

Noticia sobre otra adaptación quijotesca: *Il fantastico cavaliere Don Chisciotte della Mancia* (2013)

María Fernández Ferreiro
Universidad de Oviedo
fernandezfmaria@uniovi.es

Palabras clave:

Quijote. Recepción. Ópera. Recreación. Italia.

Resumen:

En este trabajo se estudia la ópera *Il fantastico cavaliere Don Chisciotte della Mancia* de Matteo Fania y Giovanni Privitera. Tras un repaso por la historia de la recepción del *Quijote* en el género en Italia, se comentan tanto el libreto como otros aspectos de la obra y se analizan los procesos de adaptación de la novela cervantina al texto en cuestión. Finalmente, se plantea una reflexión sobre la interpretación de la obra clásica española que subyace en *Il fantastico cavaliere Don Chisciotte della Mancia* y la relevancia de esta pieza en la historia de la recepción quijotesca.

News about another quixotic adaptation: *Il fantastico cavaliere Don Chisciotte della Mancia* (2013)

Keywords:

Quixote. Reception. Opera. Recreation. Italy.

Abstract:

In this article we study the opera *Il fantastico cavaliere Don Chisciotte della Mancia*, by Matteo Fania and Giovanni Privitera. After a review of the history of the reception of *Don Quixote* in the Italian opera, both the libretto and other aspects of the piece, as well as the processes of adaptation of the Cervantine novel, are analysed. Finally, we reflect on the interpretation of *Don Quixote* that underlies this recreation and its relevance in the history of the reception of Cervantes's novel.

Don Quijote, melancólico espejo de modernas inquietudes que con el paso del tiempo —lejos de mermar— parecen multiplicarse y renovarse a cada nueva versión.

Julio Vélez Sainz, «La sombra de *Le chevalier de la longue figure*: Cervantes en el teatro europeo»

Introducción

En este artículo se comenta y analiza una adaptación escénica contemporánea del *Quijote*, escrita en la Italia del siglo XXI y estrenada en febrero de 2013 en el Centro Cultural Sanchinarro de Madrid¹. Aunque se hace alguna referencia a la música, puesto que la obra estudiada es una ópera, el análisis se centra en el libreto, el texto escrito. La intención de este trabajo es comprobar los vínculos entre la ópera y el texto que la inspira —la novela cervantina original—, con especial atención a la relectura del personaje protagonista, ampliando de esta forma el estudio de la recepción del *Quijote* en la escena europea, una relación fructífera ya desde el siglo XVII².

El *Quijote* en la ópera italiana

La influencia del *Quijote* es visible en un sinfín de artes —no solo literarias—, entre las que no podía faltar la música escénica³. Como señala

¹ En esa ocasión, la música corrió a cargo de la Madrid Sinfonietta Orchestra, dirigida por Manuel Tévar.

² Se puede consultar Fernández Ferreiro, 2016: 68-93 para un repaso general sobre la fortuna del *Quijote* en los escenarios europeos —especialmente en Inglaterra, Italia, Francia y Alemania— y 93-102 para la historia de la recepción teatral quijotesca en España. Son fundamentales como punto de partida, en este sentido, los trabajos de Gough LaGrone [1937], Pérez Capo [1947] y Sedó Peris-Mencheta [1947]. Más actuales son los trabajos de Hormigón [2005], Pérez-Rasilla [2005], Azcue Castellón [2008] y, exclusivamente para el teatro lírico español, Cortizo y Sobrino [2005].

³ En el campo de la recepción del *Quijote* en la música destacan las investigaciones dirigidas por Begoña Lolo, directora del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid, y los tres volúmenes recopilatorios que de estas han resultado (véase Lolo 2007, 2010 y 2018), estudios fundamentales para un acercamiento al tema de la novela cervantina en la música. Resultan igualmente esenciales los trabajos de Esquivál-Heinemann, 1993 y Flynn, 2003; el primero dedicado a las óperas quijotescas entre 1680 y 1976 en Europa y el mundo hispánico, y el segundo más amplio, sobre las piezas musicales inspiradas en el *Quijote* por siglos, destacando en cada uno de ellos una obra de especial relevancia. Asimismo, en este repaso general se ha de mencionar



Jurado Santos [2017: 174], en el estudio de las interpretaciones del *Quijote* es fundamental tener en cuenta «cómo se adaptaron las características de los temas o personajes principales de la novela a las diferentes culturas o en los distintos momentos históricos». Concretamente, en Italia, la recepción de la novela cervantina ha tenido una fecunda vida en el teatro lírico y, de hecho, para comprender la recepción de Cervantes en este país es fundamental atender a estas producciones, pues su abundancia no se corresponde con un elevado número de traducciones, continuaciones literarias o estudios de recepción crítica, como sucede en otros países como Inglaterra, Alemania o Francia [Presas 2010, Quinziano 2017: 197].

El texto objeto de estudio en este trabajo se enmarca en la historia de la recepción del *Quijote* en Italia, una historia que se entiende, precisamente, gracias a las obras teatrales líricas inspiradas en la novela cervantina, específicamente las operísticas⁴. De esta forma, los rasgos estilísticos de este género delimitan el resultado final de estas adaptaciones: «El drama teatral con música exige una acción escueta y condensada, un desarrollo rápido y unos personajes claramente caracterizados, lo que determina el contenido del libreto operístico» [Presas 2015: 191]⁵. Como el libreto de ópera ha de representar una acción «sintética y significativa» [Presas 2015: 195] y los géneros musicales —al menos, en el *Settecento*— son «poco propens[i] per sua natura a descrivere l'ambiguità e

la publicación en línea *El «Quijote» y la música*, albergada en el Centro Virtual Cervantes y coordinada por Antonio Álvarez Cañibano (director del Centro de Documentación de Música y Danza), que recoge artículos específicos sobre la presencia del *Quijote* en diferentes géneros musicales, además de una base de datos de más de quinientas obras musicales quijotescas. No obstante, ceñiremos este apartado teórico, como su título indica, exclusivamente a la ópera en Italia.

⁴ En este sentido, Fido [2006: 11] destaca que, no casualmente, Italia es la cuna de la *commedia dell'arte* y de la ópera bufa.

⁵ En relación con el trasvase de la novela cervantina a la ópera italiana, Presas, 2015: 201 comenta: «Tendríamos que considerar aquí tres niveles de acercamiento: el del libretista con respecto a la novela original, el de su acoplamiento a un género concreto y de exigencias bien predeterminadas y, en tercer lugar, pero no menos importante, el del gusto de un público inmerso en un determinado momento social y cultural. Realmente, ¿qué puede quedar del *Quijote* cervantino después de un proceso tan complejo como este? No es de extrañar que, con todos estos condicionantes, el *Chisciotte* resultante no tenga mucho que ver con el original». A estos tres niveles habría que sumar, además, la traducción del idioma español al italiano.



l'indeterminatezza» [Tammaro 2006: 19], se explica que de don Quijote «se exploten determinados rasgos de su carácter, los más característicos y tópicos, y que se echen en falta las sutilidades que lo convierten en el personaje fascinante que es en la novela» [Presas 2015: 196]⁶. Además, el conocimiento que el público italiano siempre ha tenido de la figura quijotesca, gracias a su presencia habitual en los escenarios, facilita esta plasmación sintética de elementos de la novela cervantina [Presas 2018: 711]⁷.

En cuanto a la relación literaria entre España e Italia, más allá de la tradición caballerisca compartida por ambos países⁸, Cervantes tomó diferentes modelos italianos para la redacción de su novela, en especial el *Orlando furioso* de Ariosto [Quinziano 2017: 206], que también se retoma explícitamente en la obra que aquí nos ocupa⁹.

Entre los siglos XVII y XX se produjeron en Italia cincuenta óperas¹⁰, diecinueve *balli*, cinco obras de géneros menores, nueve obras instrumentales y catorce de carácter popular [Presas 2010]. De estas, solo dos adaptaciones quijotescas se han documentado en la ópera italiana del siglo XVII [Brumana 1993], pero en el siglo siguiente, sin embargo, la fortuna del *Quijote* cambia, y la obra se adapta a la ópera en varias ocasiones, contribuyendo «notablemente hacia un mayor conocimiento y una más amplia difusión de personajes de la célebre novela, como así

⁶ Debido a la influencia de la *commedia dell'arte*, don Quijote se identificó con un «personaje máscara», reconocible fácilmente, según Presas, 2015: 196.

⁷ Afirma también Presas, 2018: 711 que «esta ventaja es, paradójicamente, la causa de que el resultado sea desde el punto de vista literario y quijotesco tan insatisfactorio».

⁸ «[España e Italia] comparten por demás una fuerte tradición literaria caballerisca, lo que facilitó sin duda que los adaptadores y autores de las recreaciones cervantinas en los escenarios de la Italia del *Settecento* percibiesen la proximidad y cierta familiaridad de algunos episodios y motivos del *Quijote* con la sólida tradición caballerisca peninsular y con la fórmula cómica que había fijado y popularizado en las tablas la cultura receptora y que remite a la comedia del arte» [Quinziano 2017: 205].

⁹ La recuperación del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto se puede observar igualmente, por poner solo un ejemplo, en *Il furioso all'isola di San Domingo*, de Gaetano Donizetti (1833) [Presas 2011: 755]. En 2007 se estrenó una película española de animación 3D, *Donkey Xote*, en la que Scamuzzi, 2018 también observa esta recuperación del mismo tema épico.

¹⁰ Cincuenta y cuatro en Presas, 2011.



también de algunos de sus episodios de mayor consistencia dramática, entre el público italiano» [Quinziano 2008: 150]. Brumana [1993] recoge una lista de diez adaptaciones quijotescas operísticas en la Italia del XVIII; en varias de ellas, el hidalgo se involucra en tramas amorosas, cediendo a los encantos de alguna mujer, enamorándose de otra o incluso casándose con Dulcinea, puesto que el esquema del melodrama italiano exigía la trama amorosa. Asimismo, en el siglo XVIII, «las particularidades tanto físicas como psicológicas del Caballero de la Triste Figura y su escudero se desenvuelven muy cómodamente en los enredos propios de la ópera cómica italiana en todos sus diferentes formatos» [Álvarez Calero 2017: 93], género este —la ópera bufa— que sobre todo en la segunda parte del siglo tiene su época gloriosa¹¹. Así, en la mayor parte del *Settecento* musical, el hidalgo es un personaje que mueve a risa, una sátira de la caballería e incluso del oscurantismo español [Tammaro 2006: 21].¹²

En relación con los géneros líricos en Italia,

son determinados rasgos externos los que constituirán el polo de atracción sobre el personaje: su locura, sus lances caballerescos, su exaltada fidelidad amorosa. Estos estereotipos siguen funcionando durante el siglo XIX¹³, sin que los atributos que poco después serán puntos de fascinación, el idealismo, el heroísmo, la libertad, hagan ninguna mella, al menos, en el teatro musical. [Presas 2018: 712]

¹¹ Presas, 2018: 688-689 relaciona, precisamente, el auge y declive del *Quijote* en los géneros líricos italianos con la fortuna de la ópera bufa en los escenarios.

¹² Véase Scamuzzi [2007: 22-23] para un resumen de la representación del hidalgo en los escenarios italianos de los siglos XVII y XVIII. Para un análisis de los cambios de interpretación sobre don Quijote en la ópera italiana, también resulta fundamental el trabajo de Ivaldi, 2005.

¹³ Presas [2009] estudió las adaptaciones del *Quijote* en los géneros líricos del siglo XIX en una tesis doctoral que presenta una primera parte sobre la novela cervantina en Italia en los siglos XVII-XVIII, analizando aspectos generales de su recepción, así como deteniéndose en su presencia en los géneros líricos italianos. En la segunda parte, se centra ya en el siglo XIX y ofrece siete detallados estudios de sendas obras líricas italianas inspiradas en el *Quijote*. En un apéndice, Presas [2009: 875 y ss.] recoge un repertorio de obras de inspiración cervantina entre los siglos XVII y XIX. Una de las más reseñables conclusiones de este trabajo es que la recepción de la novela cervantina está condicionada por los géneros populares de cada país en cada época, es decir, que no es tanto que varíe el personaje como que varíe el molde en que este personaje es introducido.



Ya en el siglo XX, tres hechos modifican la recepción del *Quijote* en el teatro lírico italiano. Primero, según Presas [2015: 193], «la convención vigente desde hacía dos siglos deja de condicionar la creación operística, lo que estimula la experimentación y la búsqueda de nuevas formas de expresión dramático-musicales». Segundo, la novela cervantina se interpreta con mayor frecuencia desde otros acercamientos escénicos y la recepción del *Quijote* en el teatro lírico deja de tener la relevancia de siglos precedentes.¹⁴ Finalmente, y en consonancia con lo que sucede en otros países como España, don Quijote adquiere la categoría de mito épico [Cortès 2018: 476] y las fórmulas que se emplean para acercarse a la novela cervantina desde los escenarios también asumen esta visión alejada del estereotipo de épocas anteriores.

El texto que nos ocupa se enmarca, por tanto, en este contexto de recepción y, como veremos, varias de sus características coinciden con rasgos mencionados en este apartado introductorio.

Origen de la obra¹⁵

La ópera italiana *Il fantastico cavaliere Don Chisciotte della Mancia* (*El fantástico caballero don Quijote de la Mancha*), con libreto de Giovanni Privitera y música de Matteo Fania, es un curioso ejemplo de cómo el hidalgo ha regresado a la escena musical en la época más reciente. Sus autores compartían piso de estudiantes en Ferrara (Italia) y el verano que Fania leyó el *Quijote* le fascinó tanto que transmitió su interés a su amigo, quien terminó leyendo la novela. Una noche, meses después, surgió la idea de hacer una ópera: «Matteo después de un largo silencio me dijo [a

¹⁴ Carlo [2017] recoge un catálogo de 78 obras italianas entre 1916 y 2016, de las cuales solo tres son óperas, lo que demuestra este considerable cambio con respecto a la anterior predominancia del género en la recepción teatral italiana.

¹⁵ Tuvimos conocimiento de esta reciente ópera italiana a través de su compositor, en el marco del proyecto Q.Theatre —cofinanciado por el programa Europa Creativa de la Comisión Europea (2017-2019) y coordinado por la Universidad de Oviedo—, cuyo objetivo es el apoyo, visibilización, divulgación y estudio de las representaciones quijotescas en el teatro.



Privitera]: “Tenemos que escribir una ópera sobre don Quijote y tú debes ser mi libretista...” Me pareció como escuchar la voz de don Quijote en el primer encuentro con Sancho, cuando le nombra su escudero» (comunicación personal, 24/01/2018).¹⁶

En el año 2000 comenzaron esta aventura quijotesca, que no terminarían hasta 2013 (año de su estreno)¹⁷. Durante ese tiempo, Privitera fue escribiendo el prólogo y los cuadros, en un orden más o menos correlativo, mientras Fania iba componiendo su música. Al inicio del proceso pensaron en una ópera con dos personajes, pero terminaron cambiando de idea «considerando la inmensidad de la novela [y] también para que, de vez en cuando, descansasen los dos protagonistas» (comunicación personal, 24/01/2018).

Los autores de esta composición se acercaron al *Quijote* de una forma sorprendentemente inocente, sin más modelo directo que la propia novela —aunque sí con otras fuentes de inspiración— y conociendo de antemano solamente la ópera *Don Quichotte* de Jules Massenet (a la que, por otra parte, reprochan «la improbabilidad del argumento del libreto»; comunicación personal, 18/02/2018)¹⁸. Asombra, cuando de una novela con tan fecunda recepción como el *Quijote* se trata, la *pureza* de esta adaptación, el arrojo con que sus autores quisieron hacer de la novela cervantina una ópera propia. En relación con el libreto, los autores explican: «[Cuando Privitera leyó el *Quijote* en español] se dio cuenta de la genuinidad de lo que había escrito empujado por una inspiración juvenil original e irrepetible. [...] Tenía aquella unicidad que a veces nace del entusiasmo y temeridad de un joven escritor» (comunicación personal, 18/02/2018).

¹⁶ Tanto el libretista, Giovanni Privitera, como el compositor, Matteo Fania, accedieron amablemente a responder mis preguntas sobre la composición de su obra. En este sentido, las citas textuales transcritas aquí sin referencia bibliográfica proceden de correos electrónicos intercambiados con los autores.

¹⁷ Aunque en 2010 ya tenían terminada la ópera, reescribieron el cuadro II en 2013, con ocasión de la primera representación.

¹⁸ El libreto de esta ópera, de Henri Caïn, está por su parte inspirado en la obra *Le chevalier de la longue figure* de Jacques Le Lorrain (véase Vélez Sainz, 2015 para un análisis sobre ella).



El libreto

La obra está organizada en cuatro actos, con un total de diez cuadros, precedidos de un prólogo. A las escenas operísticas se les unen varios ballets a lo largo de la representación¹⁹. Precisamente, la obra se abre con uno de estos ballets, inspirado en *La batalla de San Romano*, tríptico de Paolo Uccello cuyas tablas se conservan en tres de los más importantes museos del mundo (la National Gallery de Londres, la Galería de los Uffizi de Florencia y el museo del Louvre de París) y que representa la batalla entre los florentinos y los sieneses que tuvo lugar en esa localidad en 1432.

El protagonista de la primera escena es Orlando, del *Orlando furioso* de Ariosto²⁰. En ella, en un ambiente tenebroso, Orlando aparece desquiciado, dirigiéndose a don Quijote y augurándole un futuro ilustre como el suyo: «E tu Don Chisciotte non vacillare / (...) / tu e lo tuo spadone / iguaglierete a me!»²¹. Es decir, la obra presenta en su inicio unos referentes —la pintura bélica y el personaje literario mencionados— con un destacado tono serio y caballeresco que marcará el carácter de toda la ópera.

Tras este prólogo, sigue el primer intermedio: una danza en que se representa la llegada de don Quijote a la venta, la vela de las armas, la disputa con el mulero y, finalmente, el nombramiento del hidalgo como caballero.

El acto primero se divide en tres cuadros, comenzando por la representación de la desaparición de la biblioteca. Los personajes de este cuadro son don Quijote, unos guerreros «imaginarios» envueltos en ramas caracterizados como árboles animados y el mago Frestón. Este último personaje es el culpable, según don Quijote, de la desaparición de sus libros, y es precisamente esa visión la que se refleja en la escena: «*Entra il mago Frestone e con la baccheta magica fa scomparire la libreria*». Aunque en la

¹⁹ La obra está definida por sus autores, precisamente, como una «ópera lírica ballet».

²⁰ Ya hemos apuntado más arriba la relación entre esta obra italiana y el *Quijote* cervantino.

²¹ Manejo dos versiones digitales del texto sin formato cedidas por el autor, una con traducciones al español provisionales intercaladas por el filólogo Pablo Cuadrado Valencia y otra en italiano, razón por la cual no refiero los números de página de las citas extraídas del texto.



acotación sí se hace referencia a lo que sucede realmente (que «*los verdaderos culpables de la desaparición de sus libros son el cura, su sobrina y el ama de llaves*»), esa es una información que solamente sabe el público conocedor de la historia original.

Tras una danza entre los libros, comienza el cuadro segundo. El escenario pasa del espacio interior (la habitación de don Quijote) al espacio exterior: un paisaje manchego. En esta escena, don Quijote convence a Sancho Panza para que sea su escudero. Aquí comienza el contraste entre los dos personajes cervantinos —que analizaremos más adelante— y, si bien don Quijote era mostrado desde el principio de la obra con rasgos serios y solemnes (con pinceladas oníricas), Sancho se presenta en el otro extremo de la balanza, y protagoniza dos situaciones de humor burdo y simple. Primero, se pee justo antes de que entre don Quijote en escena y, cuando el hidalgo hace gestos de estar oliendo algo desagradable, él «*fa un inchino di riverenza, si toglie il cappello e muovendolo avanti e indietro cerca di far dileguare lo fetore*». Segundo, al final de la escena don Quijote baja de Rocinante para abrazar a Sancho, pero este intenta en vano huir de él y, luego, zafarse del abrazo, de una forma que resulta cómica.

El cuadro tercero está dedicado a la famosa batalla contra los molinos de viento. A pesar de que, como en la novela, Sancho es consciente de la realidad («*quelli non son Giganti / ma mulini a vento*»), el público participa de la visión del hidalgo, que es la que se plasma en escena: sobre las tablas, los personajes de los «Gigantes» tienen incluso voz.

Maritornes es la protagonista del cuarto cuadro, con el que comienza el segundo acto. El personaje presentado por Privitera se muestra con mayor delicadeza o refinamiento que en la novela original, acentuando aquí el contraste entre ella y el jolgorio formado por los ebrios clientes de la venta. En esta breve escena, Maritornes canta a la vida y se lamenta de no haber encontrado el amor: «*Nessuno intrecciò / al mio cuore guirnalde / di fiori, sì che il mio / petto, prospera / nuovi amori*». El episodio termina con una danza protagonizada por Orlando, de nuevo, y el gigante Morgante en la que



la venta se ha transformado en castillo y tienen que luchar contra unos espectros para poder salir de él.

En el cuadro quinto, don Quijote y Sancho encuentran una venta, que el hidalgo cree castillo. Sin demasiada dilación, se acomodan para reposar, pero cuando ya todo el mundo está dormido, Maritornes se dirige calladamente al lecho del arriero, pasando cerca de don Quijote, quien la agarra pensando que es una princesa enamorada que lo busca a él. A los gritos de Maritornes, acude el arriero, que se enzarza en batalla con el hidalgo. La cortina se cierra con Sancho y el ventero también en el escenario, dando fin a uno de los episodios de la ópera que presentan mayor fidelidad al texto original.

A continuación, tiene lugar el segundo intermedio, en el que don Quijote consigue su yelmo de Mambrino, y que da pie al acto tercero. El primer cuadro de este acto —el sexto— se dedica en su totalidad al diálogo entre don Quijote y su escudero. En este, destaca de nuevo el contraste entre ambos personajes: mientras el segundo protesta porque tiene hambre, el primero divaga sobre teorías astrales y temas caballerescos de manera críptica, de forma que no se comprenden el uno al otro.

El cuadro séptimo adapta el conocido episodio de los galeotes («i furfanti»). A diferencia del texto original, la ópera presenta a los galeotes como un único personaje, un coro, que habla al unísono con el hidalgo. Como en la novela, don Quijote considera la pena exagerada y se propone tomarse la justicia por su mano. Se produce la rebelión: los galeotes se enfrentan a los guardias, don Quijote, al comisario y Sancho intenta evitar por todos los medios los golpes. Sin embargo, el escudero no puede librarse de las pedradas que los galeotes les lanzan a él y a su amo cuando por fin se ven libres. Mientras los galeotes se escapan por el bosque, don Quijote les realiza una petición infructuosa: «Voi tutti a Dulcinea narrate / Con animo istorico / Et dall'alto ego / Che a librarvi / Fue io lo tristo / Mancego». Recordemos que en la novela, a diferencia de esta adaptación, es la propia



petición descabellada del protagonista la que lleva a los galeotes a enfrentarse a él.

En el cuadro octavo, el hidalgo intenta liberarse de las ataduras que lo amarran a su cama y que le han impuesto el cura, el barbero, el ventero y Sancho («*tutti mascherati in modo da non farsi riconoscere*»). Cuando, tras sus infructuosos intentos, don Quijote queda repentinamente dormido, Sancho toma la palabra y termina el cuadro con una retahíla de refranes: «Lo miele nun è fatto / per la bocca del sumaro! / ... meglio abbondare / che l'essere abbandonati...!! / ... ogni capra con la sua copia!!! / ... ognuno pensi al su Beppe!!!», etc.

El último acto se compone de dos cuadros. El primero (el noveno) es un «*incontro immaginifico*»; es decir, aunque ya hemos visto que, en su mayor parte, el espectador de esta ópera comparte la visión perturbada de don Quijote más que la real y objetiva, en este último acto esta correspondencia se explicita en el texto, marcando que lo que sucede en escena es un encuentro imaginado. En este cuadro, situado en Sierra Morena, don Quijote y Dulcinea se conocen, lo que difiere considerablemente de la novela, donde Dulcinea era una invención de don Quijote —aunque recordemos que todo el episodio es imaginario—. A pesar de que la escena está presentada en un contexto amoroso, a priori serio, esta solemnidad se rompe al final del cuadro, cuando Dulcinea no entiende lo que le dice el hidalgo y este concluye que estará sorda de un oído, cerrando el cuadro con un tono cómico que, inicialmente, no le correspondía.

Don Quijote y la Muerte se encuentran en el último cuadro de la ópera. Ella viene a terminar con la existencia del hidalgo, pero él reivindica el valor de su vida: «Ricordati ch'io son vita, forza e allegria, / a che giova estinguere la vita mia!?»). Sin embargo, esto no significa que don Quijote desconozca que va a morir; sí es consciente de que su vida tendrá un final, pero no será en ese momento y, cuando suceda, él se sabe eterno: «Io son la vita e benché arriverà il momento di farla finita / [...] in eterno in vita vivrò!!!». La última palabra de la ópera la tiene la Muerte, concluyendo con



un final abrupto en el que cede ante la terquedad del hidalgo: «... Che ti venga un coccolone!!!», una expresión hecha que significa que la deje tranquila²².

Procesos de adaptación de la novela

Lengua

En relación con los procesos de adaptación textual de la novela original, se puede destacar que esta ópera toma como punto de partida las escenas y los personajes cervantinos, pero matiza el carácter de los primeros, modifica y añade situaciones a las segundas y, por último y en relación con el lenguaje, no presenta una relación directa entre el libreto y el texto de la novela. Si bien en cualquier obra dramática que pretenda adaptar el *Quijote* a las tablas resulta evidente que el texto cervantino habrá de pasar por significativos procesos de reducción, esto tiene todavía más importancia en el caso de un texto para teatro lírico, donde las palabras pronunciadas por los actores-cantantes han de acomodarse a las pautas musicales; las frases habrán de ser cortas y tendrá que cuidarse la rima y la sonoridad de las palabras²³. El propio Privitera comenta esto: «Siendo yo también cantante, en el lenguaje que usé decidí dar mucha importancia a la musicalidad de algunas palabras» (comunicación personal, 24/01/2018). En *Il fantastico cavaliere Don Chisciotte della Mancia* hay un único momento en que el texto hace una referencia explícita a la novela, marcada por el uso de las comillas: «DON CHISCIOTTE: Sancio/ “si vede bene / che d’avventure / non t’intendi”». En la versión española se corresponde con: «Bien parece —respondió don Quijote— que no estás cursado en esto de las aventuras» (I, 8, p. 75)²⁴; en la italiana: «— Ben si conosce, disse don Chisciotte, che non

²² La versión española la traduce como ‘vete a tomar viento’ o ‘vete a freír espárragos’.

²³ En las óperas, «los textos no están en función del desarrollo de una acción, sino para que los actores expresen sus sentimientos», según Sánchez-Blanco, 2009: 296.

²⁴ Cito el *Quijote* por la edición de Francisco Rico de la Real Academia Española (2004).



sei pratico di avventure » (vol. I, p. 66)²⁵. Más allá de este momento, los parlamentos de los personajes se distancian sobremanera del original cervantino.

También en relación con el lenguaje, es destacable el uso de un dialecto italiano en esta adaptación. Privitera escribió su libreto habiendo leído una traducción al italiano²⁶, y solo después de haber escrito la ópera leería el *Quijote* en español, reafirmando entonces en su versión. El autor comenta el idioma de su texto de la siguiente forma: «Un poco por intuición y un poco por arrogancia, me inventé una ecuación: el castellano es para España lo que el toscano es para Italia. Así que, como yo soy toscano, no me fue difícil darle un toque entre dialecto antiguo y moderno» (comunicación personal, 24/01/2018). Por ejemplo, apunta que, en el cuadro octavo, los refranes de Sancho se mezclan con proverbios toscanos. Comenta, también, que tomó inspiración de poetas toscanos de los siglos XIV-XVII, de Luigi Pulci²⁷ e incluso de «rimas infantiles populares que se encuentran en la antología de fábulas de Italo Calvino» (comunicación personal, 24/01/2018).

Escenas

Como hemos visto, la ópera está compuesta por diez cuadros, separados por danzas. Algunos de los cuadros adaptan de manera más o menos fiel el *Quijote*, pero otros se distancian considerablemente del original. De esta forma, el autor del libreto se inspira en el modelo, pero reconoce la imposibilidad de trasladar toda la novela a las tablas.

Sobre la selección de escenas, más que un proceso intelectual detenido y meditado, el procedimiento tuvo un cariz emocional y espontáneo. Privitera reformuló aquellos episodios quijotescos que le habían

²⁵ Cito por la traducción *L'ingegnoso idalgo Don Chisciotte della Manzia* de Bartolommeo Gamba (1818).

²⁶ Concretamente, manejó la traducción de Bodini para Millenni Einaudi (1957).

²⁷ Luigi Pulci fue un escritor italiano del siglo XV conocido principalmente por su obra *Morgante*, la cual, además, es mencionada en el *Quijote*, I, 1, p. 30 y II, 1, pp. 558-559.



impactado más y se le habían quedado grabados de una forma más duradera. Esto explica, asimismo, la introducción de episodios que no tienen nada que ver con la novela original, puesto que, en lugar de seguir un guion pautado a partir del texto cervantino, este se mezcló con otras inspiraciones en la imaginación del libretista.

Así, se conservan los siguientes sucesos de la novela original (todos de la primera parte): don Quijote armado caballero, la desaparición de la biblioteca, el encuentro entre don Quijote y Sancho Panza, el episodio de los molinos de viento, los episodios de la venta, el yelmo de Mambrino, los galeotes y el encantamiento de don Quijote para hacerlo volver a la cordura.

A las mencionadas escenas adaptadas del texto original, se añaden otras tres que abren y cierran la obra y que son totalmente originales²⁸. La primera es el prólogo protagonizado por Orlando. A pesar de que no es un episodio como tal en la novela, esta escena se inspira en el soneto «Orlando Furioso a don Quijote de la Mancha» de los versos preliminares del texto cervantino. Las últimas escenas incorporadas son los dos cuadros del acto cuarto: el encuentro con Dulcinea y la conversación entre don Quijote y la Muerte, comentadas anteriormente en el repaso argumental del libreto.

Combinando estas nuevas escenas con las originales, *Il fantastico cavaliere Don Chisciotte della Mancia* matiza el significado de la obra y subraya su aspecto más mítico y simbólico. En este sentido, los personajes que se introducen en las tres nuevas escenas son Orlando, reconocido caballero andante literario, Dulcinea, un personaje imaginado en la mente de don Quijote en la novela original, y la Muerte. Por otra parte, las escenas que sí parten de episodios originales tampoco se caracterizan por su excesiva fidelidad, como ya hemos comentado, principalmente por la gran modificación del texto cervantino para trasvasarlo a la ópera, en relación con los parlamentos de los personajes, pero también en cuanto a la caracterización de estos. En ambos casos —y como veíamos que apuntaba

²⁸ Es destacable, también, la situación preferente que tienen estas escenas en la ópera: abriendo y cerrando el texto.



Presas [2015] en el apartado sobre el *Quijote* en la ópera italiana—, el molde escénico no permite la extensión y desarrollo que sí facilita la novela.

Personajes

Sobre los personajes cervantinos, hemos visto en el repaso al texto cuáles se retoman; por orden de aparición: don Quijote, Sancho Panza, Maritornes, el cura y el barbero y Dulcinea (más otros más secundarios, como el mago Frestón o los galeotes). Interesan especialmente los dos primeros: el hidalgo y su escudero, entre los que existe un marcado contraste en el texto. Recordemos que don Quijote es presentado al inicio de la ópera junto a Orlando, un personaje caballeresco, tras un ballet inspirado en una pintura de temática bélica; a lo largo de la pieza, la caracterización del hidalgo se mantiene en esta línea seria y, aunque en ocasiones se muestren sus comportamientos desquiciados —en el episodio de los molinos o cuando agarra a Maritornes creyéndola princesa—, en ninguna ocasión se critican o parodian. Es más, en las situaciones en que don Quijote interpreta la realidad a través de su locura, prevalece su interpretación ante los ojos del espectador. Un claro ejemplo de esto tiene lugar cuando aparece en escena el mago Frestón, en el episodio de la desaparición de la biblioteca (cuadro primero) o, también, cuando los molinos de viento son representados por actores como gigantes (cuadro tercero). En ambos casos, se da cuerpo a personajes que solo estaban en la mente del hidalgo y, de esta forma, la ópera toma partido y sitúa al espectador desde el punto de vista de don Quijote, validando —si no exaltando— su locura.

Toda la solemnidad que distingue a don Quijote contrasta con la caracterización de Sancho Panza como un personaje cómico y simple. La escena —comentada más arriba (cuadro segundo)— en que el hidalgo lo convence para ser su escudero posiblemente sea una de las más relevantes en este sentido. Del mismo modo, el cuadro sexto muestra este contraste entre el idealismo del caballero andante y el prosaísmo de su escudero; mientras don Quijote dice cosas sin sentido, no conectadas con la realidad



—pero sí con su mundo de caballerías—, Sancho solo protesta porque tiene hambre. Asimismo, el personaje de Sancho Panza se presenta ante el público con una azada en su mano, trabajando en su huerta y espantando a los pájaros para que no le coman las semillas de trigo; es decir, una imagen prosaica y realista, alejada de la presentación del hidalgo, que aparecía por vez primera junto a Orlando. Esa caracterización será, por lo demás, la que se mantenga durante toda la obra. Por último, en relación con el escudero, ya hemos apuntado cómo, en el cuadro octavo, el libretista refleja el Sancho refranero de la novela.

En relación con los personajes, merece también nuestra atención la presencia de Dulcinea, aunque solamente aparezca en el penúltimo cuadro. La tardía aparición de este emblemático personaje tiene importancia, de hecho, pues acrecienta la fuerza del final de la obra y el simbolismo de toda la pieza, que terminará con un emocionante cuadro con don Quijote y la Muerte como protagonistas. Es destacable, además, que sea un cuadro imaginario, subrayando de ese modo la irrealidad del personaje. En relación con su caracterización, el libretista presenta a Dulcinea al lado de un arroyo en el bosque, absorta en sus pensamientos, en una imagen claramente bucólica. Pero, de manera curiosa, esta imagen ideal se rompe al final de la escena, cuando, tras varios intentos de comunicación infructuosos y bastante cómicos, don Quijote concluye que ella está sorda²⁹.

Cabe destacar, asimismo, la caracterización de un personaje secundario: Maritornes, como ya se ha apuntado más arriba, se presenta en esta obra con una naturaleza más idealizada que en la novela original. Su contraste con los demás personajes de la venta, embrutecidos, y su canto al amor muestran, aunque sucintamente, un carácter sensible y soñador.

²⁹ Aunque en general sigo el texto en su versión italiana, esto es algo que se observa únicamente en la versión semitraducida al español: «DON QUIJOTE: Tengo la impresión de que ella esté sorda de un oído». En el texto italiano, este hecho se sobreentiende por el intercambio entre el caballero y la dama, pero el primero no llega a explicitarlo ante el público.



Además de los personajes extraídos de la novela cervantina, Privitera también añade a su libreto otros que se han mencionado ya con anterioridad: Orlando y la Muerte. El primero, como hemos visto, tiene su relevancia en cuanto a la configuración, a su semejanza, de don Quijote, y al carácter profundo y caballeresco de que dota a todo el texto posterior —puesto que con él se abre la ópera—. El libretista explica el momento de creación del prólogo casi como un proceso místico, y reconoce que es una escena con especial significado para él en la que además pretende conjugar «dos mundos poéticos, donde los mitos de uno se abrazan con las leyendas del otro» (comunicación personal, 24/01/2018). La Muerte, por otro lado, es un personaje extraordinariamente simbólico y con el que —también por su posición relevante en la obra, en el último cuadro— se enfatiza, precisamente, el carácter onírico de toda la pieza.

Por último, es necesario mencionar a los bailarines —recordemos que la definición de la obra es una «ópera lírica ballet»—, que son la representación de los personajes que don Quijote imagina y tienen gran relevancia en la puesta en escena.

Música

En relación con la música de esta ópera, su compositor afirma haber creado un nuevo estilo, denominado «sensorial», lo cual, según él, significa que «los instrumentos se adaptan al carácter de los personajes y los personajes hablan a través de ellos» (comunicación personal, 18/02/2018). Esto es, la partitura no ha sido pensada para acompañar a los cantantes, sino que los mismos personajes pueden hablar por boca de los instrumentos.

Por otra parte, los instrumentos que se definen en los datos técnicos de la obra dependen del espacio escénico en que esta pudiera tener lugar. De esta forma, se proponen tres variaciones, de mayor a menor dimensión:

- 1) Orquesta de cámara de dieciséis elementos
- 2) Cuarteto más piano y percusión
- 3) Piano y percusión



La percusión referida es variada y se compone de: timbales, bombo, gong, platos suspendidos, campanas tubulares, fuurin (campanillas de viento), lira, cajas y cencerro.

En cuanto a sus influencias, Fania señala a Modest Músorgsky³⁰ y Béla Bartók³¹ como los compositores que escuchaba en la época de composición de su ópera quijotesca, aunque fueron ambos más elementos de inspiración que modelos.

Finalmente, las voces de los personajes principales son:

Don Quijote: tenor ligero

Orlando: bajo

Sancho Panza: barítono

La Muerte: bajo dramático

Maritornes/Dulcinea: mezzosoprano

Además, a estos personajes habría que sumarle el coro.

Breve apunte sobre la escenografía

Las anotaciones de la directora de escena³² explican cómo la escenografía se compone de módulos escénicos en forma de libros que los actores pueden mover con facilidad y que, a su vez, se transforman en los elementos necesarios para las acciones, como el mismo Rocinante, el asno, una cueva o los muebles de la venta... En otras representaciones de la ópera, sin embargo, estos módulos los compusieron sillas o mesas dadas la vuelta, siempre con multitud de libros esparcidos por el tablado, destacando el origen literario de la ópera. A su vez, el fondo del escenario lo cubre una gran tela sobre la cual se proyectan luces de tonos irreales. Este telón de fondo destaca el carácter onírico de la obra y la envuelve en una sensación de fantasía.

³⁰ Compositor ruso del siglo XIX.

³¹ Compositor húngaro de principios del siglo XX.

³² Tomo esta información del documento titulado, precisamente, «Notas de dirección de la directora de escena», cedido por los autores.



En relación con el vestuario en las representaciones de la ópera, este se caracterizó por el uso de tonos beige, ocres o marrones, nada estridente. Destacaba, en don Quijote, que este fuera vestido en camión, no con el traje de caballero con el que suele ser representado. De esta forma, se acentúa el ambiente onírico de la obra y se subraya el carácter soñador y frágil del hidalgo, más que su presencia caballerescas.



Fotografía 1. El hidalgo montado en Rocinante ante un telón repleto de libros en la representación de 2015.



Fotografía 2. Los personajes de la Muerte y don Quijote en la representación de 2014.



Interpretación de la novela

La ópera termina con una batalla entre la Muerte y el hidalgo en la que gana don Quijote. Fania comenta este final de la siguiente forma: «Aquí está el doble significado: su imagen atemporal y nuestro proyecto de seguir con la segunda parte de sus aventuras» (comunicación personal, 24/01/2018). No es excepcional evitar el fallecimiento del protagonista en una recreación quijotesca [López Navia 1991, Fernández Ferreiro 2016: 301-304] y puede obedecer a varios motivos. Aunque, en su recorrido por los libretos de ópera italianos, Ruta [2017: 235] afirma que «la muerte de don Quijote [...] completa el proceso de sublimación ideal del héroe, impulsado por el Romanticismo y por los intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX», en esta recreación que nos ocupa sucede justo lo contrario; el hidalgo no muere y esta modificación del argumento de la novela, aunque sí pudiera quitarle dramatismo, tiene la intención de subrayar la pervivencia del mito de don Quijote. Asimismo, y considerando las declaraciones de su compositor, este final también deja la puerta abierta a una posible futura continuación de la ópera.

El tono del texto es, por lo general, serio. Incluso en aquellas ocasiones en que los diálogos podrían inducir a la comicidad, el libretista tuvo en cuenta la gravedad de la música para controlar estos rasgos humorísticos. En relación con el ya comentado diálogo entre don Quijote y Dulcinea, Privitera explica: «Algunas palabras, si fueran recitadas, serían causa de risas, pero, acompañadas por la música idílica del dueto, crean una paradoja escénica» (comunicación personal, 24/01/2018), asemejando esa tensión entre burlas y veras a la que se produce cuando se lee el *Quijote*.³³

La perspectiva que se pone en escena es la del caballero andante, una visión distorsionada, con rasgos oníricos y alejada de la realidad. Como hemos visto más arriba, esto no solo significa que las acciones que el espectador ve se corresponden con las que don Quijote imagina, sino que

³³ Desde la perspectiva contemporánea, ya que la novela fue interpretada como un texto mayormente cómico en su época (véase Close, 2005 y 2007).



además este carácter onírico se subraya también en la puesta en escena con el atrezzo, el vestuario y los juegos de luces. En un vídeo sobre la ópera, los creadores afirman en uno de los textos que se muestran: «This opera is not intended as a philological staging but an open work that through the *Quixote* explores its dreamlike content» [Fania 2016]. Es decir, que, rechazando el carácter más filológico de la novela cervantina, *Il fantastico cavaliere Don Chisciotte della Mancia* subraya y desarrolla una interpretación idealista sobre la misma. Nótese, en este sentido, la modificación del adjetivo en el título, por otra parte casi homónimo, de la novela: «fantástico» en lugar de «ingenioso».

En relación con la interpretación del personaje protagonista, la directora de escena M.^a Elena Mexía, que se encargó de la representación de la ópera en su montaje de 2015³⁴, interpreta la locura de don Quijote como la cordura real, es decir, es el único personaje en su sano juicio ante un mundo desquiciado³⁵. Para ella, don Quijote es calificado de loco porque es distinto y porque vive el momento, y contrapone esta actitud a la de la sociedad actual. Según su interpretación, don Quijote es un visionario.

Conclusiones

En su reescritura, Matteo Fania y Giovanni Privitera destacan el carácter idealista de don Quijote y lo intensifican gracias a una escenografía onírica y a una apertura y un cierre de la obra con sendas escenas de ensueño: de un lado, el prólogo, junto al personaje de Orlando, y, del otro, el último cuadro, con la aparición de Dulcinea, primero, y de la Muerte, después.

Presas [2018: 712] apuntaba que la locura, los lances caballerescos y la exaltada fidelidad amorosa del hidalgo eran estereotipos superados en el siglo XX. No obstante, esta ópera se recrea en ellos conjugándolos,

³⁴ Esta representación tuvo lugar en el Teatro Municipal Quijano de Ciudad Real el 17 de abril de ese año.

³⁵ Tomo esta información de sus «ideas de dirección», también cedidas por los autores.



asimismo, con el idealismo heredado de la interpretación romántica de la novela. Se impone en el texto el carácter serio e idealista del caballero, marcado por los rasgos oníricos ya comentados, aunque no se omite del todo la comicidad. En este sentido, es fundamental el contraste entre los protagonistas cervantinos: la seriedad de don Quijote frente a la comicidad de Sancho Panza. Por otro lado, el público de esta ópera participa de la visión de don Quijote y lo que en la novela solo estaba en la mente del hidalgo se vuelve real en la escena, reafirmando el protagonismo de este personaje y explotando la empatía hacia él del espectador, que se ve arrastrado al mismo mundo fantástico (como el título) en que él habita.

Por último, *Il fantastico cavaliere Don Chisciotte della Mancia* es una adaptación quijotesca en todos los sentidos del término. No solo adapta el *Quijote* a la ópera, sino que lo hace de una manera original y muy personal. Con esta obra, sus autores demuestran que el *Quijote* sigue motivando acercamientos artísticos genuinos y evidencian la pervivencia de la novela cervantina en la sociedad contemporánea. Es más, este texto es interesante, precisamente, por el desconocimiento de sus autores de la historia de la recepción del *Quijote* en la ópera, a pesar de ser otro ejemplo más de ella. Con el análisis de esta reescritura se amplía el estudio de la recepción del *Quijote* en el ámbito teatral europeo y se certifica, una vez más, la pervivencia del mito quijotesco.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ CALERO, Alberto, «La recepción de *El Quijote* por compositores y escritores del siglo XVIII en algunos núcleos culturales de Europa», *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 8 (2017), pp. 85-108.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (coord.), *El «Quijote» y la música*, Instituto Cervantes y Centro de Documentación Teatral – INAEM, Madrid, 2005 [publicación virtual],



http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/default.htm (Consultado el 11 de septiembre de 2019.)

- AZCUE CASTILLÓN, Verónica, «El Quijote en el teatro español contemporáneo», en *Cervantes y su tiempo*, vol. 1, coord. Desirée Pérez Fernández, Universidad de León, León, 2008, pp. 337-344.
- BISICCHIA, Andrea, «*Don Chisciotte* sulle scene italiane», en *Le trame di Don Chisciotte*, ed. Roberto Giambrone, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, Palermo, 2005, pp. 56-61.
- BRUMANA, Biancamaria, «Figure di Don Chisciotte nell'opera italiana tra seicento e settecento», en *Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Gessamelte Vorträge des Salzburger Symposions 1992*, vol. II, ed. Peter Csobádi, Gernort Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, y Franz Viktor Spechtler, Ursula Müller-Speiser, Anif (Salzburg), 1993, pp. 699-712.
- CARLO, Stefania Di, «Catalogo delle opere teatrali italiane ispirate al *Don Chisciotte* di Cervantes: 1916-2016», *Artifara*, 17 (2017), Marginalia, pp. 1-11.
- CERVANTES DI SAAVEDRA, Michele, *L'ingegnoso idalgo Don Chisciotte della Mancía*, ed. Bartolommeo Gamba, Andrea Ubicini, Milano, 1841 [1818].
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española / Alfaguara, Madrid, 2004.
- CLOSE, Anthony, *La concepción romántica del «Quijote»*, Crítica, Barcelona, 2005.
- _____, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2007.
- CORTÈS, Francesc, «Don Quijote metido en óperas: ¿de cómico de opereta... a mito épico?», en *El «Quijote» y la música en la construcción de la cultura europea*, ed. Begoña Lolo, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2018, pp. 463-482.



- CORTIZO, Encina y Ramón SOBRINO, «El *Quijote* en la zarzuela», en *El Quijote y la música*, coord. Antonio Álvarez Cañibano, Instituto Cervantes y Centro de Documentación de Música y Danza – INAEM, Madrid, 2005, http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/cortizo.htm (Consultado el 24 de noviembre de 2019.)
- ESQUIVAL-HEINEMANN, Bárbara P., *Don Quijote's Sally into the World of Opera. Libretti between 1680 and 1976*, Peter Lang, Nueva York, 1993.
- FANIA, Matteo, *Vídeo Don Quixote*, vídeo de la ópera alojado en Vimeo, <https://vimeo.com/150811433>, 2016. (Consultado el 11 de septiembre de 2019.)
- FERNÁNDEZ FERREIRO, María, *La influencia del «Quijote» en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*, Universidad de Alcalá – Servicio de Publicaciones / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, Alcalá de Henares, 2016.
- FIDO, Franco, «Viaggi in Italia di Don Chisciotte e Sancio nel Settecento. Farsa, follia, filosofia», en *Viaggi in Italia di Don Chisciotte e Sancio e altri studi sul Settecento*, Franco Fido, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2006, pp. 3-38.
- FLYNN, Susan Jane, *The presence of don Quixote in music*, facsímil de la tesis doctoral presentada en 1984 en la Universidad de Tennessee, UMI Dissertation Services y Proquest, Michigan, 2003.
- GOUGH LAGRONE, Gregory, *The imitations of Don Quixote in the Spanish Drama*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1937.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, «El *Quijote* en el teatro», *Turia*, 73-74 (2005), pp. 228-244 [también publicado en *ADE Teatro*, 107 (2005), pp. 98-107].



- IVALDI, Armando Fabio, «Don Chisciotte: un “serioridicoloso” nell’opera in Italia fra Sei e Settecento», en *La maschera e l’altro*, ed. Maria Grazia Profeti, Alinea Editrice, Firenze, 2005, pp. 331-362.
- JURADO SANTOS, Agapita, «El *Quijote* prerromántico en la Europa occidental: catálogo y propuesta de estudio», *Cuadernos AISPI*, 5 (2015), pp. 171-188.
- LOLO, Begoña (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música: Estudios sobre la recepción de un mito*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2007.
- _____, *Visiones del «Quijote» en la música del siglo XX*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2010.
- _____, *El «Quijote» y la música en la construcción de la cultura europea*, ed. Begoña Lolo, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2018.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago A., «“Contra todos los fueros de la muerte”: Las resurrecciones de don Quijote en la narrativa quijotesca hispánica», en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 375-387.
- PÉREZ CAPO, Felipe, *El «Quijote» en el teatro: repertorio cronológico de doscientas noventa producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*, Millá, Barcelona, 1947.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «Escenificaciones del *Quijote*», *ADE Teatro*, 107 (2005), pp. 160-170.
- PRESAS, Adela, *La recepción de Cervantes en Italia: El «Quijote» en los géneros líricos del siglo XIX*, tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Madrid, 2009.
- _____, «La recepción del *Quijote* en la música italiana del siglo XX: el peso de la tradición», en *Visiones del «Quijote» en la música del siglo XX*, ed. Begoña Lolo, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2010, pp. 377-395.
- _____, «*Il furioso all’isola di San Domingo*, de Gaetano Donizetti (1833) o la locura de Cardenio en la ópera italiana», en *Visiones y revisiones*
-



- cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Christoph Strosetzki, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, pp. 749-758 (disponible en el Centro Virtual Cervantes: https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VII/cg_VI_I_65.pdf; consultado el 11 de septiembre de 2019).
- _____, «Recreación del *Quijote* en la ópera italiana: condicionantes y convenciones del género receptor», *Cuadernos AISPI*, 5 (2015), pp. 189-202.
- _____, «Elementos retóricos asociados al don Chisciotte de los géneros líricos italianos del siglo XIX», en *El «Quijote» y la música en la construcción de la cultura europea*, ed. Begoña Lolo, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2018, pp. 685-713.
- QUINZIANO, Franco, *España e Italia en el siglo XVIII: presencias, influjos y recepciones. Estudios de literatura comparada*, EUNSA, Navarra, 2008.
- _____, «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 (2017), pp. 197-212.
- RUTA, Maria Caterina, «El canto de don Quijote en los libretos de ópera italianos», *Critica del testo*, XX, 3 (2017), *Cervantes e l'Italia*, pp. 219-235.
- SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco, «La música y el pensamiento de la Ilustración», en *Ilustración, ilustraciones*, vol. I, ed. J. Astigarraga, M. V. López-Cordón y J. M. Urkia, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Donostia-San Sebastián, 2009, pp. 293-316.
- SCAMUZZI, Iole, *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2007.



_____, «*Donkey Xote: cervantismo en 3D*», en *El «Quijote» y la música en la construcción de la cultura europea*, ed. Begoña Lolo, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2018, pp. 765-774.

SEDÓ PERIS-MENCHETA, Juan, *Ensayo de una bibliografía de miscelánea cervantina. Comedias, historietas, novelas, poemas, zarzuelas, etc. inspiradas en Cervantes o en sus obras*, Casa de la Caridad, Barcelona, 1947.

TAMMARO, Ferruccio, «*Don Chisciotte vs. Don Quijote nel teatro musicale italiano del primo Settecento*», *Studi Ispanici*, 31 (2006), pp. 19-50.

VÉLEZ SAINZ, Julio, «La sombra de *Le chevalier de la longue figure: Cervantes en el teatro europeo*», *Don Galán. Revista Audiovisual de Investigación Teatral*, 5 (2015), <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=18&la-sombra-de-le-chevalier-de-la-longue-figure-Cervantes-en-el-teatro-europeo&julio-velez> [monográfico *Cervantes en la escena de los siglos XX y XXI*]. (Consultado el 11 de septiembre de 2019.)

