

CORSETTI, Francesco (atrib.), *Don Quijote en la floresta de Alcina/Don Chisciotte nella selva di Alcina*, edición crítica, traducción e introducción de Franco Quinziano, Oviedo: Luna de Abajo, 2025, 163 pp.

Afirma Antonio Muñoz Molina en *El verano de Cervantes* (2025) que «la sustancia última de don Quijote no es la posible locura, sino la teatralidad». Más allá de su valor literario, la observación ilumina la condición performativa del personaje y proporciona una clave para comprender por qué la figura de don Quijote ha encontrado en el teatro un campo privilegiado de re-escritura y expansión a través de muy diversos géneros.

En este marco, la colección editorial «El Quijote y sus Interpretaciones», dirigida desde el Grupo de Estudios Cervantinos de la Universidad de Oviedo (GREC), es un espacio fundamental para la recuperación y la visibilización de testimonios poco explorados del universo quijotesco. La edición crítica bilingüe de Franco Quinziano sobre el *intermezzo* *Don Chisciotte nella silva di Alcina* constituye un aporte de especial interés para el estudio de las recreaciones dieciochescas del caballero andante en el teatro musical italiano, campo de creciente vitalidad crítica en la última década gracias a iniciativas como el proyecto europeo «Recreaciones teatrales de Don Quijote en Europa (Theatrical recreations of Don Quixote in Europe) [UE-17-Q.THEATRE-CULTURE-16]», liderado por el profesor Emilio Martínez Mata.

*Don Chisciotte nella selva di Alcina*, publicado por la imprenta de

Francesco Quinza y Agostino Bindi, libreros activos de Siena, es un *intermezzo* cuya autoría resulta atribuible a Francesco Corsetti (1710?-1774) y la partitura a Francesco Franchini. Dicha obra fue representada en el escenario del seminario archiepiscopal San Giorgio de Siena con ocasión de la celebración de los carnavales de 1752, posiblemente a cargo de los propios seminaristas, un dato sugestivo que invita a considerar la función didáctica y moralizante que pudo adquirir esta recreación escénica del personaje cervantino.

El argumento es tan sencillo como sigue: en la primera parte, don Quijote, caracterizado como «caballero errante», se sumerge junto con su escudero en la floresta de Alcina, donde se encuentran a Nerina. Esta les advierte de que, por hallarse en los territorios de la maga, se han convertido en sus prisioneros y les propone un desafío de armas cuyo desenlace determinará su libertad o su prisión. Don Quijote, derrotado, es encadenado por dos guerreros y concluye la escena implorando venganza, acentuando así su vulnerabilidad.

En la segunda parte se intensifica la dimensión fantástica del *intermezzo*: Nerina, ahora disfrazada de maga, reta al «esclavo de Alcina» a hallar el tesoro oculto entre las rocas. Si se atreve, obtendrá su libertad. No obstante, la maga no se lo pone fácil, pues las continuas invocaciones a criaturas infernales hacen aflorar el miedo y la fragilidad del protagonista. Finalmente, don Quijote descubre el tesoro: una estatua que en su dedo anular guarda el anillo que debe coger. Pese a encontrarse ante su meta, el protagonista cede al temor y fracasa sin culminar la hazaña, por lo

que Nerina concluye advirtiéndole que vivirá siempre «convertido en esclavo de la cobardía» (v. 330).

El texto y su traducción están precedidos de una introducción crítica que fundamenta con notable rigor el interés que esta pieza suscita dentro de los estudios dedicados a analizar las reescrituras y recreaciones de *El Quijote* en los escenarios del *Settecento* italiano. Para ello, el editor articula su estudio preliminar en cinco apartados que, de forma gradual, reconstruyen el entramado histórico y literario necesario para valorar con detalle el alcance de la obra y su significado.

El primer apartado, titulado «El Quijote y el drama musical», esboza un panorama de la temprana presencia y recepción de la magna obra de Cervantes en la cultura literaria italiana: desde las primeras impresiones en español hasta traducciones y refundiciones que circularon por la península. A diferencia de Inglaterra, Francia o Alemania, donde el interés se plasmó principalmente en traducciones y comentarios, en Italia, una de las vetas más fecundas fue la adaptación teatral, especialmente el reaprovechamiento del personaje de Cervantes y de episodios como el yelmo de Mambrino para el género *dramma per musica*, que favorecía la incorporación de personajes de baja condición y la explotación de la dimensión burlesca y grotesca del texto. En esta línea, el melodrama de Morosini, *Don Chisciotte della Mancia* (1680), se alza como pórtico de una tradición que, según muestra Quinziano, se expandió en múltiples direcciones a través de óperas, farsas e *intermezzi*, territorio explorado por la crítica, pero en el que

aún se reconocen posibilidades para seguir recuperando textos:

No solo las óperas serias u óperas bufas, las cuales han merecido cierta atención por parte de la crítica, sino también las composiciones cómicas breves –como nos confirman las farsas musicales, los *intermezzi* y las mascaradas– constituyen todas ellas importantes vetas cervantinas aún por explorar en la perspectiva de obtener una cabal y más esmerada recepción del *Quijote* en la Italia del período. (p. 24)

En el segundo apartado, Quinziano profundiza en la presencia y las adaptaciones del personaje de Cervantes en el teatro italiano de la época, señalando a *Don Chisciotte nella selva di Alcina* como «ejemplo significativo de la vigencia de esta vertiente cómica y paródica en el drama musical de los años centrales del siglo, en la que personajes y motivos cervantinos se insertan en contextos asentados de la tradición caballeresca italiana, reelaborados con propósitos cómico-grotescos» (p. 27). Todas las obras teatrales derivadas de la lectura en clave satírica de *El Quijote* explotaron el potencial cómico de la dupla Quijote-Sancho, así como sus connotaciones carnalescas.

A raíz del argumento central del libreto, el editor establece la filiación del texto con dos obras anteriores: *Nerina e don Chisciotto* (Nápoles, 1734), *intermezzo* en dos actos con libreto de Tommaso Mariani y partitura de Leonardo Leo, texto base del que surgen las tres refundiciones y versiones que comenta; y *Don Chisciotte* (Bologna, 1746), *intermezzo a due voci* en dos

partes con libreto del mismo Mariani y partitura de Giovanni Battista Martini, ambos de similar contenido al abordar el motivo ariostesco y basarse también en la contraposición de los personajes de Nerina y don Quijote.

El estudio aborda en este punto la cuestión de la autoría para el caso de la pieza sienesa, cuya atribución a Francesco Corsetti, sacerdote y rector del seminario archiepiscopal en que fue representada, debemos a trabajos previos del propio Quinziano, que precisamente aquí matiza y pone en duda, observando su dependencia con respecto a las dos obras anteriormente mencionadas y que hasta ahora desconocía, lo que restaría total originalidad a la pieza sienesa y convertiría a Corsetti en un adaptador del texto de Mariani, quizá movido por la urgencia de dar a las tablas un libreto con ocasión de la celebración del Carnaval.

Con respecto a la partitura, Quinziano no descarta la intervención de Giovanni Battista Martini, aunque se decanta por señalar como más plausible la hipótesis de la autoría musical de Franchini, músico vinculado a la escuela boloñesa de Martini, tomando como argumento la existencia de un autógrafo de la partitura, titulado *Don Chisciotte e Nerina*, título primigenio consignado a la pieza antes de su representación y claramente vinculado con el libreto antecesor de Bolonia (1734). Sin embargo, la imposibilidad de cotejo de dicho manuscrito impide afirmar fehacientemente la correspondencia entre esta partitura y el libreto representado en 1752.

Una vez apuntaladas las conexiones, el tercer apartado traza el hilo de

continuidad entre los tres textos representados entre 1734 y 1752. Todas las obras se insertan en un linaje textual que combina la tradición caballeresca italiana con la parodia cervantina, en un proceso de contaminación que Quinziano reconstruye con precisión a través del cotejo y comentario del aparato crítico, que le conduce a la conclusión esclarecedora de que las tres obras «constituyen eslabones distintos de un mismo texto primigenio (Nápoles, 1734), cuya autoría va asignada al napolitano Mariani» (p. 51).

En este sentido, la pieza sienesa asume innovaciones ya trazadas por la boloñesa con respecto a la partenopea, como por ejemplo la reducción de francesismos y galicismos, eliminación de versos o reducción de referencias didascálicas; y, a su vez, se desvía de las dos anteriores en cuanto que acentúa aún más si cabe el tono moralizante y el perfil alocado del protagonista, rasgo intensificado desde la propia referencia explícita al universo ariostesco en su título. A estas tres versiones, Quinziano añade un cuarto testimonio, anónimo, representado en Florencia en 1762, reelaboración más tardía en forma de diálogo a tres voces que incorpora intervenciones de Sancho.

El cuarto apartado, «*Don Quijote en la floresta de Alcina*: folclore y tradición caballeresca», se centra en el análisis del texto editado. Los dos personajes, como ya hemos señalado, son don Quijote, cuya voz hace de bajo, y Nerina, que actúa como soprano, y que con toda seguridad estaría personificada por un seminarista travestido. Como tercer personaje se puede mencionar a Sancho, que aparece aunque

no participa en los diálogos cantados, simplemente actúa como complemento a través de su presencia y sus gestos.

Quinziano expone en este apartado cómo el motivo cervantino se reelabora a partir de códigos culturales asimilables por el público italiano, como por ejemplo la selva o floresta de Alcina, ambiente escenográfico de la tradición caballeresca italiana asociado a la locura y, por ende, privilegiado en las recreaciones que buscaban acentuar este carácter del protagonista. Al mismo tiempo, se reaprovechan otros asuntos literarios como la propia Nerina, que remite a la pastora del afamado drama *Aminta* de Tasso. Según expone este investigador, es como si un viaje de ida y vuelta se tratara, ya que Cervantes en sí mismo incorporó en *El Quijote* tópicos, temas y mitos de la literatura italiana que ahora vuelven a ser reaprovechados en estas refundiciones, lo que le permite a Quinziano hablar de apropiaciones y contaminaciones que están operando en ambas direcciones. Dentro de estas resonancias, destaca Quinziano el «sorprendente» sustrato de magia, y el hecho de que astrólogos, hechiceros y otras figuras fantasiosas pueblen los escenarios en pleno Siglo de las Luces. En este sentido, el texto es otra muestra más que incide en la polifonía del Setecientos y lo despoja de esos clichés en cuanto a rigidez y normatividad que en ocasiones han desvirtuado su estética y la producción literaria de este tiempo.

El último apartado, «Apropiación, metamorfosis e inversión del modelo cervantino: de “cavellere errante” a “codardo vigliacco”», está dedicado a otro de los aspectos fundamentales de

la obra, la caracterización de don Quijote como protagonista. Aprovechando el despliegue de recursos que proporciona la comedia del arte italiana, el texto de Corsetti muestra una degradación y caricaturización del personaje cervantino. El que sus actos sean más propios de un soldado fanfarrón que de un héroe caballeresco –lo que aproxima al personaje a la máscara del Capitano Fracassa–; que en la segunda parte de la farsa Nerina decida travestirse de maga; o que Sancho, cuya presencia es mínima, se represente como un siervo y no como escudero –lo que asimila su figura a los *zanni* de la *commedia dell'arte*– aproximan el libreto a modelos italianos de la *commedia all'improvviso*.

De este modo, todos los recursos alejan a don Quijote del virtuosismo originario que le había impreso Cervantes para acentuar todos los aspectos que lo degradan moralmente (cobardía, ambición, inseguridad). Dicha ridiculización es verbalizada por la propia Nerina, que explicita la pérdida por parte de don Quijote de todos los valores de los caballeros andantes de antaño: «Tiemblas, porque te hallas privado / de aquel antiguo, altivo y / alto valor guerrero, / que no sabe jamás temer» (vv. 198-201). Todo ello reorienta el argumento hacia el miedo a lo sobrenatural y la condena a la avaricia y el mundo material, aspectos morales que se buscaban extraer como enseñanza de esta representación en el contexto religioso en que se concibe. Estos rasgos son precisamente los que en la primera parte de la obra de Cervantes le son propios a Sancho, por lo que el libreto de Corsetti potencia desde el

plano recepcional la sanchificación del héroe caballeresco.

Además de las oportunas notas críticas que acompañan la lectura del texto, resulta destacable la inclusión de la traducción del original al español, lo cual enriquece sin duda la edición. Igualmente, son relevantes algunas aclaraciones o apostillas sobre la traducción de términos que, *a priori*, pudieran generar cierto conflicto, como el propio concepto de *selva*, traducido por *foresta* –vocablo asociado al universo caballeresco y que evita la confusión semántica con el sentido actual de selva (‘jungla’); precisiones sobre el sentido poético de términos como *abis-si* (‘abismos’); la observación sobre la asimetría en las fórmulas de tratamiento de cortesía, empleadas siempre por don Quijote frente a Nerina, que utiliza la fórmula de confianza *tú*; o la detección de algún error tipográfico aislado

(«mia conforto»), que interfiere en el sentido de la traducción –Quinziano corrige la concordancia entre posesivo y sustantivo («mio conforto»), aunque también apunta la posibilidad de que se trate de una expresión más afín al contexto: «mi [d]ia conforto»–.

En definitiva, la edición de Quinziano destaca tanto por su solidez filológica como por la amplitud y la claridad de su estudio introductorio, que restituye a *Don Chisciotte nella selva di Alcina* su lugar en la tradición musical dieciochesca y en el complejo proceso de recepción del Quijote en la literatura y cultura italiana. La obra resulta, así, indispensable para quienes se interesen por las reescrituras del canon cervantino y más concretamente su alcance en el marco de géneros como la ópera bufa.

Jorge MARÍN BLANCO