

*DON QUIJOTE DE LA MANCHA, RESUCITADO EN ITALIA.*  
COMEDIA DE MAGIA BURLESCA

No son muchos los datos de que disponemos acerca de *Don Quijote de la Mancha, resucitado en Italia*, aparte de los que proporciona la propia obra, que se encuentra en el manuscrito 16.515 de la Biblioteca Nacional (Madrid). El subtítulo nos aclara que se trata de una *Comedia nueva de magia, burlesca, en tres jornadas para tres personas* y que está «Compuesta por dos ingenios». Va fechada además «En Madrid, año de 1805». Tras la indicación de la fecha, sigue una «Introducción» (72 versos de romance con rima -é a) en la que se explican algunas circunstancias de su redacción. De ser ciertos los datos que ahí se contienen, tenemos que un ingenio compuso con «traviesa idea» una «pieza burlesca» para «un recreo casero». Las dos primeras jornadas de esa obra se perdieron y otro autor que encontró la tercera escribió de nuevo las anteriores, logrando así «formar / una comedia completa».

La introducción, que responde en parte a la función de la *captatio benevolentiae* de los espectadores, insiste además en dos puntos importantes: por un lado, la pertenencia de la obra al género de la comedia de magia (se enumeran algunos de los recursos escenográficos que luego vamos a encontrar); por otro, su propósito eminentemente lúdico: «a vuestra atención mi ingenio / por divertirlos intenta / una nueva travesura / presentar de una comedia»; se dice que las aventuras aquí recogidas «es preciso que diviertan»; se invita a los espectadores a que «admitan la diversión» y disfruten del jocoso humor de la pieza..., etc. Es esta una cuestión importante, en la que insistirán también los propios personajes de la obra.

Los catálogos y repertorios bibliográficos no ofrecen datos relevantes sobre esta pieza: desconocemos los nombres de los dos su-

puestos autores —si en realidad fueron dos, y no se trata de una superchería— y tampoco sabemos si la obra llegó a representarse públicamente (quizá sí tuvo alguna puesta en escena privada, para «un recreo casero», como se dice en la introducción). Por otra parte, la calidad literaria de *Don Quijote de la Mancha, resucitado en Italia* no es muy alta, pero sí resulta una obra muy interesante por las pistas que nos da acerca de la recepción de los temas cervantinos, y en particular del personaje de don Quijote, que va a ser presentado aquí como mera *figura* ridícula<sup>1</sup>.

Voy a centrar mi análisis en tres apartados: en primer lugar, ofreceré unos pocos datos sobre el género de la comedia de magia, en que se inscribe esta pieza; a continuación, iré comentando los bloques en que puede deslindarse la acción de la comedia; y, en un último apartado, resumiré los principales aspectos dignos de comentario en cuanto a estructura, personajes, recursos escénicos y rasgos estilísticos.

## 1. EL GÉNERO DE LA COMEDIA DE MAGIA

La comedia de magia —continuadora, en cierta manera, de la comedia de santos aurisecular— es uno de los géneros dramáticos

<sup>1</sup> Don Quijote es personaje llevado a las tablas desde fechas muy cercanas a la publicación de la novela cervantina, siempre como figura ridícula. Así, sobre él escribieron comedias Guillén de Castro (*Don Quijote de la Mancha*, publicada en la *Parte primera* de sus comedias, Valencia, 1621); y, con el mismo título, Calderón de la Barca (perdida) y Matos Fragoso. Igualmente, Antonio José de Silva escribió un *Don Quijote* y Francisco José Montero Nayo una farsa jocosera titulada *Don Quijote renacido*. Don Quijote aparecía también como figura grotesca en bailes y mascaradas, y tenemos también *Los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha*, entremés de Francisco de Ávila, publicado en la *Octava parte de las Comedias de Lope de Vega*, Barcelona, 1617 (incluido en la *Colección* de Cotarelo, núm. 52, pp. 198-203). A este respecto, ver MIGUEL HERRERO, «Entremés de don Quijote». Madrid, *Revista bibliográfica y documental* (Suplemento 1), 1948; FRANCISCO GARCÍA PAVÓN, *Teatro menor del siglo XVII*. Madrid, Taurus, 1964, pp. 127-52; RICARDO SENABRE, «Una temprana parodia del Quijote: Don Pascual del Rábano», en A. GALLEGO MORELL, ANDRÉS SORIA y NICOLÁS MARÍN (eds.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada, Universidad de Granada, 1979, vol. III, pp. 349-61 (estudia ese *Entremés de las aventuras del caballero Don Pascual del Rábano*, ms. 16.785 de la BNM). RENÉ ANDIOC y MIREILLE COULON, en *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, p. 696 nos informan de que el 11 de julio de 1768 se representó en el Teatro del Príncipe *Don Quijote*, sainete desconocido de Ramón de la Cruz. GREGORIO TORRES NEBRERA ha estudiado la presencia de «*Don Quijote* en el teatro español del siglo XX», en *Cervantes y el teatro*. Madrid, Ministerio de Cultura-INAEM, 1992 (*Cuadernos de teatro clásico*, núm. 7), pp. 93-140, y recoge bibliografía como FELIPE PÉREZ CAPO, *El «Quijote» en el teatro. Repertorio cronológico de 290 producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*. Barcelona, Ed. Mills, 1947.

más populares del siglo XVIII. Dado que existe bibliografía pertinente (pienso sobre todo en trabajos de Álvarez Barrientos, Caldera o Caro Baroja), me limitaré aquí a recordar algunos datos esenciales que sirvan para establecer el contexto literario de la pieza que analizo.

La comedia de magia, junto con la comedia heroica o militar y la comedia de santos, pertenece al bloque de las denominadas por Luzán «comedias de teatro» (*La Poética*, Libro II, cap. I), esto es, aquellas de enorme vistosidad que explotan los más diversos recursos escenográficos, el uso de bastidores, de la tramoya y la música, y que presentan continuas mutaciones escénicas. Se trata de un teatro de imaginación concebido expresamente para la diversión del público, cuyo gusto buscan seguir los autores; de ahí que conociera un enorme éxito popular<sup>2</sup>, al mismo tiempo que suscitó las diatribas de los preceptistas neoclásicos «por no reducirse [estas obras] a las reglas y por considerarlas restos del oscurantismo y de la tradición»<sup>3</sup>. Su escenografía resultaba muy compleja, pero los efectos empleados no eran un mero adorno, sino una necesidad provocada por las acciones del mago protagonista, «que transforma la realidad según sus necesidades»<sup>4</sup>. Además del aparato de las mutaciones, que buscan impresionar al espectador, pero sin alejarse de una deseada verosimilitud, explotaban otros recursos como el empleo de disfraces y los cambios de personalidad de los personajes. Además, en estas obras la música desempeñaba una función muy destacada<sup>5</sup>.

La comedia de magia ocupa buena parte del panorama teatral —español y europeo— del siglo XVIII y fue, en palabras de Mesone-

<sup>2</sup> Véanse los datos ofrecidos por RENÉ ANDIOC, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Castalia-Fundación Juan March, 1976, pp. 36-43.

<sup>3</sup> JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS, Introducción a su edición de J. Cañizares, *El anillo de Giges*. Madrid, CSIC, 1983, p. 13. Por su parte, EMILIO PALACIOS FERNÁNDEZ, «La comedia de magia», en FRANCISCO AGUILAR PIÑAL (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Madrid, Editorial Trotta-CSIC, 1996, p. 161, ha escrito: «Para los renovadores dieciochescos la comedia de magia era un espectáculo despreciable. Como neoclásicos criticaron la ruptura de la verosimilitud y su amanerado estilo barroco; como hombres ilustrados vieron con malos ojos la presencia de supersticiones y falsas creencias que estaban lejos de su mentalidad racionalista, por más que se enmascararan en su misión lúdica. A los cristianos más estrictos tampoco les gustaba que los viejos resabios de paganismo entraran en litigio con su fe. Por eso no resulta extraño que la comedia de magia fuera víctima de varias condenas oficiales».

<sup>4</sup> JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS, Introducción a su edición de J. Cañizares, *El anillo de Giges*. Madrid, CSIC, 1983, pp. 21-22.

<sup>5</sup> Sobre estas cuestiones, además de la bibliografía específica sobre la comedia de magia recogida en el apartado final, puede consultarse también el trabajo de EMILIO PALACIOS FERNÁNDEZ, «Los adornos de la fiesta: mutaciones, tramoyas, música y sainetes», en *El teatro popular español del siglo XVIII*. Lleida, Editorial Milenio, 1998, pp. 128-37.

ro Romanos, áncora de salvación para muchas compañías y teatros. Aunque se prohibieron en 1788, esta medida fue transitoria y muy poco efectiva, y todavía en el siglo XIX conoció momentos de esplendor: la siguieron cultivando autores importantes como Hartzbusch, Bretón de los Herreros o Tamayo y Baus (aunque la más famosa del periodo decimonónico fue la versión de *La pata de cabra* preparada en 1828 por Juan de Grimaldi) y, como ha destacado Álvarez Barrientos, a este género debe el drama romántico muchas de sus innovaciones formales y técnicas.

Pues bien, en este contexto de teatro espectacular, de aparato, se inscribe la comedia *Don Quijote de la Mancha, resucitado en Italia*, que paso ya a analizar.

## 2. BLOQUES DE ACCIÓN DE *DON QUIJOTE DE LA MANCHA, RESUCITADO EN ITALIA*

El deslinde de los bloques de acción de las tres jornadas de la comedia (la «Introducción» queda ya resumida arriba), es decir, el resumen de su argumento, servirá al mismo tiempo para ir apuntando algunos detalles sobre la estructura y la caracterización de los personajes que luego, en el apartado siguiente, comentaré de forma más sistemática.

### 2.1. *Jornada primera*

El escenario representa un campo árido y una gruta. Lucila, que sale vestida de aldeana, se declara discípula del famoso Merlín<sup>6</sup>. Desde el principio nos advierte de que su intención es humorística: «hoy pretendo, a pesar de mi marido, / el rato disfrutar más divertido». Para ello, va a poner en práctica sus «traviesas invenciones» y, así, solicita al mago Merlín que aparezca «el hidalgo más caballero / desfacedor de toda fechoría / para poder pasar alegre el día». Una voz le comunica que se le concede su deseo de resucitar a ese «hombre fazañoso», de forma que pueda continuar su vida<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Recuérdese que Merlín, el famoso encantador de la traducción artúrica, se menciona con cierta frecuencia en el *Quijote* (véase JUAN BAUTISTA DE AVALLE-ARCE, *Enciclopedia Cervantina*, pp. 307b-308a), con un importante papel para el desencantamiento de Dulcinea.

<sup>7</sup> SANTIAGO LÓPEZ NAVIA ha estudiado las principales continuaciones, ampliaciones, imitaciones y paráfrasis narrativas del *Quijote* en su artículo «Contra todos los fueros de la muerte»: las resurrecciones de don Quijote en la narrativa

Salen unos rayos de la gruta y aparece don Quijote echado, con una bacía como yelmo, rodela, lanza y peto. La acotación nos lo presenta sin color, porque sale de la sepultura, y se le califica además como «esqueleto andante». Lucila se retira para verlo mejor y don Quijote muestra su extrañeza, porque no sabe dónde se encuentra. Recuerda que estaba en la cama a la hora de la muerte, y que todos le lloraron en aquel trance (esta evocación entroca, pues, con el capítulo final del *Quijote*, II, 74). Ahora cree que todo eso ha sido un sueño, y piensa que está trastornado por la belleza de Dulcinea, a la que quiere ver desencantada. Al reparar en la cueva se imagina que algún malsín tendrá allí encerrada a alguna princesa encantada.

En ese momento sale Lucila, fingidamente amenazada por su marido Tracañino, hecho que confirma a don Quijote en su idea. Éste se ofrece a esa mujer de tan sin par hermosura, mientras que el marido se queja de las brujerías de Lucila y le pide una explicación: «Esta es tramoya tuya, picarona; / declárame el secreto, gran burlona». Tracañino ve en don Quijote a un hombre loco y Lucila le resume la historia del personaje; comenta que, valiéndose de su magia, ha hecho que vuelva a Italia porque intenta formar «un gran divertimento». Tracañino, en un aparte, le pide que se deje de dispartes.

Lucila sigue con su traza, fingiendo estar prisionera. Don Quijote se declara enemigo de encantadores y encara a Tracañino. Pero Lucila le pide que, de momento, suspenda su libertad, y el manchego obedece. Lucila pide a su esposo que entretenga la demencia de don Quijote. Tracañino entra en el juego de Lucila, llamando «don Piltrafas» al hidalgo, aunque no está convencido del todo: «Si yo sé lo que digo, que me muera». Canta Lucila, quejándose de su suerte y suenan unos ladridos. Tracañino se entra y don Quijote le persigue.

Cambia el decorado, que representa ahora un salón. Lucila, de princesa ridícula, quiere con su «invención, astucia y arte» emboñar al «pollino» de don Quijote, que se empeña en seguir las extrañas y ridículas leyes de los libros de caballerías. Tracañino se queja de Lucila, pero ésta le dice que le siga en sus astutas mañas: su

quijotesca hispánica», en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre de 1989)*. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 375-87. En la conclusión indica: «Pero el principal valor que atesoran todas estas “resurrecciones” consiste en entender que, a pesar de tantas páginas y tantos capítulos como tiene la obra original de Cervantes, la compañía entrañable de don Quijote ha sabido a poco, y más allá de la eternidad y la gloria que le confieren sus primeras hazañas y su primera historia, ha habido autores que han solicitado su presencia dispuestos, “contra todos los fueros de la muerte”, a mostrar a la posteridad que no admiten el final del caballero» (p. 387).

arte consiste en embobar a majaderos, porque así «pasar se logra el rato divertido». Don Quijote sólo es para ella un «figuronazo andante».

Nuestro hidalgo, que parece un retrato de la muerte (las acotaciones insisten en su aspecto esquelético), se acerca lanza en ristre. Lucila da las pertinentes instrucciones a Tracañino para una nueva burla (se sienta en una silla y queda debajo su esposo). Don Quijote dice que la libraré de su prisión; Lucila finge llorar, mientras la música canta que la prisión de la hermosa no tendrá fin. Don Quijote pide que salga el encantador que la maltrata. Entonces se oye un chillido y se ve salir una llama.

Aparece Tracañino por sorpresa con careta y garrote. Don Quijote cree que es un artificio. Luchan ambos. Se oscurece el teatro y se oculta Tracañino. Lucila hace entonces que el salón se transforme en un prado árido «para que este hombre confuso y aturrido / acabe de perder todo el sentido».

Mientras don Quijote reniega del encantador que ha operado tal cambio, salen Tracañino y Lucila de aldeanos. Tracañino sigue reprendiendo a su esposa porque no paran sus embustes, achacándolo todo al genio travieso de las mujeres (todo son, en su opinión, «ideas mujeriegas»). Lucila da nuevas instrucciones a su esposo. Este manifiesta su temor (porque tales cariños traen aparejados siempre resultados fatales), pero ella le dice que no desconfíe. Tracañino insiste en los artificios e invenciones de las mujeres, que dejan a los hombres embobados; y reconoce resignado que él vive sujeto por completo a Lucila: «¡Ah, mujeres, y cuánto señorío / sobre el hombre tenéis, y su albedrío!».

## 2.2. *Jornada segunda*

Don Quijote, solo, afirma que sus fuerzas harán frente a los encantadores (se menciona aquí de nuevo al mago Merlín). Arrima la lanza y sale Tracañino con un cántaro; el marido de Lucila ve a don Quijote como esqueleto o alma en pena y un hombre majadero. Se oyen dentro ruidos de cadenas arrastradas y cómo Lucila se lamenta de su prisión, de que ningún caballero se duela de ella. Don Quijote le dice que no ha acudido antes al rescate porque desconocía su situación, y se ofrece de nuevo para liberarla, arremetiendo contra Tracañino.

Después de esa escena, que ha ocurrido a oscuras, sale el sol y se ve un prado hermoso. Lucila, a los pies de don Quijote, pide que la socorra. Él solicita a la dama que se levante, y asegura que la protegerá. Ella ruega al caballero que se ponga a su servicio y don

Quijote acepta, siempre que eso no suponga nada en deshonor de su Dulcinea.

Sale Tracañino en traje de moro, comentando el nuevo embuste preparado por Lucila; insiste en que su mujer le domina y tiene que hacer cuanto ella quiere. Lucila le explica que todo es para pasar el rato: «¿No adviertes que en mi genio todo es chanza, / y que quiero pasar alegre el rato / siempre que reconozco algún pacato?». Lucila comenta que a don Quijote le gusta ser tratado como caballero andante, por ello lo tiene sometido con sus mañas. Tracañino será ahora el encantador Altisidoro, nueva traza para conseguir «embobar a este demente». Lucila entrega una cabeza de pasta a Tracañino y le da instrucciones sobre lo que debe hacer; el marido se apercibe de nuevo al juego, escondiéndose tras una cortina.

Don Quijote dice a Lucila que debe dar gracias a Dulcinea, que es su guía. Se oyen unos versos de Tracañino dentro. Cuando sale, don Quijote y él luchan con espadas. La cabeza, que está sobre la mesa, sale volando y la mesa se convierte en sofá, donde aparece Lucila vestida de gala. Pide a don Quijote obediencia y que le sirva de «bueyero». Don Quijote se enfada por esta proposición deshonrosa, pero ella le explica que es necesaria para desencantar a Dulcinea, así que el manchego acepta resignado el sacrificio.

### 2.3. *Jornada tercera*

Don Quijote, en traje rústico, se queja de su adversa suerte y pide como remedio la muerte. También se queja de que su amor a Dulcinea le obligue a romper con todas las leyes de la caballería trabajando como boyero, para reconocer a continuación: «Mas fuerza es aguantar a fuer de honrado, / ya que mi Dulcinea lo ha ordenado». Lucila le regaña por andar perezoso en ir al campo con los animales y él protesta: aunque ahora anda como criado, no por ello deja de ser caballero andante. Tracañino le da con un palo, y vuelve a quejarse de la fortuna infeliz. Lucila, que es quien sigue urdiendo todos los hilos de la trama, dice a Tracañino: «Sigamos con la burla comenzada»; ahora la casa se transformará en camposanto, y por ello se debe vestir de ermitaño. Tracañino protesta, como otras veces, por las travesuras de su mujer, que es un demonio: «De trabar disparates, ¿cuándo acabas?», pero de nuevo cede y se presta al juego.

Don Quijote ve una ermita, y se pregunta si será una ilusión, un sueño o un nuevo engaño de sus enemigos encantadores. Cree que Clarisea —nombre fingido que usa Lucila como princesa— le hace obrar así, no porque ella sea malvada, sino impelida también

por los encantadores que la tienen sojuzgada. Ve un sepulcro dedicado a un caballero y su esposa Dulcinea; se enfada y reta a quien hable en deshonor de Dulcinea, diciendo que se casó. Llama al ermitaño y le pide una explicación sobre la sepultura. Tracañino, de ermitaño, le dice que Dulcinea —que era hija de un cabretero— casó con don Pentapolipán el africano. La sepultura contiene además los restos de los caballeros de la guerra de Grecia.

Sale Lucila, vestida también de ermitaño, y ofrece una bebida a don Quijote para curar sus heridas. Cuando va a beber, hace que arda el licor y los dos fingidos ermitaños simulan tener miedo, diciendo que don Quijote es un demonio. Afirman que es un hechicero, pero Lucila hará un conjuro para liberarlo de sus encantadores. Saca Tracañino unos calendarios, como si fuesen un libro de ritual; don Quijote ve en esta ocasión lo que hay en realidad, unos calendarios, pero ambos falsos ermitaños le dicen que son libros que contienen fórmulas mágicas. Don Quijote reconoce: «Será lo que queráis, yo me confundo». Lucila le dice que se ponga en cuclillas, se oyen truenos por dos veces y cae don Quijote. De nuevo se muda el teatro, lo que provoca una nueva queja del manchego. Se oye un gaita gallega y la música que canta, y don Quijote cree que será algún caballero que sufre alguna pena. No obstante, se duerme y empieza a roncar.

Nueva invención de Lucila y nueva queja de Tracañino. Se insiste, una vez más, en que van a reírse a costa de ese majadero. Tracañino, como siempre, acaba siguiéndole el humor: «Tu gusto sigo», aunque reconoce que él también va a volverse loco, con tanto cambio de traje; comenta que enmaridó con una mujer loca, y mal de su grado se ve obligado a seguirle el juego si no quiere que corra peligro su mollera (es decir, que ella le tiene completamente dominado y hasta le puede pegar).

El teatro se transforma en una marina. Tracañino se viste de marinero y Lucila aparece disfrazada de sirena. Suenan cajas y clarines y despierta don Quijote, que queda sorprendido por la nueva mutación, al verse en un puerto, y por el aviso de que los genoveses quieren prender a Dulcinea. Ve a la sirena, y le pregunta por Lucila. Ella dice que es Dulcinea encantada. Tracañino aparece como un barquerolo genovés; el barco se transforma en cepo y el teatro en cárcel. Lucila dice a don Quijote que el cepo es un castigo a sus locuras, y que van a deshonorarle de caballero andante. Don Quijote canta la palinodia, afirmando ser tan sólo Alonso Quijano. Reconoce que todas sus aventuras no han sido sino disparates y supercherías: la propia existencia de Dulcinea, el yelmo de Mambrino, la dueña Dolorida, la princesa Miquimiconna (*sic*)... y dice que ahora está desengañado de todo ello. Lucila, tras preguntar a

Tracañino si no celebra haber pasado un rato divertido de esa manera, hace volver a don Quijote a su panteón, y quedan los dos esposos en buena paz y compañía.

### 3. ANÁLISIS

Comentaré en este apartado lo relativo a estructura, personajes, recursos escenográficos, lenguaje, estilo y métrica.

Por lo que toca a la estructura, toda la obra se articula como una sucesión de burlas a don Quijote, enmarcadas por los actos mágicos de su resurrección y de su vuelta al sepulcro. Son episodios yuxtapuestos, sin mayor conexión o articulación entre sí. Esta estructura recuerda vagamente la de la segunda parte del *Quijote*, en concreto los capítulos que se desarrollan en el palacio de los Duques<sup>8</sup>, en los que una serie de personajes organizan tramas —de mayor o menor complejidad y crueldad— para hacer ver al hidalgo manchego lo que ni sus ojos ni su fantasía ven. Pero no hay pasajes que se puedan considerar con propiedad paralelos de otros de la novela, aunque sí existen, como es lógico, referencias o alusiones que entroncan de forma general con el modelo: los encantadores que ayudan o engañan a don Quijote o la importancia de la dama amada (aunque Dulcinea no está presente en escena, su valor estructural es grande, con varias referencias a su encantamiento). La resurrección del personaje sí remite al capítulo final de la segunda parte y la mención de la supuesta princesa encantada Clarisea evoca indirectamente las aventuras de la princesa Micomicona y otras similares con damas sojuzgadas por magos y gigantes; don Quijote en el cepo recuerda a don Quijote en la jaula en el momento de su vuelta a casa al final de la primera parte, etc. Pero se trata más bien de reminiscencias vagas, no tomadas sobre pasajes concretos sino sobre estructuras generales de la construcción novelesca cervantina; más bien se han inventado nuevos episodios y burlas, funcionalmente parecidos, pero novedosos en su contenido (aquí, los engaños a don Quijote resultan fáciles, por tratarse precisamente de una comedia de magia). Otros episodios célebres (el yelmo de Mambrino, la dueña Dolorida, la princesa Micomicona...) son meramente aludidos, sin mayor aprovechamiento textual ni dramático<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Para esos episodios, véase ahora AUGUSTÍN REDONDO, «Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora», en ANTONIO BERNAT VISTARINI (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 49-62.

<sup>9</sup> En fin, la mención del sepulcro de Dulcinea podría ponerse en relación con

Respecto a los personajes, hay que indicar que se han reducido a los mínimos imprescindibles, tres, «todos de humor, zambra y fiesta», según se nos advierte en la «Introducción»: don Quijote, objeto pasivo de las burlas y engaños; Lucila, maga o hechicera que organiza todas las trazas (es una buena heredera de tantas «damas tracistas y tramoyeras» de la literatura áurea); y su marido Tracañino, mero ayudante que se presta al juego, tras oponer siempre una pequeña resistencia verbal. Estos dos personajes se burlan de un pobre loco, se ríen de él para pasar así un rato divertido (y se supone que con ellos también el espectador).

Don Quijote es un personaje ridículo, casi grotesco, y terminará cantando la palinodia de su locura caballerescas y renunciando a su amada Dulcinea; *loco, pollino, pacato, demente, majadero* son algunos de los epítetos que le dedican Lucila y Tracañino; otros sintagmas con que lo designan son: *don Piltrafas, esqueleto andante, figuronazo andante* (sustantivo *figurón* + sufijo despectivo *-azo*). Su caracterización física nos lo presenta como retrato de la muerte (si ya el hidalgo era enjuto y avellanado, aquí aparece esquelético y cadavérico, pues sale literalmente de la huesa). Es un personaje que ronca al quedarse dormido, del que todos se burlan y al que, en un determinado momento, le dan de palos, como al típico bobo de entremés. No se respeta aquí el más mínimo decoro caballeresco, ni hay rastro alguno de idealidad. Veamos este diálogo:

DON QUIJOTE. Advertid que, aunque soy vuestro criado,  
de caballero andante he sido armado.  
LUCILA. Caballeros tan necios y tan locos  
los tratamos en casa a soplamos.

La obra retoma del personaje cervantino su sentimiento caballeresco (el servicio a la dama que solicita su ayuda, aunque le mande algo indigno, que le degrada, como es el servir de boyero), aunque al final se le obliga a renunciar a sus ideales:

LUCILA. Desatémole, pues, y en el instante  
deshonrarle de caballero andante.  
DON QUIJOTE. Haced lo que quisieris, pues conozco  
que todo lo merezco por ser loco;  
cuando buscando vengo aventuras  
tanto he dado que reír con mis locuras.  
LUCILA. ¿Y qué dirá la infanta Dulcinea?  
DON QUIJOTE. No me habléis de eso más, maldita sea,  
si he visto yo a esa infanta ni a otra alguna,

---

su epitafio burlesco, que se lee al final de la primera parte del *Quijote*: «Del Tiquitoc, académico de la Argamasilla, en la sepultura de Dulcinea del Toboso».

ni en el Toboso hay mujer ninguna  
 que pueda ser infanta ni condesa.  
 Allí haber puede sólo una alcaldesa  
 criada con gazpachos y con migas  
 que en el ayuntamiento va a buscar espigas;  
 y aunque por todo el orbe conocido  
 por don Quijote soy, nombre es fingido  
 porque mi nombre propio y verdadero  
 es Alonso Quijano. Majadero  
 crédito di a las supercherías  
 que encontré en libros de caballerías  
 y con una afición a ellos sin tasa  
 abandonando mi quietud y casa  
 quise de sus amores y combates  
 seguir tan continuados disparates...

Uno de los recursos más reiterado para lograr la caracterización de don Quijote es el empleo de arcaísmos y otras expresiones lingüísticas que recrean la fabla antigua: *finar, facían, non escuché, fermosura, non temas, non duerme, fasta non desfacer, facer, falaz malsía, non te fuyas, plañir, non se oculta, vos tiene esclavizada, non me desvío, non te habrá de valer, simpar fermosa, fasta ahora, finado hubiera, el que fice juramento, ollos 'ojos', fincada la derecha mano, facia allí, fermosura bella, vos postréis, fidalgo, vos ofrezco non yantar, fasta non remediar, vos condena, vos lo juro, desfacer cualquiera mal vegada, non se compadezca, fermosa, fermoso dueño, fazañoso, ferido, non se pasme, fazaña, non es fácil, non me atrevo, fermosa peregrina...* En un par de ocasiones son los otros dos personajes los que emplean esa fabla arcaizante, y así Lucila se referirá a don Quijote como «hombre fazañoso» o dirá *prieta* (si bien aquí se trata de una palabra que va en posición de rima con *mesa*); Tracañino, por su parte, usará el adjetivo *fazañeros*.

A esa tríada de personajes, habría que añadir el de Dulcinea, no presente en escena, pero sí aludido en varias ocasiones. En cambio, no aparece ni se menciona en ningún momento a Sancho Panza.

La obra es muy artificiosa y explota los recursos habituales en el género de la comedia de magia, como las mutaciones de escenarios: un campo con una gruta, el salón de un palacio, un prado árido, un prado hermoso, una casa que se transforma en campamento con varios sepulcros y una ermita, un puerto de mar y una cárcel. Estas mutaciones quedan subrayadas por juegos de luz y sonido (oscurecimientos de la escena, intervención de la música, etc.). También es importante el empleo de disfraces, que a veces traen aparejado un cambio de personalidad en los personajes: Lucila de aldeana, Lucila de princesa ridícula, Tracañino con careta y garrote, Tracañino y Lucila de aldeanos, Tracañino de moro

como encantador Altisidoro, Lucila vestida de gala, como princesa, don Quijote en traje rústico para servir de boyero, Tracañino y Lucila de ermitaños, Tracañino de marinero, Lucila de sirena fingiendo ser Dulcinea encantada... El propio Tracañino alude a esta circunstancia:

TRACAÑINO. No se verá en mujer tal travesura;  
por Dios que le previene bella cura  
al pobre loco para sus manías;  
mas no son menos las locuras mías  
pues ya doscientos trajes he mudado  
y, a fe mía, me siento harto cansado.

Los elementos acústicos y visuales son también muy importantes. La obra incluye muy variados efectos sonoros: la voz de Merlín dentro, el canto de Lucila en varios pasajes, diversos cantos de la Música, ladridos, ruidos de cadenas arrastradas, truenos, el sonido de una gaita gallega, cajas y clarines... Hay una cabeza de pasta que vuela desde la mesa donde había sido colocada, y la mesa se convierte luego en un sofá en el que aparece Lucila; una copa de licor comienza a arder; un barco que se veía en la marina se transforma en cepo para don Quijote, etc. El carácter artificioso de la pieza viene subrayado verbalmente con expresiones de los propios personajes, como la voz *tramoya* (que emplea Tracañino), y ya quedaba anunciado desde la «Introducción»:

Del famoso don Quijote  
la fabula se presenta,  
a la Italia transplantada  
con mágicas apariencias.  
Hay varias transformaciones,  
truenos, rayos y tormentas  
un panteón, una ermita  
y una habladora cabeza.  
Hay otras mil maravillas  
que admirará el que lo vea;  
si así no fuere será  
lo que él quisiere que sea.

De la misma manera, los propios personajes (Lucila y Tracañino) se encargan de recordarnos que el objetivo principal de la obra es provocar la risa: *gran burlona, burla, burla comenzada, chanza, rato divertido, divertirme, divertimento, haberte divertido, un día nos dio tan divertido*, etc.

Además de la imitación de la fábula antigua, antes comentada, otro rasgo estilístico que merecería la pena anotar es el empleo del hipérbaton, con crítica del lenguaje cultista: «de cuantas aprendió

supercherías», «vengar cuantos finjo desafueros»; y se habla de «poetas Polifemos». Por lo demás, el *ornatus* retórico de la obra no es muy notable; tan sólo cabe mencionar algún juego de palabras paronomástico, del tipo: «Lucila mal parida y mal parada». Sí se explota la onomástica burlesca: *Tracañino*, el encantador *Altisidoro*, *don Pentapolipán el africano...*, nombres que remiten —directa o indirectamente— al *Quijote*<sup>10</sup>.

Por último, en cuanto a la métrica, me limitaré a señalar que es muy sencilla y predomina el empleo de endecasílabos pareados, con abundantes versos ripiosos o de rima imperfecta. Eso sí, no hay que pasar por alto lo que recuerda Álvarez Barrientos, a saber, que «en este teatro, el verso dramático no tiene una función poética, sino meramente narrativa»<sup>11</sup>.

#### 4. CONCLUSIÓN

Como he tratado de mostrar, *Don Quijote de la Mancha, resucitado en Italia* es una pieza interesante, no tanto por su calidad literaria intrínseca —que no es mucha, como ya anticipaba al principio— sino por los datos que nos ofrece sobre la recepción del personaje de don Quijote en un determinado momento de nuestra historia literaria, aquí completamente ridiculizado, objeto de burlas continuas, que sirve para hacer pasar el rato a otras personas que cruelmente se ríen a su costa. La estructura de la pieza es sencilla, una mera acumulación de lances, aventuras y episodios: al tratarse de una comedia de magia, los recursos habituales del género (mutaciones de escenario, disfraces, efectos sonoros, etc.) facilitan los engaños a que se ve sometida la imaginativa mente de don Quijote. En esta resurrección teatral el hidalgo manchego no es el personaje con ricos matices y valores profundos que la recepción posterior descubriría (recordemos que el manuscrito está fechado en 1805), sino un personaje burlesco, ridículo, el protagonista pasivo de una obra provocante a risa<sup>12</sup>. En este sentido, el

<sup>10</sup> Altisidoro es réplica de Altisidora, la dama de la Duquesa que se finge enamorada de don Quijote (II, 44 y ss.); Pentapolipán el africano recuerda fonéticamente a Pentapolín del arremangado brazo o Pentapolín Garamanta, nombres de caballeros inventados por don Quijote en I, 18. Ver DOMINIQUE REYRE, *Dictionnaire des noms des personnages du «Don Quichotte» de Cervantes*. Paris, Éditions Hispaniques, 1980.

<sup>11</sup> JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS, Introducción a su edición de J. Cañizares, *El anillo de Giges*. Madrid, CSIC, 1983, p. 24.

<sup>12</sup> Recuérdese lo escrito por RENÉ ANDIOC, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Castalia-Fundación Juan March, 1976, p. 308: «La actitud adoptada en particular respecto de Cervantes y sobre todo de su *Don Quijote* constituye un buen índice de discriminación entre las dos grandes corrientes ideológicas de la

principal valor de esta obra radica en constituir un eslabón —creo que hasta la fecha por completo desconocido— en ese proceso de recepción del inmortal personaje que nos legó el ingenio de Miguel de Cervantes.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, JOAQUÍN, Introducción a su edición de J. Cañizares, *El anillo de Giges*. Madrid, CSIC, 1983 (anejos de la revista Segismundo, 9).
- *La comedia de magia, estudio de su estructura y recepción popular*, tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 1986.
- Introducción a su edición de *Brancanelo el herrero*. Roma, Bulzoni, 1987.
- «Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales en el teatro de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX: comedias de magia y dramas románticos», *Castilla*, 13, 1988, pp. 17-33.
- «Problemas de género en la comedia de magia», en *Actas del Simposio Internacional El teatro español a fines del siglo XVII*. Amsterdam, Rodopi, 1989, vol. II, pp. 301-10.
- «Público y creencia en la comedia de magia», en *Teatro del siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*. Kassel, Edition Reichenberger, 1990, pp. 5-16.
- «Apariencia y realidad en la comedia de magia dieciochesca», en F. J. Blasco *et alii* (eds.), *La comedia de magia y de santos*. Madrid, Júcar, 1992, pp. 341-49.
- ANDIOC, RENÉ, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Valencia, Castalia-Fundación Juan March, 1976.
- y MIREILLE COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA DE, *Enciclopedia cervantina*, 2.<sup>a</sup> ed. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos-Universidad de Guanajuato, 1997.
- BLASCO, F. J.; E. CALDERA, J. ÁLVAREZ BARRIENTOS y R. DE LA FUENTE (eds.), *La comedia de magia y de santos*. Madrid, Júcar, 1992 [son las actas del Congreso sobre Teatro de magia y de santos (siglos XVI-XIX). Valladolid, 22-24 de abril de 1991].
- BLASCO, JAVIER, «El jardín mágico», en F. J. BLASCO *et alii* (eds.), *La comedia de magia y de santos*. Madrid, Júcar, 1992, pp. 223-43.
- CALDERA, ERMANNIO, «La última etapa de la comedia de magia», en *Actas del séptimo Congreso de la AIH*. Roma, Bulzoni, 1982.

época. Las definiciones que da el *Diccionario de Autoridades* de los términos *quijote*, *quijotada*, *quijotería*, muestran que, para la mayoría de la intelectualidad ilustrada del XVIII, el hidalgo de la Mancha era esencialmente un personaje ridículo, extravagante, a causa de la seriedad y de la obstinación con que intentaba realizar un sueño desatinado, insólito, anacrónico, y el libro de Cervantes, una sátira. El padre Isla da como sinónimos *quijote* y *capricho*; durante algún tiempo, quiere llamar "Fray Quijote" al héroe burlesco de su novela [el *Fray Gerundio de Campazas*], a quien considera por otra parte como un "Quijote de Predicadores"; Cándido María Trigueros añade el subtítulo de *Quixote de los Teatros* a su *Teatro Español Burlesco*; y no podemos por menos de recordar a Nasarre, quien llega incluso a proclamar por su parte que las comedias de Cervantes son otras tantas sátiras —otros tantos Quijotes, como dice Menéndez y Pelayo— de las obras irregulares de su época. El propio Napoleón, guerrero burlesco para las necesidades de la propaganda patriótica, se convertirá en "verdadero Don Quixote de la Europa" (p. 308).

- (ed.), *Teatro di magia*. Roma, Bulzoni, 1983.
- CALDERA, E., «De la comedia de santos barroca a la comedia de magia dieciochesca: *El mágico lusitano*», en *Actas del Congreso Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*. Abano Terme, Piovon Ed., 1988, pp. 99-111.
- CALDERONE, ANTONIETA, «Catalogo delle commedie di magia rappresentate a Madrid nel secolo XVIII», en ERMANNIO CALDERA (ed.), *Teatro di magia*. Roma, Bulzoni, 1983, pp. 236-68.
- CARO BAROJA, JULIO, *Teatro popular y magia*. Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- «Magia y escenografía», en F. J. BLASCO *et alii* (eds.), *La comedia de magia y de santos*. Madrid, Júcar, 1992, pp. 11-24.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por FRANCISCO RICO, 2.<sup>a</sup> ed. corregida. Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. crítica y comentario de Vicente Gaos. Madrid, Gredos, 1987, 3 vols.
- CHECA BELTRÁN, JOSÉ MARÍA, «La comedia de magia en la crítica neoclásica y romántica», en F. J. BLASCO *et alii* (eds.), *La comedia de magia y de santos*. Madrid, Júcar, 1992, pp. 383-93.
- GIES, DAVID T., «*In re magica veritas*: Enrique Zumel y la comedia de magia en la segunda mitad del siglo XIX», en F. J. BLASCO *et alii* (eds.), *La comedia de magia y de santos*. Madrid, Júcar, 1992, pp. 433-61.
- IZQUIERDO, LUCIO, «Las comedias de magia y de santos (1800-1850)», en F. J. BLASCO *et alii* (eds.), *La comedia de magia y de santos*. Madrid, Júcar, 1992, pp. 411-20.
- LÓPEZ NAVIA, SANTIAGO, «“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 (Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre de 1989)*. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 375-87.
- OLIVA, CÉSAR, y RAFAEL MESTRE, «Espacio y espectáculo en la comedia de magia de mediados del siglo XIX», en F. J. BLASCO *et alii* (eds.), *La comedia de magia y de santos*. Madrid, Júcar, 1992, pp. 421-31.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, EMILIO, «La comedia de magia», en FRANCISCO AGUILAR PIÑAL (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Madrid, Editorial Trotta-CSIC, 1996, pp. 154-61.
- «Los adornos de la fiesta: mutaciones, tramoyas, música y sainetes», en *El teatro popular español del siglo XVIII*. Lleida, Editorial Milenio, 1998, pp. 128-37.
- PÉREZ CAPO, FELIPE, *El «Quijote» en el teatro. Repertorio cronológico de 290 producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*. Barcelona, Ed. Mills, 1947.
- REDONDO, AUGUSTÍN, «Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Alti-sidora», en ANTONIO BERNAT VISTARINI (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 49-62.
- REYRE, DOMINIQUE, *Dictionnaire des noms des personnages du «Don Quichotte» de Cervantes*. Paris, Editions Hispaniques, 1980.
- SENABRE, RICARDO, «Una temprana parodia del *Quijote*: Don Pascual del Rábano», en A. GALLEGO MORELL, ANDRÉS SORIA y NICOLÁS MARÍN (eds.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada, Universidad de Granada, 1979, vol. III, pp. 349-61.
- TORRES NEBRERA, GREGORIO, «*Don Quijote* en el teatro español del siglo XX», en *Cervantes y el teatro*. Madrid, Ministerio de Cultura-INAEM, 1992 (*Cuadernos de teatro clásico*, núm. 7), pp. 93-140.

CARLOS MATA INDURAIN  
GRISO - Universidad de Navarra