que acabará siendo una de las notas distintivas en el setecientos, a saber la inequívoca vocación del teatro musical italiano hacia episodios y motivos cervantinos, fruto del frenesí melodramático que se ha adueñado de los escenarios de la península. Nuevamente, tomando como base el cuadro trazado por Presas¹², mientras en Francia es posible reconocer aún una presencia sostenida de ballets, acompañados de operetas y *óperas-comique*, por lo que concierne a la Italia del dieciocho se registra una explosión del nuevo género de las óperas bufas, en especial a partir de la segunda mitad de la centuria, con más de una veintena de títulos, junto a una quincena de *intermezzi*: ambos subgéneros se afirman como cauces privilegiados en el proceso de difusión y recepción de la novela en los escenarios italianos a lo largo de la centuria.

Este pasaje del *dramma per musica* a la ópera seria y sobre todo a la ópera bufa y los *intermezzi* se halla asociado asimismo a determinados cambios en la construcción de los personajes cervantinos y a los propósitos que dichas piezas persiguen. Si en el xvii las recreaciones quijotescas presentan una fuerte connotación antiespañola, orientadas a criticar y ridiculizar a la aristocracia italiana española, con representaciones de los personajes en cierto modo estandarizadas, a medida que avanza la centuria va desapareciendo dicha connotación, al tiempo que se registra un tratamiento mucho más libre, menos determinista, del protagonista y otros personajes cervantinos, por supuesto manteniendo siempre la perspectiva cómica y burlesca, pero ahora mayormente asociados a otros personajes representativos de la ópera cómica. No cabe duda de que las elecciones del autor del libreto se hallan condicionadas en cierto modo por las características propias de los nuevos géneros musicales.



Cubierta de la tragicomedia para música *Don Chisciotte in Sierra Morena*, Viena, 1719 – Libreto Apostolo Zeno y Pietro Pariati; música de Francesco B. Conti

12. Presas, 2014, p. 775.

Algunas de estas adaptaciones e imitaciones aluden de modo muy general al texto cervantino, abarcando paisajes más extensos de la novela o incorporando motivos diversos, seleccionados no siempre con criterios adecuados, y por tanto exhibiendo a veces altas cuotas de anacronismo. En otras ocasiones se asientan en episodios o aventuras claramente reconocibles o en algunas de las historias intercaladas en las que resaltan de modo particular las piezas basadas en los episodios bucólico-sentimentales que tienen lugar en Sierra Morena (I, 24, 27-28), las que transcurren durante la estancia del caballero y su escudero en la corte de los duques (con una presencia importante de las escenas de los duelos y del viaje por los cielos de Clavileño; II, 31-57), así como las situaciones que remiten al gobierno de Sancho de la ínsula (II, 44-53); episodio, este último, que había alcanzado ya una importante presencia y singular fortuna especialmente en los escenarios franceses del seiscientos¹³.

La lectura interpretativa en clave cómica y satírica de la célebre novela influyó sin duda en la construcción estereotipada del perfil en el que se insertan y se presentan los personajes quijotescos en los escenarios italianos, empezando por el caballero andante, en torno al cual gira la comicidad y la risa transgresora, así como la sucesión de engaños y escarnios. A lo largo del siglo de las Luces las comedias para música, y especialmente las óperas bufas e *intermezzi* dominan las tablas de la península, ya sea presentando conjuntamente a la célebre pareja cervantina en los escenarios, ya sea incluyendo en el libreto solo a uno de ellos —por lo general al caballero andante sin su escudero— o bien, exhibiendo en algunas piezas, cuanto menos, a un Sancho como mera sombra o débil contrapunto del protagonista en la representación.

El libreto *Don Chisciotte in Venezia* (1752-1753) de Giuseppe Baretti, cuyo manuscrito autógrafo se halla depositado en la Biblioteca Comunale de Verona¹⁴, constituye un ejemplo significativo de la vigencia de esta afianzada vertiente cómica y paródica en los años centrales de la centuria en la que personajes y motivos derivados de la inmortal novela acusan una mayor autonomía respecto al texto cervantino en las recreaciones para el teatro musical, al tiempo que la breve trama —insertada o asociada a contextos significativos (y reconocibles) de la tradición caballeresca peninsular—, se halla reelaborada a partir de procedimientos, artificios y recursos cómicos privativos de las fórmulas que había consagrado la afamada *commedia dell'arte*, exhibiendo una fuerte carga de comicidad, devenida en burla y festín grotescos.

13. Rius, 1899, vol. II, pp. 354-359.

14. El manuscrito autógrafo, con correcciones y añadidos, se encuentra depositado en la *Biblioteca Comunale* de la ciudad de Verona, integrando los papeles y legajos de las *Poesie* di Giuseppe Baretti, mss. 2085, pp. 383-400. Existe una edición moderna, editada por Franco Fido, 1977, pp. 17-42, que aquí seguimos, citando primero los versos y sucesivamente la página correspondiente. Sobre esta breve pieza musical de Baretti ver Rossi, 1979-1980; Fido, 2000, pp. 258-259 y Quinziano, 2016, pp. 121-127.

2. LA AFICIÓN CERVANTINA DE GIUSEPPE BARETTI

Baretti (1719-1789), quien recorrió la península ibérica en dos oportunidades, primero en los años iniciales del reinado de Carlos III y sucesivamente a finales de los años sesenta del XVIII, es sin duda uno de los viajeros más perspicaces del siglo, dotado de un indiscutible afán de conocimiento y espíritu de curiosidad. Hispanista y gran conocedor de la lengua y cultura británica, vivió varios años en Londres, primero entre 1751 y 1760, y luego nuevamente a partir de finales de 1766 hasta sus últimos días, contribuyendo a difundir la cultura italiana en la capital británica, donde se erigió en renombrado intermediario cultural entre su país e Inglaterra¹⁵. En sus años de juventud, durante su primera estancia en Venecia, en 1739, había llegado a trabar amistad con el comediógrafo Carlo Gozzi y en Milán con Parini. Estudioso de las lenguas europeas, contando en su haber con dos diccionarios bilingües, tanto español/inglés como italiano/inglés, periodista militante y crítico implacable, fundador de *La Frusta letteraria* (1763-1765), una de las revistas culturales de mayor trascendencia en la Italia del periodo, desde cuyas páginas, fustigó a Voltaire, a Goldoni y los hermanos Verri, Baretti se aproxima al modelo de escritor burgués que vive de su pluma, empeñado en acometer, allí donde se encuentre, nuevas batallas culturales y literarias¹⁶.



Retrato de Giuseppe Baretti, de Joshua Reynolds (*Museum of Art*, Indianapolis, Estados Unidos)

15. En los mismos meses en que se hallaba en redacción este trabajo, con ocasión del tercer centenario del nacimiento del autor italiano, tuvo lugar un congreso en la Università dell'Insubria (Como) dedicado a su larga estancia en la capital británica y a su asimilación de la cultura británica: «*Baretti's England*». *Figure e momenti del Settecento anglo-italiano* (20-12-2019), cuyas actas, esperamos, arrojarán más luz sobre esta importante función por él desempeñada como intermediario entre su cultura y la inglesa.

16. Sobre Baretti existe una amplia bibliografía; solo a título orientador, para un panorama sobre el escritor y polemista, se remite a Anglani, 1977; un resumen del itinerario biográfico y del perfil intelectual del autor piomontés puede leerse en la «Introducción» de Martínez de Pinillos Ruiz a su ed. del *Viaje de Londres a Génova, a través de Inglaterra y Portugal, España y Francia*, 2005, pp. 13-27.

Debe señalarse que los juicios de valor y los criterios con los que el turinés juzgaba los temas de cultura y de literatura no siempre fueron coherentes, dejándose llevar en no pocas ocasiones por su carácter polemista y ardiente temperamento, promoviendo disputas y sembrando a su alrededor inquinas y enemistades. Situado en las antípodas de la *Arcadia*, alejado de las coordenadas que plasmaron el pensamiento reformador e ilustrado del siglo, Baretto, observa Fido, fue «decididamente conservador; de ahí su apego al orden y a la autoridad [y...] su incompreensión respecto a la Ilustración enciclopédica»¹⁷.

Su instrucción sobre la lengua y las letras españolas, en los años centrales del siglo, cuando el piemontés llega a Londres y redacta el libreto cervantino, era más bien aún limitada y no muy sólida. Gambini a este respecto considera que el entremés cervantino del que nos ocupamos constituye un texto «secundario para la cultura española de Baretto»¹⁸. En efecto, el escritor turinés evidenciará un decidido interés y pasión hacia España y su cultura algunos años más tarde, inclinación avivada a partir de sus dos viajes a la península ibérica, especialmente después de su segunda visita entre finales de 1768 y los primeros meses de 1769¹⁹, lo que le llevó a ampliar sus estudios sobre la literatura española. Es verdad que había comenzado a estudiar de joven la lengua española, como recuerda en el *Prefacio* a su malograda edición del *Fray Gerundio*, de Francisco Isla²⁰, pero mejoró y pudo ampliar sus conocimientos sobre el idioma varios años más tarde, en su segunda estancia en Madrid, en el invierno de 1769, de casi dos meses.

En sus cartas viajeras de las *Lettere familiari* y en los sucesivos volúmenes de su versión inglesa, corregida y compendiada de sus *Journey*, Baretto pone de manifiesto su pasión por España, su historia y su cultura, revelando su contrariedad ante el hecho de que no solo los italianos, sino la gran mayoría de los eruditos europeos, supiesen tan poco de su historia y riqueza cultural, al presentarla como una nación sumida en la miseria y el atraso. Emblemáticas a este respecto son las consideraciones que organizan la famosa *Carta LVII* de sus *Journey from London to Genoa...*, redactada durante su segundo viaje a Madrid (1768-1769) y publicada a su regreso, en Londres, en 1770. Todo el texto de la misiva constituye una larga digresión sobre la lengua y la literatura españolas, en la que plasma una reivindicación de la cultura y las letras hispánicas, con interesantes incursiones sobre el drama español²¹.

17. Fido, 1967, p. 10.

18. Gambini, 2002, p. 215.

19. Baretto escribe en la *Prefazione* a su malograda edición del *Fray Gerundio* que había viajado a España para informarse a fondo y «tomar un baño de las costumbres, genio, carácter y estado actual de los españoles y en particular de su literatura», 1911, p. 316. Sobre Baretto hispanista ver Cian, 1896, pp. 130-163; Merigalli, 1962, pp. 22-32 y Bonora, 1991, pp. 335-374.

20. Baretto, 1911, pp. 318-319.

21. Es posible consultar la versión italiana de esta carta, que constituye un esbozo crítico sobre las letras hispánicas, en la edición de Fido de 1967, pp. 650-687. En años más recientes se ha publicado la primera versión española del texto baretto de los *Journey: Viaje de Londres a Génova...*, editado y traducido por Martínez de Pinillos Ruiz, 2005, edición que aquí seguimos, debiéndose lamentar, por lo que se refiere a esta primera edición completa en español la escasez de anotaciones y del aparato de notas, como así mismo la ausencia de bibliografía crítica de referencia. La *Carta LVII* puede consultarse en

Si sus conocimientos, como el mismo erudito piamontés confiesa²², por lo que se refiere a España y su cultura son más bien acotados hasta su segundo viaje a la península, es posible percibir en cambio ya desde sus años de juventud un decidido interés y entusiasmo hacia Cervantes y el *Quijote*; afición que deviene pasión y que irá afianzándose a medida que avanzan los años, como atestiguan sus *Lettere familiari*, el epistolario a amigos y familiares, el citado *Prefacio a Fray Gerundio* y el estudio crítico de sus últimos años, el *Tolondrón* (1786), en el que polemiza vigorosamente con el cervantista John Bowle. En este último estudio cervantino el italiano deja entrever una vez más su temperamento fogoso y su inclinación a la disputa personal, denostando al erudito escocés, a quien reprueba sin miramientos los juicios que había vertido en su impecable edición comentada del *Quijote*.

Entre las lecturas españolas que el turinés confiesa disponer en la aludida carta LVII el *Quijote* constituye el primer texto que cita, por encima del resto, al tiempo que son múltiples las ocasiones en las que el autor italiano declara su admiración hacia la afamada novela. Fido asevera con razón que el texto cervantino constituyó para el autor de *La frusta letteraria* «un luminoso punto de referencia»²³. Las alusiones al texto cervantino salpican varias de las cartas de su nutrido epistolario, habiendo cobijado Baretto incluso por algún tiempo el propósito de acometer su traducción a la lengua inglesa para luego desistir de tan esforzada empresa, debido a que, como el turinés le confiesa a su hermano Filippo, «es difícil contentar el universal gusto de los ingleses [y] porque la belleza del español no se puede trasladar a su lengua»²⁴. El propósito inicial de la malograda traducción, como recuerda el mismo erudito italiano, había sido el de realizar una versión *letterale* acompañada con copiosas notas «que se imprimirá juntamente con el original español para utilidad y uso de quienes estudian la lengua española»²⁵. La preocupación didáctica, asociada al aprendizaje de las lenguas extranjeras, se halla en la base de varias de las iniciativas editoriales que acometió en sus largos años en Londres, como confirman, para el caso español, la edición de su diccionario bilingüe inglés-español (1771) y la antología de textos de prosistas ingleses, franceses, españoles e italianos (1772) en la que, para el aprendizaje del español, entre otros textos —*Historia de la conquista de México*, de Solís y *Fray Gerundio*, de Francisco de Isla— incluyó varios fragmentos del *Quijote*.

pp. 311-351. Existe también otra edición en español, editada por Daniella Gambini, mayormente anotada y con una pertinente y actualizada introducción, aunque debe aclararse que en este caso la editora recoge solo una selección de las *Cartas familiares*, referidas al primer viaje (2002, pp. 205-302).

22. En la Carta LVII de sus *A Journay from London to Genoa...*, texto en inglés en el que reelabora en 1770 sus *Lettere familiari*, añadiendo otras 41 cartas más, Baretto confiesa: «tengo poco más que añadir sobre la literatura española, porque conozco muy poco más», *Viaje de Londres a Génova*, p. 349.

23. Fido, 2000, p. 242.

24. «Non so poi se mi riuscisse di farlo [la traduzione] tale da piacere all'universale degl'inglesi, ceh le bellezze dello spagnuolo non si possono trasfondere nella loro lingua»; *Carta a Filippo Baretto* (Génova, 22-12-1770), en Baretto, *Epistolario*, 1936, II, p. 53. La traducción al español es mía.

25. «Si stamperá coll'originale spagnolo a fronte per uso di chi studia qui la lingua spagnola»; Carta al Conde Vincenzo Bujovich (Londres, 14-02-1772), en Baretto, 1936, II, p. 102. La traducción al español es mía.

Es bien conocida también la exaltada admiración que Baretto manifestó hacia el texto del autor leonés, cuya primera parte, del mismo modo que el *Quijote* al inglés, el turinés se propuso traducir al italiano, mientras parece ser que había llegado a leer también una copia del manuscrito de la segunda parte que ha permanecido inédita. El autor italiano sobrevaloró las virtudes de la novela del jesuita leonés, cuya traducción también acabó malográndose, aunque se ha conservado el *Prefacio* en español que había redactado para dicha edición. Al referirse al *Fray Gerundio*, Baretto escribe en su *Journey from London to Genoa...* (1770), que el ex ignaciano representa «el Cervantes moderno»²⁶, situando su texto, desmesuradamente, casi en un pie de igualdad con la inmortal obra cervantina:

En cuanto a la lengua y al estilo, en mi humilde opinión, pocas naciones tienen algo mejor que Fray Gerundio, y la época presente no ha producido una obra más humorista. Pienso que los españoles tienen razón cuando lo colocan a la par en muchos aspectos con la celebrada obra de Cervantes. El *Fray Gerundio* hubiera sido tan destructivo para los libros de sermones españoles como fue el *Don [Quijote]* para los de caballeros andantes²⁷.

El último capítulo de esta verdadera afición cervantina que ostentó el erudito turinés se refiere a la ya citada y vivaz disputa, dominada por la injuria y el encono personal, que mantuvo con el erudito escocés John Bowle y que condensó en su *Tolondrón*, publicado en 1786, como hemos señalado en otra ocasión, «con toda probabilidad el texto dieciochesco procedente de un autor italiano más directamente vinculado a la crítica cervantina»²⁸. En este opúsculo Baretto arremete con mordacidad contra el reverendo Bowle, con cuya edición cervantina (Londres, 1781) el escritor piemontés fue particularmente crítico, denostando y desacreditando de modo injusto, no solo, según palabras de Rius, «el muy apreciable y minucioso trabajo del doctor Bowle»²⁹, sino al mismo editor británico, uno de los primeros comentaristas sistemáticos del *Quijote*³⁰.

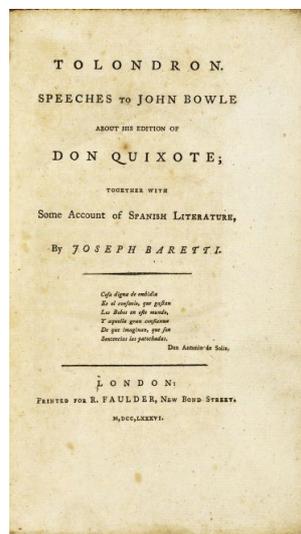
26. Baretto, 2005, p. 334.

27. Baretto, 2005, p. 334.

28. Quinziano, 2008b, p. 257. *Tolondrón* (adj.) hace referencia a 'aturdido, desatinado, tonto' (*Aut.*).

29. Rius, 1895, vol. I, p. 46.

30. Sobre la polémica y los contenidos del *pamphlet* baretiano, ver Meregalli, 1989, pp. 85-90 y Hilton, 2002 (<<http://historicaltextarchive.com/books.php?op=viewbook&bookid=8>>; consultado el 18-11-2019). El texto del erudito piemontés, redactado en inglés, fue publicado en la revista *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, el año 2003.



Cubierta de *Tolondrón. Speeches to John Bowle*, de Giuseppe Baretto, 1786
 (Londres, R. Foulde; *Cervantes Project*: <cervantes.dh.tamu.edu/V2/CPI/icono-
 graphy/pres.html>)

En opinión de Baretto el texto era merecedor de una enérgica condena y de la quema debido a sus innumerables erratas, errores gramaticales y faltas ortográficas. Bowle exhibe, en efecto, un limitado conocimiento de la lengua española, cometiendo no pocos errores sintácticos y gramaticales; en dicha perspectiva Baretto no tiene reservas a la hora de lanzar sus dardos contra el erudito escocés y en reiteradas ocasiones sus comentarios se desplazan hacia la esfera del agravio y el impropio personal, menospreciando su capacidad intelectual. Baretto criticó con severidad tanto el Prólogo como los comentarios del editor británico; entre otras observaciones, el piemontés sostiene que el *Quijote* es un texto «that wants no *Comento*, but what may be contained in two or three pages, as very few are the things in it that want explanation and clarification»³¹. Por tanto, en su opinión no eran necesarios ni comentarios ni aclaraciones en el proceso de lectura para la comprensión del texto cervantino, pensando por supuesto en la edición erudita que había editado el reverendo británico. No cabe duda de que Baretto se equivocaba: a pesar de cierto exceso de erudición y de las aludidas limitaciones por lo que concierne el dominio de la lengua española en Bowle, su edición marcó un hito fundacional en los estudios cervantinos, plasmando el inicio del largo camino que hasta hoy ha venido transitando la crítica textual del *Quijote*, y por tanto sancionando en cierto modo el nacimiento del cervantismo como disciplina.

A pesar del tono polémico y de estar dominado por el agravio y el insulto personal hacia el erudito escocés, el *Tolondrón* constituye el último eslabón en un apreciable itinerario literario y crítico que certifica el interés y la pasión que despertó en el escritor piemontés la inmortal novela; afición cervantina que Baretto evidenció

31. Baretto, *Tolondrón*, p. 264.

desde su temprana —y efímera— incursión en el teatro musical, a través de su *intermezzo* musical para la Ópera italiana de Londres, de mediados de la centuria, hasta este *pamphlet* de sus últimos años. Sin olvidar en este virtuoso itinerario, desde ya, su resuelta intención de acometer la traducción inglesa del *Quijote*, sucesivamente abandonada por el desmesurado esfuerzo que ello implicaba y, según le confiesa a Francesco Carcano el mismo hispanista, consciente de la imposibilidad «de poder acometer la traducción [al inglés] del *Don Quijote* con agudeza y encanto, conservando su proporción con el original en español»³².

3. DON CHISCIOTTE VISITA VENECIA: MUNDO FESTIVO, BURLAS Y DEGRADACIÓN CABALLERESCA

El erudito piamontés exhibe una verdadera pasión cervantina, habiendo incurrido, como se acaba de indicar en apretada síntesis, en los tres eslabones claves que, como mediadores institucionales, moldean todo proceso de recepción y transmisión textual³³: traducción, recepción crítica e imitación, recreación y libre adaptación. En este último ámbito, destaca su libreto *Don Chisciotte in Venezia*, con partitura de Giovanni Antonio Gai (1690-1764); pieza que se inscribe en la vertiente burlesca y paródica de los años centrales de la centuria que privilegia la popularidad de los *intermezzi* para plasmar nuevas reencarnaciones del hidalgo manchego en los escenarios de la península. Los entremeses musicales eran breves piezas de carácter cómico, reducidos espectáculos dramático-musicales que reconocen su génesis en el xvii, organizados en torno a la alternancia de recitativos y arias. Estas breves piezas dramático-musicales, que hacia mediados de la centuria constituyen un género bien asentado en el teatro musical italiano, solían representarse en los entreactos de los espectáculos de mayor duración, especialmente entre dos actos o dos escenas de las óperas líricas o comedias. En cierto modo se hallan emparentados con otras formas y géneros breves de carácter cómico y jocoso en los teatros europeos que incorporaban modalidades expresivas de la cultura popular carnavalesca, como por ejemplo, los entremeses y las comedias burlescas si nos desplazamos a los escenarios españoles, orientados a resaltar lo ridículo y grotesco de los personajes, aunque en el caso hispánico, con excepción de las mojigangas y jácaras, no asociados directamente al drama musical³⁴.

32. «Avevo qualche intenzione di tradurre il *Don Chisciotte*, ma vedo impossibile il farlo con un garbo che conservi proporzione coll'originale», *Carta a F. Carcano* (Génova, 12-12-1770), en Baretti, 1936, II, p. 52; la traducción al español es mía. Ese mismo día enviaba otra misiva a sus hermanos en la que les comentaba el esfuerzo desmesurado que implicaba traducir la novela de Cervantes: «il fare quella traduzione di *Don Chisciotte* in inglese è fatica sproporzionata ai miei oneri» (Baretti, 1936, II, p. 49).

33. Meregalli, 1989, pp. 15-20.

34. Este estudio se refiere a la burla y mundo carnavalesco en las recreaciones teatrales en los escenarios italianos, por lo que los recursos burlescos propios de los Siglos de Oro español exceden el ámbito de nuestro trabajo. Solo se señala que las diversas formas y manifestaciones de la burla y la risa en las letras auriseculares han sido estudiadas, entre otros, con perspicacia por Arellano, Mata Induráin, Serralta y Huerta Calvo; de modo detallado y solo a modo de ejemplo se remite al volumen colectivo editado por Arellano y Roncero (2006) y a la impecable síntesis que traza Arellano sobre las comedias burlescas y los géneros breves en el xvii (1995, pp. 641-683).

Los *intermezzi* en Italia se afirman a raíz de la reforma del melodrama promovida por Apostolo Zeno y proseguida sucesivamente por Metastasio, orientada a depurar las tramas de las óperas de toda expresión bufonesca. Ello originó que algunos cuadros se convirtieran en breves escenas separadas, con dos o tres personajes, independizadas —temática y estructuralmente— de la pieza principal, configurando un género musical que llegó a alcanzar un notable éxito a lo largo de la primera mitad del siglo, y algo más, en las tablas italianas. Como se ha observado con razón³⁵, constituyen un eslabón clave hacia la evolución y configuración de la ópera bufa, nuevo género operístico que atraviesa todo el dieciocho y que alcanza altas cimas artísticas hacia finales de la centuria, gracias a la actividad de dos grandes compositores de la escuela napolitana, Giovanni Paisiello y Domenico Cimarosa.

No se olvide además que estas breves piezas musicales, al igual que los bailes y las recién aludidas formas teatrales breves, tanto en España como en Italia, solían subir a los escenarios coincidiendo con las festividades populares de las Carnestolendas, por lo que se inscriben en el ambiente festivo y carnavalesco, desplegando un sinfín de situaciones que proyectaban sobre las tablas la inversión de valores y preceptos asentados. *Don Chisciotte in Venezia* se halla fuertemente asociado a este mundo festivo, habitado por títeres, acróbatas y payasos, quienes comparten el escenario con magos, hadas y brujas³⁶. Redondo ha advertido acertadamente que debe tenerse presente que «el lenguaje carnavalesco tiene gran importancia en el *Quijote* y el autor lo utiliza de diversos modos», al tiempo que «Sancho Panza y Don Quijote constituyen una pareja típicamente carnavalesca»³⁷. Del mismo modo, podrían recordarse la presencia de varios episodios y situaciones en la novela asociados a los juegos y a las mascaradas que se traducen en la inversión de roles y valores, próximos al mundo al revés de la cultura carnavalesca, por empezar los que remiten a las mofas que se suceden durante la estancia en la corte de los duques, o —como asevera nuevamente Redondo³⁸— el episodio del rebaño de ovejas (I, 18), donde los nombres imaginados que arremeten contra los pacíficos animales recuerdan a personajes carnavalescos y a los combates que tenían lugar en las Carnestolendas. Es que la tradición carnavalesca, con la presencia de comparsas, bailes, mascaradas y diversos regocijos bulliciosos, penetra de modo evidente en el *Quijote* y su mundo y la risa popular impregna profundamente el texto cervantino, tanto por lo que concierne a los episodios, como al lenguaje y los personajes.

No sorprende de ningún modo por tanto la utilización e inserción de temas y personajes quijotescos, traspasando fronteras, en la configuración de recreaciones

35. Esquivel-Heineman, 2007, p. 176.

36. Esta pervivencia de obras burlescas de derivación cervantina, habitadas por magos, hadas y encantadores se halla presente también en los escenarios españoles del xviii, a través de la presencia del género de la comedia burlesca —aspecto tan bien estudiado, también en su vinculación con el mundo carnavalesco, por el equipo de investigadores del GRISO-Universidad de Navarra, en especial Carlos Mata Induráin—, llegando hasta los albores del xix, donde, por ejemplo, encontramos un *Don Quijote de la Mancha, resucitado en Italia*, compuesto en 1805, del que se ha ocupado con perspicacia Mata Induráin (1999).

37. Redondo, 1989, p. 96 y 93, respectivamente.

38. Redondo, 1989, p. 97.

inmersas en el ambiente popular y festivo de los carnavales. En *Don Chisciotte in Venezia* el carnaval se halla doblemente presente: no solo diversos elementos carnavalescos permean varias situaciones en la trama sino que el carnaval de la ciudad lagunar, con el bullicio, la presencia dominante del festín burlesco y los disfraces constituyen el ambiente privilegiado sobre el que discurre la breve pieza baretiana: es sobre este trasfondo de sátira carnavalesca y de mascarada, anota Fido, «che va proiettata l'azione per gustarne il divertimento»³⁹ del entremés cervantino.

La pieza baretiana constituye una libre reelaboración de dos motivos cervantinos ampliamente conocidos, el episodio del mono adivino y retablo de Maese Pedro (II, 25-26), cuya teatralidad y espectacularidad es bien conocida, y el encantamiento de Dulcinea (II, 10), incorporados ambos anacrónicamente en el marco del bullicio y la confusión del carnaval veneciano de mediados del *Settecento*. Aunque el crítico turinés redactó el libreto con toda probabilidad entre 1752 y 1753, durante su primera estancia en Londres, mientras colaboraba como poeta teatral de la Ópera Italiana de la capital británica⁴⁰, resulta evidente el influjo de las piezas breves musicales italianas a caballo de entresiglos desde las recreaciones de Girolamo Gigli hasta las de Carlo Pasquini, sin olvidar las composiciones de Purcell, Conti y el primer Goldoni. Sin embargo, mientras los discípulos de Gigli en los primeros decenios del XVIII, como el caso de Pasquini, se hallan alejados de las virtudes artísticas del comediógrafo senés, anclados en una comicidad mecánica y bufonesca, sin aportar novedades en los procedimientos que debían garantizar la comicidad y la tensión burlesca, como advierte Fido⁴¹, es a partir de la segunda mitad de la centuria, gracias a las aportaciones de Baretti y Galiani, que la historia del caballero manchego sobre los escenarios italianos se enriquece de nuevos planteamientos, ideas y situaciones.

Cuando llega a Inglaterra el conocimiento y la asimilación de la literatura hispánica en Baretti, se ha apuntado ya, es casi nula. Había tenido ocasión de leer el *Quijote*, ya sea la traducción italiana de Franciosini o probablemente la francesa, pero sobre el autor italiano, más que un conocimiento y asimilación profunda del texto cervantino, actúan sin duda mucho más las adaptaciones y recreaciones en clave cómica y paródica que habían subido en los escenarios italianos en los años a caballo entre el XVII y el primer tercio del XVIII, en especial las piezas de Pasquini, Conti y Purcell. A los pocos meses de su arribo a la capital inglesa en 1751, Baretti entabla amistad con Charlotte Lennox, que en esos mismos meses publica su novela *The Female Quixote* (1752), y más tarde con Henry Feilding, Samuel Richardson y Samuel Johnson, todos ellos fervientes admiradores por demás de la novela cervantina, siendo este último, Johnson, quien influirá de modo evidente en la escritura y la vertiente crítica del autor italiano.

39. Fido, 1977, p. 9.

40. Fido, 1977, pp. 9 y 12. No puede excluirse, sin embargo, como el mismo italianista advierte, que la fecha de su composición se remonte a unos años antes, hacia 1748, coincidiendo con la segunda estancia del libretista turinés en la ciudad lagunar.

41. Fido, 2000, pp. 257-259.

La idea de situar al caballero andante en la ciudad lagunar procede muy probablemente de una composición anónima *L'opera in commedia, divertimento comico-critico [...] da recitarsi nel famosissimo Teatro alla moda* (Amsterdam, Romsterk [más probablemente Venecia], 1726); título inspirado en el famoso *Teatro alla moda*, de Benedetto Marcello (Venezia, 1720). A esta probable fuente el autor piemontés añade el episodio del retablo del Maese Pedro y su representación del episodio de don Gaiferos y su esposa Melisendra, de indudable potencialidad cómica, a través del cual se despliega la acumulación de situaciones grotescas que descansan en la sucesión de burlas y engaños, asociados a la afamada tradición de la literatura de entretenimiento que había iniciado la *beffa boccaciana*. Baretto inserta la trama de su pieza musical en el carnaval veneciano de mediados del *Settecento*, con la *Piazza San Marco* como lugar público en el que se desenvuelve la primera parte, mientras que la segunda se desplaza hacia el espacio cerrado del *Ridotto*, en el Palacio Dandolo, del que los artistas Francesco Guardi (1755) y Pietro Longhi (1750) nos han legado dos magníficos óleos que describen algunas escenas de este afamado lugar en esos mismos años centrales de la centuria. El *Ridotto*, descrito en la pieza musical como «luogo spaventoso e funesto» (v. 24, p. 31), constituye el ámbito en el que imperan el juego de azar y los engaños amorosos, erigiéndose en el espacio en que discurre la sociabilidad de la nobleza véneta, especialmente después de las funciones vespertinas de los espectáculos teatrales. Sin duda, el ambiente carnavalesco y el teatral⁴², en el que el melodrama va afianzándose en los escenarios, y que Baretto conoció personalmente durante sus dos primeras estancias en la ciudad lagunar, especialmente la que tuvo lugar entre 1747 y 1748, influyeron en la génesis y en la proyección de la ambientación de su recreación quijotesca.



Il Ridotto, óleo sobre lienzo de Francesco Guardi, 1755. (Colección Ca' Rezzonico, Museo del Settecento veneziano, Venecia)

42. Ver Ferroni, 1978.



Il Ridotto (detalle), óleo sobre lienzo de Pietro Longhi, 1757 (Fondazione Querini-Stampalia, Venecia)

La *Piazza San Marco* se halla asociada en el imaginario y recuerdo del libretista, como evidencian por demás varios grabados venecianos del periodo y la comedia goldoniana *I Rusteghi*, a la actividad y presencia bulliciosa de los cómicos de calle y de los titiriteros con sus marionetas y retablos. El autor italiano implanta en este ambiente festivo de la Venecia del *Settecento* a un don Quijote *forastiero* y anacrónico, sin su escudero —al que solo se alude en el artificio del engaño de las sombras—, que ha viajado por España y Francia, que ha atravesado los caminos de Alemania desplazándose luego hasta al Missisipi y —como el *Atalipa* gigliano— a Perú, ampliando de modo considerable el espacio vital quijotesco en defensa del honor de su amada Dulcinea (vv. 145-148, p. 24; vv. 175-180, p. 39). Junto a astrólogos, magos y titiriteros, conviven en el escenario las populares máscaras de la *commedia dell'arte*, Truffaldino, Pagliaccio y Brighella. Del mismo modo en la obra se alude a Bergamasco —la ciudad lombarda era reconocida por haber proporcionado dos ilustres *zanni*, como Arlecchino y Brighella— y a Pulcinella, la popular *maschera* napolitana, convertidos ambos en sorprendentes titiriteros y a quienes el caballero manchego acabará desafiando, del mismo modo que el don Quijote cervantino, al embestir y destrozar el retablo (II, 26, p. 229).

La pieza constituye una cantata a dos voces, centrada en el contrapunto entre Don Chisciotte y la astróloga Trevisana —de Treviso, ciudad véneta próxima a Venecia y personaje muy presente en los escenarios italianos del periodo—, en la que abundan los engaños y las burlas al caballero andante, erigido en figura caricaturesca y objeto de escarnio, en su proceso de degradación en clave burlesca, siendo despojado incluso del tratamiento de respeto:

TREVISANA	Ritirati, Chisciotte.
DON CHISCIOTTE	E dove lasci il Don?
TREVISANA	Balordo , taci. Don o non Don , tu sei sempre il medesimo [...] (vv. 46-50, p. 33; subrayados míos).

Baretti respeta diversos elementos privativos de la novela cervantina, como los encantamientos o el deseo del ingenioso hidalgo en impartir justicia y reparar agravios, la presencia del titiritero (desdoblado en la pieza baretiana en Bergamasco y Pulcinella) y adivinadores (el mono en el *Quijote* / la astróloga Trevisana en el *intermezzo*), al tiempo que acentúa algunos de los rasgos cómicos del protagonista, como su vocación en adecuar a la realidad sus propias quimeras: Pulcinella percibido como 'guerrero'; los titiriteros como enemigos, el retablo de las marionetas asimilado a un castillo, la astróloga como el hada Morgana y Alcina. Sin embargo, la autonomía de la pieza respecto a algunas situaciones y eslabones de la trama cervantina son evidentes, empezando por la voluntad del libretista piamontés en trastocar las coordenadas espaciales y temporales del texto de Cervantes. Asimismo, aunque el autorreconocimiento que efectúa el personaje baretiano en la primera parte —«*D'un guerrier qual io sono la memoria / E la fama, el' valore, e la gloria / Quanto il mondo nel mondo vivrà*» (vv. 244-246, p. 28)—, centrado en la búsqueda de valor, fama y gloria como horizontes a perseguir, lo aproximan al modelo que el alcalaíno había asignado a su héroe manchego, a medida que avanza la pieza, de modo más acusado en la segunda parte, el don *Chisciotte* de la farsa musical va distanciándose del personaje cervantino, siendo despojado de todo decoro y dignidad moral. Así, si en la primera parte un don Chisciotte valiente y decidido desafía a Bergamasco y Pulcinella, en la segunda Trevisana, humillándolo y degradándolo, lo acusa de *vigliacco* y *codardo* (vv. 156-157, pp. 38-39).

Al mismo tiempo se acentúan los rasgos caricaturescos del hidalgo manchego y se consume, en la segunda parte, el ardid de la astróloga, en complicidad con las dos máscaras Brighella y Truffaldino, al escenificar, a través de la argucia de las sombras, la engañosa muerte de Sancho y Dulcinea, erigiendo al caballero andante en objeto de burla e instrumento de diversión:

TREVISANA	Mascherati in tal guisa. Orsú, sappiate Far ben le vostre parti. A Don Chisciotte Che tutti m'ha già detti i fatti suoi Feci creder che morta E ' la sua Dulcinea E morto Sancio Panza; [...]
-----------	--

Vo' divertirmi un tratto
 E voglio a questo matto
 Far creder che Brighella
 Di Sancio e l'ombra, e Truffaldin di quella
 (vv. 3-13, p. 30; subrayados míos)⁴³.

Siguiendo las palabras de Presas⁴⁴, referidas al don Quijote dieciochesco, y del que el protagonista barettiano es un claro ejemplo, podríamos aseverar que el libretista «configura un personaje cuyos rasgos básicos provienen del original cervantino pero que, al no desarrollarse gran parte de su rica y compleja personalidad, le convierte en un caballero modelado en gran parte según los estereotipos» claramente fijados. Del mismo modo Baretti incorpora recursos y artificios dramáticos que engarzan con el modelo de la *commedia all'improvvisa*, en primer lugar las máscaras y los *zanni*, a los que se añaden los disfraces, las apariencias, las sustituciones y travestismos, orientados todos ellos a provocar la risa y garantizar de este modo la carcajada del público, al tiempo que el caballero andante se afirma como personaje alocado, ridículo y burlesco.

El entremés de Baretti exhibe los consabidos recursos de comicidad verbal y escénica orientados a garantizar la estética grotesca y las situaciones jocosas en el escenario. Respecto a la primera, abundan en primer lugar las invectivas e insultos («Via, via gente *marrana*», v. 228, p. 28; «Bergamasco? O che nome di stregone», v. 190, p. 26; «balordo, taci», v. 49, p. 33; «Vigliacco Paladino», v. 156, p. 38; «Vo cavar le budella della pancia», v. 216, p. 27, que recuerda un pasaje del célebre episodio de los molinos de viento: I, VIII)⁴⁵, motes («moderna giovanissima Sibilla», v. 171, p. 25; v. 14, p. 31), paranomasias sonoras («Far tippe, tappe, tu», v. 101, p. 22), hipérbolos graciosas («Quanto sudor mi costa / l'arte d'indovinar», vv. 15-16, p. 18); juegos de palabras («*Ridotte* in questo loco», v. 55, p. 33; aludiendo al *loco*/espacio del salón del *Ridotto*, donde transcurre la segunda parte de la pieza), adjetivaciones, en clave burlesca, derivados de los nombres propios de las máscaras («Or voi, Brighellesca fantasma / Spettro Truffaldinesco», vv. 81-82, p. 34). No faltan por demás las insinuaciones inscritas en la corriente misógina, de carácter jocosos, muy presente en la cultura barroca europea y cuyas resonancias llegan hasta adentrado el XVIII, censurando en este caso uno de los aspectos más significativos del carácter que dicha corriente atribuyó a las mujeres, al aludir a su condición de grandes habladoras:

TREVISANA	Non Signor Don Chisciotte, Non la pregar che parli. Al nostro sesso, Qusto non è permesso, e della lingua Dopo morte, siam prive.
-----------	--

43. En el engaño tramado por la astróloga en la segunda parte intervienen en complicidad las dos máscaras, Brighella y Truffaldino, quienes representan —respectivamente— las sombras de Sancho y Dulcinea.

44. Presas, 2015, p. 190.

45. En el capítulo 8 de la novela de Cervantes puede leerse: «Así es la verdad —respondió don Quijote—; y si no me quejo del dolor, es porque no es dado a los caballeros andantes quejarse de herida alguna, aunque se le salgan las tripas por ella» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, p. 148).

DON CHISCIOTTE Perchè?

TREVISANA *Troppo parliam quando siam vive*
(vv. 134-139, p. 37; cursivas mías).

Por lo que concierne a la comicidad escénica destacan la indumentaria de los personajes, en primer lugar la de aquellos que remiten a las máscaras de la *commedia dell'arte* —Brighella, Truffaldino, Pagliaccio, Bergamasco— y sus disfraces. Asimismo Baretto presenta al caballero andante con su vestuario ridículo y anacrónico, provisto de armadura y lanza («Don Chisciotte vestito a ferro, alla foggia de' cavalieri antichi», p. 20), bajando de una barca en la Venecia del dieciocho. Los disfraces y travestismos, íntimamente asociados a la fiesta carnavalesca, las alusiones de exacerbación gestual —*pugni, pizzicotti, schiaffi* (v. 160, p. 38)— propios de la comedia del arte, así como el artificio visual de las sombras, y los desafíos de don Chisciotte a Bergamasco y Pulcinella, la arremetida contra el retablo de marionetas, los golpes con la espada de madera que procura Truffaldino en los hombros del caballero manchego, constituyen todos ellos otros claros ejemplos que enhebran la comicidad escénica y visual de la farsa de Baretto. Al tratarse de una pieza musical y más allá de la partitura de Gai —organizada en torno a duetos y cantatas, sobre la que apoya el libreto de Baretto— los recursos acústicos conjuntamente con los efectos sonoros, a través de la presencia de algunos instrumentos en el escenario —guitarra, tambor, castañuelas— constituyen desde ya otros componentes esenciales del *intermezzo* cervantino, colaborando dichos recursos a reforzar el clima festivo del carnaval veneciano.



Piazza San Marco, óleo sobre lienzo de Canaletto (Giovanni Antonio Canal),
c. 1724-1725 (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid)

El tópico quijotesco de la locura, insistentemente aludido, se erige asimismo en *leitmotiv* que salpica la obra y se configura como instrumento de comicidad hacia la burla grotesca modelando al mismo tiempo el proceso de brutal degradación y violación del decoro del caballero andante. Diversas son las referencias a la locura y enajenación del personaje, en general por boca de la astróloga Trevisana; he aquí

algunos ejemplos (las cursivas son mías): «*Costui è **matto** affè: mi fa paura*» (v. 217, p. 27); «*Ah de' **pazzi** n'ho visti già molti / Ma 'l più **pazzo** di questo non v'ha*» (vv. 242-243, p. 28); «*Certa son che Venezia in mill'anni / Un più **matto** mai più non vedrà*» (vv. 252-253, p. 29), «*Egli [don Chisciotte] è bisbettico, **matto**, frenetico*» (v. 93, p. 35). La locura va configurando el proceso de degradación del caballero, preparando al protagonista como víctima de la burla y el engaño, objeto del vituperio, en un *in crescendo* que alcanza su clímax en los últimos diálogos de la segunda parte:

TREVISANA	Perché, barbari Dei, farlo sì matto (v. 209, p. 41)
TREVISANA	La testa sì va bene, Che presto di catene, Bisogno vi sarà (vv. 213-215, p. 41) [<i>matto da incatenare > loco de atar</i>]
TREVISANA	Che pazzia (v. 217, p. 41)
TREVISANA	Sei matto in verità (v. 223, p. 41; todos los subrayados míos).

Por otro lado, a lo largo de toda la obra los recursos de la comicidad acaban desplazándose hacia ámbitos acusadamente burlescos, lindantes con el mundo de la farsa caricaturesca, donde se impone la risa transgresora y liberadora. Emblemáticas, desde esta perspectiva, son algunas correcciones y no pocos añadidos, referidos al perfil del caballero manchego, que Baretto dejó estampados sucesivamente en el manuscrito autógrafa del texto. Son diversas, en efecto, las correcciones que acomete el autor piomontés, acentuando los rasgos caricaturescos del protagonista con el propósito de despojarlo de todo decoro: un ejemplo de ello puede divisarse en los versos 50-52 de la primera parte, donde Baretto corrige:

TREVISANA	Un forastier mi pare. Almen volesse Questa figura strana Saper il suo destin da Trevisana. (Lección definitiva; vv.50-52; p. 20; subrayado mío)	TREVISANA	Oh che figura! / Oh che caricatura! / Vediam se questo almeno / Volesse aver la sua buona ventura (Lección corregida, vv. 50-52, p. 20, subrayado mío)
-----------	--	-----------	--

Si en el episodio de referencia del *Quijote* «el encantamiento del caballero andante es parcial, ya que la venta donde el personaje se encuentra es realidad, el encantamiento de Don Chisciotte [en Baretto] es total»⁴⁶. El libretista italiano incluye también en los diálogos algunas alusiones a la mitología y al mundo clásico (Minos, el rey cretense; la virgiliana barca de Aqueronte, entre otros), como así también precisas referencias a autores humanistas y renacentistas de la península, como Bembo (*Historia Veneta*, 1550), Boiardo (*Orlando innamorato*, 1483-1495) o Ariosto (*Orlando il furioso*, ed. definitiva: 1532); admirado este último en particular tanto por el autor piomontés como por el escritor alcalaíno. Es bien notoria la presencia de la literatura renacentista italiana, y de modo especial del *Orlando* ariostano, en la obra de Cervantes, de la que sin duda de muchas de sus fuentes el autor español

46. Rossi, 1979-1980, p. 216.

bebió en sus años de juventud en Italia, entre 1569 y 1575, afirmando en el ilustre novelista gustos y preferencias estéticas y literarias⁴⁷.

Admirador del escritor emiliano y consciente de las temáticas afines y de las similitudes entre el mundo cervantino y el ariostesco, pertenecientes a un mismo estímulo cultural que enlazaba ambos textos, el *Quijote* y el *Orlando el furioso*, Baretti incluyó en su pieza algunas alusiones a las magas y las hadas de ambos Orlandos, como Alcina y su hermana Morgana, que encuentran una presencia consistente también en otras piezas musicales —italianas y europeas— de carácter festivo de esos años centrales de la centuria, como la farsa *Don Chisciotte nella selva di Alcina* (1752), de la que nos hemos ocupado en otra ocasión⁴⁸:

DON CHISCIOTTE Che questo luogo strano
Non e' quella Città
Che cercando men vo di qua di là
Questa questa pur troppo
E' l'isola di Alcina
Che prigioniera tien la mia Regina
(vv. 130-135, p. 23)



Portada *Don Chisciotte nella selva di Alcina* (contrascena per musica), Siena 1752; libreto de Francesco Corsetti y composición de Francesco Franchini

La alusión del texto barettiano a Alcina (del griego *alkínoos*, 'espíritu fuerte') remite claramente al célebre episodio del Ruggiero ariostesco en la isla de la maga (*Orlando il furioso*). Ariosto prosigue en su poema la historia del *Orlando innamorato*.

47. El estudio de la presencia y de los influjos de motivos ariostescos en el texto cervantino constituyen un campo ampliamente transitado por la crítica; al respecto, por razones de síntesis, tan solo indicamos la monografía de Hart, 1989, en especial pp. 39-54.

48. Ver Quinziano, 2016, pp. 128-133 y Quinziano, 2018, pp. 201-210.

rato de Boiardo, perfeccionando y llevando a altas cimas artísticas el género caballeresco, al tiempo que introduce el tema de la locura como novedad, aspecto que Cervantes instalará y explorará magistralmente como uno de los núcleos temáticos centrales en su genial novela y que se halla muy presente también, como se ha comentado, como *leitmotiv*, en la recreación cervantina de Baretto.

Hemos apuntado en otra ocasión que «la maga Alcina se instala, no cabe duda, como personaje privilegiado en los escenarios italianos, del que, por su estrecha vinculación con el género caballeresco, se echa mano en no pocas ocasiones para plasmar recreaciones y adaptaciones de tema cervantino»⁴⁹. El tema de la isla encantada de Alcina, ampliamente asentado en el campo literario y del folklore de la Italia del periodo, entroncaba con otro afamado texto de las letras italianas precedente a Ariosto y Boiardo, la novela de caballerías *Il Guerrin Meschino* (c. 1410), de Andrea de Barberino, quien introduce el tema legendario de la gruta encantada de Alcina (*Sibilla*). La maga, según la tradición, residía en los montes próximos a Norcia, en los Montes Sibilinos, en la actual región italiana umbra. Barberino incorpora, reelaborándola, la leyenda y presencia mitológica de la *Sibilla* de Norcia y de la famosa gruta que domina el Monte della Regina, erigida en territorio en el que gobiernan las fuerzas del vicio y el mal. La gruta de la Sibila es concebida como infierno y reino subterráneo en el que tienen lugar los encantamientos y las maravillosas metamorfosis. Imposible no evocar en dicha perspectiva las parciales semejanzas de este mundo subterráneo sibilino con la «caverna espantosa» de Montesinos, en la que, como es bien notorio, el personaje cervantino se deja calar para experimentar su revelación onírica de complejas implicancias (II, XXII-XXIII). Resuenan, pues, en el *intermezzo* de Baretto los ecos de este inestimable caudal de espacios, historias y nombres legendarios que por siglos fueron abonando la tradición oral y el folklore italianos y de los que se aprovecharon Barberino, Boiardo y, de modo especial Ariosto, para plasmar con maestría y vena artística obras que constituyen la cima del género caballeresco y de las letras europeas.

4. CONCLUSIÓN

La pieza de Baretto constituye solo un breve muestrario de algunos procesos de asimilación y apropiación de datos culturales en acto en los escenarios de la Italia del siglo XVIII, revelando los mismos una existencia propia, descontextualizada de los componentes y motivos que proceden de la cultura de origen. En dicha perspectiva se percibe una acentuación de los perfiles y de las situaciones cómicas y burlescas que se desplazan hacia lo grotesco y lo caricaturesco, acompañando el proceso de brutal degradación y pérdida del decoro del caballero manchego. Es notorio que este proceso, centrado en la acentuación de rasgos caricaturescos en los que el protagonista cervantino es objeto de la burla y de vituperios en diversas recreaciones, imitaciones y continuaciones de la afamada novela no constituye una novedad; ello en verdad atraviesa épocas, géneros y fronteras y llega hasta

49. Quinziano, 2016, p. 127.

nuestros días, como puede corroborarse en un perspicaz y reciente estudio de López Navia dedicado a examinar la burla 'pesada' en diversas recreaciones narrativas hispánicas⁵⁰.

Ahora bien, para el caso que nos ocupa, se podría aseverar que los autores de las recreaciones y adaptaciones cervantinas en los escenarios de la Italia del XVIII, como Baretto, gran conocedor de la obra de Cervantes, hayan percibido cierta familiaridad de algunos episodios o pasajes del *Quijote* con la fórmula cómica que había fijado y popularizado la cultura receptora, por ejemplo la comedia del arte —nombres de personajes cervantinos, travestismos, solecismos cómicos, relación con algunas máscaras italianas—, concebidos como aspectos significativos en el proceso de gestación de la genial novela de Cervantes.

Estamos en presencia de un itinerario de apropiación y contaminación de motivos y recursos cómicos de ida y vuelta, ya que diversos componentes germinados en otra cultura y tradición, como el teatro cómico italiano, enriquecen otras literaturas, alcanzando altas cimas artísticas en un texto fuertemente polisémico como el *Quijote*. El *intermezzo* de Baretto constituye un ejemplo de este singular proceso de apropiación que, centrado en el *leitmotiv* de la locura y encantamiento y ambientado en el bullicio del mundo festivo carnavalesco, plasma nuevas reencarnaciones del célebre hidalgo en los años centrales del dieciocho, recargando las tintas sobre los componentes burlescos y paródicos, a través de un proceso de reelaboración y apropiación en el que la comicidad se desplaza hacia ámbitos exageradamente grotescos y caricaturescos.



Portada *Don Chisciotte della Mancia*, trad. de Lorenzo Franciosini, ed. 1738. (Venecia, Girolamo Savioni ed.; *Cervantes Project*: <cervantes.dh.tamu.edu/V2/CPI/iconography/pres.html>)

50. López Navia, 2019.

BIBLIOGRAFÍA

- Anglani, Bartolo, *Il mestiere della metafora: Giuseppe Baretti, intellettuale e scrittore*, Modena, Mucchi, 1997.
- Arellano, Ignacio, «La comedia burlesca y los géneros breves», en *Historia del teatro español del Siglo xvii*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 641-683.
- Arellano, Ignacio, y Roncero, Victoriano (eds.), *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006.
- Baretti, Giuseppe, *Don Chisciotte in Venezia* [1752-1753], en Giuseppe Baretti, *Scritti teatrali*, ed. Franco Fido, Ravenna, Longo, 1977, pp. 15-42. [Ms. 2085, pp. 383-400.]
- Baretti, Giuseppe, *Epistolario*, ed. Luigi Piccioni, Bari, Laterza, 1936, 2 vols.
- Baretti, Giuseppe, *Lettere familiari* [1762-1763], en Giuseppe Baretti, *Opere*, ed. Franco Fido, Milán, Rizzoli, 1967.
- Baretti, Giuseppe, «Prefazione alla *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas*» [1787], en Baretti, Giuseppe, Baretti, *Prefazione e scritti*, ed. Luigi Piccioni, Bari, Laterza, 1911, pp. 314-326.
- Baretti, Giuseppe, «Tolondrón. Speeches to John Bowle about his Editions of *Don Quixote*, together with Some Account of Spanish Literature» [1786], *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23.2, 2003, pp. 141-274.
- Baretti, Giuseppe, *Viaje de Londres a Génova, a través de Inglaterra, Portugal, España y Francia* [1770], ed. y trad. Soledad Martínez de Pinillos Ruiz, Barcelona, Reino de Redonda, 2005.
- Bonora, Ettore, «Baretti e la Spagna», *Giornale storico della letteratura italiana*, 168, 1991, pp. 335-374.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* [1605, 1615], ed. John Jay Allen, 14.ª ed., Madrid, Cátedra, 1991, 2 vols.
- Cian, Vittorio, *Italia e Spagna nel secolo xviii. Giambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna*, Turín, Lattes, 1896.
- Dalla Valle, Daniela, «Don Quichotte et Sancho dans la France de Louis XIII. La trilogie comique de Guérin de Bouscal», *Revue de littérature comparée*, 53, 1979, pp. 432-446.
- Esquivel-Heineman, Barbara, *Don Quijote's sally into the World of Opera Libretti between 1680 and 1976*, Nueva York, Peter Lang, 1993.
- Esquivel-Heineman, Barbara, «El Quijote en la música italiana de los siglos xviii y xix», en *Cervantes y el «Quijote» en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. Begoña Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 171-186.

- Ferroni, Giulio, «L'opera in commedia: una immagine del melodramma nella cultura veneziana del Settecento», en *Venezia e il melodramma nel Settecento*, ed. Maria T. Muraro, Florencia, Sansoni, 1978, vol. I, pp. 63-78.
- Fido, Franco, «Introduzione», en Giuseppe Baretto, *Opere*, ed. Franco Fido, Milán, Rizzoli, 1967.
- Fido, Franco, «Introduzione», en Giuseppe Baretto. *Scritti teatrali*, ed. Franco Fido, Ravenna, Longo, 1977, pp. 7-13.
- Fido, Franco, «Viajgi in Italia di Don Chisciotte e Sancio nel Settecento. Farsa, follia, filosofia», *Italies*, 4, 2000, pp. 241-281. Disponible en <<https://italies.revues.org/2246#tocto1n3>>.
- Gambini, Daniella, «Giuseppe Baretto: un viaje hacia Europa», en G. Casanova-G. Baretto. *Dos ilustrados italianos en la España del xviii*, ed. Miguel Ángel Vega y Daniella Gambini, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 205-223.
- Hart, Thomas, *Cervantes and Ariosto. Renewing Fiction*, Princeton, Princeton University, 1989.
- Hilton, Ronald, «Un Duel entre Hispanophiles: Baretto et John Bowle», en *La Légende Noire au 18^e Siècle: Le Monde Hispanique Vu du Dehors*, Starkville (MS), HTA [Historical Text Archive] Press, 2002. Disponible en <<http://historicaltextarchive.com/books.php>>.
- Jurado Santos, Agapita, *Recorridos del «Quijote» por Europa (siglos xvii y xviii). Hacia una bibliografía*, Kassel, Reichenberger, 2015.
- López Navia, Santiago, «Una aproximación a la presencia de la "burla pesada" en las recreaciones narrativas hispánicas del Quijote», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7.2, 2019, pp. 69-83.
- Martínez de Pinillos Ruiz, Soledad, «Introducción», en Giuseppe Baretto, *Viaje de Londres a Génova, a través de Inglaterra, Portugal, España y Francia*, ed. Soledad Martínez de Pinillos Ruiz, Barcelona, Reino de Redonda, 2005, pp. 11-27.
- Martínez del Fresno, María Beatriz, «El Quijote en el ballet», *Portal «El Quijote y la música»*, Madrid, Centro Virtual Cervantes, 2005, <http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/martinez.htm>.
- Mata Induráin, Carlos, «Don Quijote de la Mancha, resucitado en Italia. Comedia de magia burlesca», *Anales cervantinos*, 35, 1999, pp. 309-323.
- Meregalli, Franco, *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna, Parte III: 1700-1859*, Venezia, Libreria Universitaria, 1962.
- Meregalli, Franco, *La Literatura desde el punto de vista del receptor*, Ámsterdam, Rodopi, 1989.

- Pini Moro, Daniella, y Pini, Giacomo, «Cervantes en Italia. Contributo ad un saggio bibliografico suol cervantismo italiano con un appendice sulle trasposizioni musicali», en *Don Chisciotte a Padova. Atti della Prima Giornata Cervantina*, ed. Donatella Pini Moro, Padova, Programma, 1992, pp. 149-268.
- Presas, Adela, «Modelos de representación de don Quijote en los géneros líricos europeos (siglos xvii-xviii)», en *Comentarios a Cervantes*, ed. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro, Oviedo, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 772-781.
- Presas, Adela, «Recreación del Quijote en la ópera italiana: condicionantes y convenciones del género receptor», *Cuadernos AISPI*, 5, 2015, pp. 189-202.
- Quinziano, Franco, «Presencias y ausencias. Una aproximación a la recepción del Quijote en la Italia del xviii: traducción, recepción crítica, imitaciones y adaptaciones teatrales», en *España e Italia en el siglo xviii: presencias, influjos y recepciones*, Pamplona, Eunsa, 2008a, pp. 115-151.
- Quinziano, Franco, «En torno a la recepción crítica del Quijote en la cultura italiana del siglo xviii: un campo poco abonado», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 4, 2008b, pp. 239-264.
- Quinziano, Franco, «Ecos cervantinos en los escenarios italianos del xviii. Baretti y Corsetti: dos modelos de apropiación e inversión», *Cuadernos de Estudios del siglo xviii*, 26, 2016, pp. 111-135.
- Quinziano, Franco, «Cervantes en los escenarios de la Italia del xviii: folclore, tradición caballeresca y degradación burlesca en el intermezzo *Don Chisciotte nella selva di Alcina*», *eHumanista/Cervantes*, 6, 2018, pp. 197-213.
- Redondo, Agustín, «El Quijote y la tradición carnavalesca», *Anthropos*, 98-99, 1989, pp. 93-99.
- Riley, Edward, *Introducción al «Quijote»*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Rius, Leopoldo, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, New York, Burt Franklin, 1895-1904, 3 vols. [vol. I, 1895; vol. II, 1899; vol. III, 1904].
- Rossi, «Un *Don Chisciotte in Venezia* de Giuseppe Baretti», *Anales cervantinos*, 18, 1979-1980, pp. 211-217.
- Ruta, Maria Caterina, «Cervantes e l'Italia: un furto di parole in corso», *Parole rubate* (Università di Parma), 8, 2013, pp. 97-124.
- Ruta, Maria Caterina, «El canto de don Quijote en los libretos de óperas italianos», *Crítica del texto*, XX, 3, 2017, pp. 219-235.
- Sito Alba, Manuel, «*La commedia dell'arte*: clave esencial en la gestación del Quijote», *Arbor*, 456, 1983, pp. 7-30.