

De Quijotes napolitanos: notas a una exposición

MARIA CATERINA RUTA*

Resumen

Esta nota se propone comentar el catálogo de la exposición de los cartones y tapices de la colección *Storie di Don Chisciotte*, que Carlos de Borbón proyectó para los apartamentos del Palacio de Caserta (Nápoles 19/05/2022 - 10/01/2023). Las nuevas obras tenían que integrar los episodios de los doce *Gobelins* sobre el *Quijote* que Carlos había comprado. A su ejecución colaboraron los mejores pintores de la corte y el maestro tapicero Duranti. Vanvitelli, el arquitecto del palacio de Caserta, nunca fue favorable a la voluntad de Carlos y, de hecho, los tapices no se expusieron nunca en los apartamentos del Palacio de Caserta. Los excelentes estudios efectuados han permitido reconstruir los dos siglos de las aventuras que sufrieron las obras hasta parar definitivamente entre el Palacio Real de Nápoles y el Quirinal de Roma.

Palabras clave: Borbón; cartones; tapices; Caserta; Quirinal.

Title: About Neapolitan Quixotes: Notes to an Exhibition

Abstract

This note aims to comment on the catalog of the cardboard and tapestry exhibition (Naples, May 19, 2022 - January 10, 2023) that comprises the *Storie di Don Chisciotte* collection, a project by Charles of Bourbon for the apartments in the Palace of Caserta. These new works were intended to complement the twelve *Gobelins* episodes about *Don Quixote* that Charles had purchased. The best court painters, as well as the master upholsterer Duranti, took part in their execution. However, the architect Vanvitelli, who had designed the Palace of Caserta, never agreed with Charles' wish. In fact, the tapestries were never exhibited in the apartments of the Palace of Caserta. An excellent research effort has made it possible to reconstruct the two-century-long adventure that these works had to undergo before finally being placed in the Royal Palace of Naples and the 'Quirinal' in Rome.

* Università degli Studi di Palermo. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-1912-9696>

Keywords: Bourbon; Cardboards; Tapestries; Caserta; Quirinal.

Cómo citar este artículo / Citation

Ruta, Maria Caterina. 2023. «De Quijotes napolitanos: notas a una exposición». *Anales Cervantinos* 55: 309-324. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2023.013>

La exposición de los cartones y tapices de la colección real de Carlos de Borbón (1716-1788) con las *Storie di Don Chisciotte*, que se estrenó en el Palacio Real de Nápoles el 19 de mayo de 2022 y que ha permanecido abierta hasta el 10 de enero del 2023, ha permitido reconstruir los dos siglos de las aventuras de las obras de arte expuestas, que han sido sondeados en todos sus aspectos con un empeño digno de una investigación policiaca. Los estudios llevados a cabo para la preparación del evento, además, han puesto en relación los palacios reales de Nápoles y de Caserta con el Palacio del Quirinal de Roma y con las restantes residencias reales italianas, aclarando detalles históricos desconocidos por la mayoría de los visitantes.

Entre las precedentes exposiciones de los cartones preparatorios, realizadas en 2003 (Madrid), 2004 (Nápoles) y 2005 (tres ciudades españolas), destaca por los ensayos incluidos y las reproducciones de los cartones el catálogo de 2005 (Barceló y García Canido 2005). A su vez, el que aquí se comenta (Epifani y Sánchez García 2022) da cuenta de la complejidad de la muestra napolitana de 2022, en la que han dialogado objetos artísticos de distintas clases: junto a los cartones se han expuesto varios de los tapices realizados a partir de aquellos modelos, y también dos manuscritos de Vanvitelli con indicaciones para la colocación de los paños en los apartamentos reales del palacio de Caserta –al que el rey Carlos los había destinado¹, así como una rica serie de ediciones ilustradas del *Quijote* anteriores o contemporáneas de los lienzos, algunas de las cuales pudieron servir de inspiración a los pintores de los cartones.

El primer trabajo del catálogo que estamos comentando (Epifani 2022, 11-22) hace de pórtico a los artículos que lo integran, anunciando los argumentos que los diferentes análisis desarrollan. El director del Palacio Real, Mario Epifani, nos introduce en las circunstancias que determinaron la decisión de Carlos III, rey de Nápoles y de Sicilia (1734-1759), de promover la realización del ciclo de tapices dedicados al *Quijote* a la Real Fábrica de la capital, siguiendo el ejemplo de su padre, Felipe V, quien había promociona-

1. Aunque Luigi Vanvitelli, el arquitecto del palacio de Caserta, se dispuso a obedecer al rey, estableciendo la colocación precisa de los paños, nunca fue favorable a la voluntad de Carlos, estimando el sujeto del *Quijote* poco apropiado al ambiente real al que se destinaba; de hecho, los tapices no llegaron a exponerse en los apartamentos del Palacio de Caserta (Cosmi 2022, 47-56).

do la realización de dos series de tapices con historias del *Quijote* en la Real Fábrica que él había fundado en 1719 en Madrid.

Epifani sitúa la realización de la exposición en un reciente programa de investigación, recuperación y proyectos expositivos que, gracias a una apreciable financiación por parte del Ministero della Cultura italiano, la vieja capital del reino de los Borbones ha decidido llevar adelante para reescribir la historia del Palacio Real, establecer nuevos recorridos de visitas y valorar sus bienes museales, incluso los que ya no se encuentran en su interior. La exposición de los cartones es el resultado de la atenta consulta de las fuentes de archivo y de la exploración del actual destino de los 103 tapices que existen actualmente y de 38 de los 46 cartones originarios. Para conseguirlo ha sido imprescindible la colaboración de la Biblioteca Nazionale, ubicada en el mismo Palacio y poseedora de un rico patrimonio de ediciones de la obra maestra de Cervantes, así como el apoyo de la Secretaría General de la Presidencia de la República Italiana, que también ha concedido en préstamo algunos de los tapices de la serie.

La existencia de las nueve series de *Gobelins*, que se hicieron en Francia con el objetivo de reproducir escenas figuradas, derivadas de los episodios de las dos partes del *Quijote*, es la base del proyecto *Storie di Don Chisciotte*, ideado por Carlos de Borbón. El rey compró doce *Gobelins* de la segunda de las nueve ediciones francesas (1751) y, para integrarlos con otros episodios que permitieran una lectura global de la obra de Cervantes, encargó al marqués Angelo Acciaioli, intendente de la Real Fábrica de San Carlo alle Mortelle, y al arquitecto Vanvitelli la selección de temas complementarios de los precedentes. Esta intención se corrobora sucesivamente con la creación del segundo ciclo de cartones, que se enriquece con otros episodios pertenecientes a las dos partes de la novela. Los modelos de los tapices franceses venían de los cartones que Charles-Antoine Coypel preparó para las ilustraciones de la obra de Cervantes y que ornamentaron las ediciones francesas, inglesas y holandesas (Lucía Megías 2005; Torres-Pérez 2005, 25-41).

Los gobelinos, según la interpretación del *Quijote* difundida en los siglos XVII y comienzos del XVIII, privilegiaron las escenas divertidas, acentuando una visión paródica de los dos protagonistas. En la segunda mitad del siglo XVIII, la lectura de la obra se fue modificando en favor de una consideración más digna del caballero, que subrayaba también los aspectos positivos del criado. Por eso, en especial modo en la ejecución del segundo ciclo, los pintores de Nápoles se inspiraron en las ilustraciones de otras ediciones del *Quijote* o directamente en el texto de Cervantes según la mayor libertad que les otorgaba Carlos, ya rey de España.

La realización de los cartones fue obra de los pintores de corte de mayor prestigio. Entre ellos destacó Giuseppe Bonito, que hasta 1766 realizó con moderna habilidad los trece cartones de la primera serie y aprobó, junto con el pintor Francesco de Mura y el arquitecto Ferdinando Fuga, los que formarían el segundo ciclo. A las trece escenas figuradas se añadieron ocho sobrepuestas. Para la realización del segundo ciclo colaboraron con Bonito los

napolitanos Benedetto Torre, Giovan Battista Rossi, y los sicilianos Antonio Dominici y Antonio Guastafarro.

De la ejecución de los tapices se encargó el maestro tapicero romano Pietro Duranti, muy apreciado en la época, al que fue confiada la dirección de la Fábrica. El segundo ciclo se compuso de 33 tapices, 21 sobrepuestas y 33 entrepaños y los pintores cuidaron también los dibujos de las cenefas y las borduras imitando el modelo francés. El conjunto se completó en 1779 y comprendió 46 cartones, como resulta en el estudio de Spinosa (1971), y 108 tapices entre escenas figuradas, sobrepuestas y entrepaños.

A la «Introducción» de Epifani siguen siete artículos entre los que los de Encarnación Sánchez García, José Montero Reguera y Dinko Fabris se centran con especial cuidado en la estrecha relación que las obras analizadas mantienen con el texto de *Don Quijote de la Mancha* desde los puntos de vista literario, bibliográfico y musical.

Al principio de su análisis, Encarnación Sánchez García (2022, 23-36) observa que la relación de la obra de Cervantes con Nápoles se remonta a la publicación de la Segunda parte del *Quijote* (1615), que el autor dedicó a Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, virrey de Nápoles en los años 1610-1616. Es a los virreyes españoles, además, a quienes a comienzos del siglo XVII se debe la construcción del palacio, que será la mansión del futuro rey Carlos, la misma en donde se elabora el programa iconográfico de la serie y se realizan los cartones y muchos de los tapices. Sánchez García recoge documentación que demuestra el uso del *Quijote* en las polémicas políticas entre Madrid y la corte virreinal, y aporta datos que ilustran cómo, a lo largo del siglo XVII, las mejores inteligencias de la corte virreinal dedicaron una continua y profícua atención crítica a la novela. La presencia en la Biblioteca Nacional de ejemplares de gran valor del libro de Cervantes, mientras en todo el país existía solo una traducción de la novela, confirma y justifica la formación de un clima favorable al programa cervantino del primer rey Borbón de Nápoles.

Es a José Montero Reguera (2022, 37-46), profundo conocedor de la obra del escritor de Alcalá, a quien se ha confiado la exploración de los tesoros elegidos por los comisarios de la muestra para ser expuestos y que forman parte de la colección de ediciones antiguas de obras cervantinas que ya en otra ocasión académica se habían ofrecido a la visión de los estudiosos. Montero Reguera subraya la presencia de ediciones del *Quijote* de importancia relevante sea en lengua española sea en traducciones a otras lenguas europeas, atestiguando el interés hacia el libro por parte de miembros de la familia real procedentes de otras áreas europeas.

La Biblioteca, además, posee un espécimen, presente en la exposición, entre los 26 existentes en todo el mundo de la princeps de *El ingenioso hidalgo*, que se preparó a lo largo del año 1604 para salir a la venta el 16 de enero de 1605 con una cantidad de mil quinientas copias. Los descuidos que causó la prisa de la imprenta determinaron para las ediciones sucesivas los conocidos problemas que Cervantes procuró justificar en la Segunda parte de

1615. Pronto el libro se convirtió en lectura de ‘apacible entretenimiento’ y su gran difusión dio origen al pequeño tamaño del libro de consumo definido ‘marca Cervantes’. Asimismo, la portada original se transmitió a las nuevas ediciones y a las otras publicaciones del escritor con la excepción del *Viaje del Parnaso* y *Ocho comedias y ocho entremeses*.

Durante cierto tiempo, los dos libros tuvieron vida separada hasta reunirse en un solo tomo como, por ejemplo, en la importante edición en español de Bruselas de 1671, inspirada en la previa edición de 1662, y a la que se le pone un nuevo frontispicio que a su vez se reiteró varias veces en los años siguientes. El volumen con sus veinte ilustraciones reproduce el modelo iconográfico de la traducción en neerlandés que se publicó en Dordrecht en 1657 y que tenía 24 grabados, y se difundió abundantemente en el periodo prerromántico. Este modelo se utilizó también en la traducción italiana de Franciosini (1622-1625), publicada en Roma en 1677, la primera con ilustraciones en Italia. Entre las ediciones sucesivas, la Biblioteca tiene la que se imprimió en Londres (J. y R. Tonson) en 1738, en cuatro tomos de lujo con 68 estampas y con la añadidura por primera vez de la biografía de Cervantes que había redactado Gregorio Mayans i Siscar. Las ilustraciones presentan una nueva interpretación del libro que de simple entretenimiento se lee e interpreta como sátira moral con evidentes repercusiones en las lecturas posteriores.

En España el clímax se alcanza con la edición de la Real Academia Española (1777-1780), que se preocupa de revisar el texto añadiendo correcciones y aparatos de notas. El juicio crítico de Vicente de los Ríos, que presentó el *Quijote* como la «gran aportación de la literatura de lengua española a la cultura occidental», influyó también de manera determinante en la lectura de la obra que se realizó en el siglo XIX. Además, se cuidó mucho el aspecto de los tomos y la iconografía (32 ilustraciones), buscando materiales de la época del autor como modelos para crear situaciones lo más fieles posible al tiempo de Cervantes. A estos volúmenes de valor inestimable se añaden algunas traducciones no menos importantes y otras ediciones napolitanas del siglo XIX. Destacando las ediciones que se han comentado, Montero Reguera recorre contemporáneamente el proceso de formación del rico patrimonio de la Biblioteca Nacional de Nápoles, que para la historia bibliográfica del *Quijote* constituye una referencia de interés internacional.

Volvamos ahora al comentario de una conocedora de las relaciones históricas y culturales entre España y Nápoles del calibre de Sánchez García, para introducirnos en la atenta exploración de los sujetos de los cartones expuestos en el Palacio Real, que la estudiosa examina poniéndolos en relación directamente con el libro del escritor alcalaíno y con las fuentes iconográficas que pudieron servir de modelo a los artistas. Sánchez García procede reuniendo los cartones de forma temática y dando al mismo tiempo indicaciones sobre los rasgos formales propios de cada pintor. Observa que en los gobelinos los ambientes cortesanos se imponen sobre otros episodios de las andanzas del caballero y el escudero, y privilegian las escenas más teatrales, como la estancia en el palacio de los duques o la experiencia de los dos protagonistas

en Barcelona. También subraya que, en la primera serie, Bonito intenta llenar los vacíos dejados por las obras francesas. Por eso pinta cinco cartones con temas tomados de los primeros seis capítulos y pasa luego a la larga experiencia de la Sierra Morena, incluyendo también tres cartones dedicados a la carta de amor de don Quijote a Dulcinea, uno de los cuales representa al caballero entregando a Sancho la carta para su enamorada, escena ausente en el texto de Cervantes (2015). La estudiosa descubre en estas pinturas el deseo de subrayar el crecimiento heroico del protagonista y la relación humana que se establece entre amo y criado. Los mismos sentimientos inspiran los dos lienzos con episodios de la Segunda parte que pertenecen al primer ciclo. Sánchez García se detiene en particular en la escena «Don Chisciotte e Sancio fanno castelli in aria», a la que da una nueva interpretación. En su opinión, se representa a Sancho en casa del amo –ya en trance de muerte–, mientras metafóricamente se convierte en heredero de la utopía del caballero. Si en el pasado el cartón no había sido analizado por su interés iconológico, Sánchez García lo reconoce como ilustración del último capítulo de la novela, suponiendo que Bonito conociera el grabado realizado sobre el dibujo de Coypel por Nicolas Cochin (París 1724), y señalando como prueba de la actitud de los personajes la añadidura del librito de oraciones que don Quijote tiene en la mano para prepararse a la buena muerte. En el tapiz correspondiente se reducen las figuras alegóricas, dibujadas por Coypel, eliminando la Locura y privilegiando la Sabiduría, que sujeta un castillo.

En el segundo ciclo pictórico (1767-1779) se acentúa la intención de Acciaoli y Vanvitelli de continuar incluyendo episodios de las dos partes que ayuden a acercarse a la totalidad de la novela cervantina, que ahora se hace fuente directa de la inspiración de los artistas, junto con las ilustraciones de otras ediciones del libro según la mayor libertad de investigación que el rey les concede, desde su destino en Madrid. Consecuentemente, en las obras de Bonito se evidencian nuevos temas, los de la conversación y de la socialización, como muestran las escenas “múltiples” que reúnen en un único cartón situaciones distintas. Por ejemplo, en «Don Chisciotte combatte contro la celata di cartone», obra de 1767 (Cervantes 2015, I, 1), Sánchez García descubre que el pintor llena la soledad del hidalgo, que se aísla para desahogar su obsesión caballeresca, con la presencia de familiares y amigos, incluso los lebreles, remitiendo también al primer capítulo de la Segunda parte.

Bonito representó también escenas en las que el hidalgo muestra ataques de furor heroico, como las que ilustran ciertas imágenes del siglo XVII. Se refuerza, por consiguiente, la hipótesis según la cual los pintores de los cartones napolitanos se inspiraron en las estampas de otras ediciones del *Quijote*, que hay que sumar a las de Londres (1738) y La Haya (1744); especialmente, las ediciones de Bruselas de 1671 y la de la Real Academia (1780), realizadas estas por el pintor Carnicero. No se excluyen contactos, además, entre los artistas de Nápoles y Madrid.

Nueve cartones pertenecen al pintor Giovan Battista Rossi, quien presenta al caballero sereno en la actitud de disfrutar de las situaciones de conviviali-

dad. Algunos están dedicados a acontecimientos que se refieren a Sancho: el manteamiento en la venta; el robo del asno; el encuentro con el cura y el barbero. Sancho había adquirido cierto protagonismo ya en las ilustraciones francesas del siglo XVII y en el siglo siguiente este aspecto se desarrolla aún más hasta llegar al poeta Giovanni Meli, que incluye su nombre en el título de su refundición del *Quijote* en dialecto siciliano *Don Chisciotti e Sanciu Panza* (1787 y 1965).

Por su parte, en sus pinturas, el pintor Benedetto Torre se hace cargo de los episodios más violentos, que por razones distintas se habían eliminado en la selección de los tapices franceses y en las telas de Bonito. Algunas escenas reproducen los momentos en que se apalea a don Quijote o cuando lo dejan colgando con la mano atada a la ventana. También Antonio Dominici pinta una escena de violencia hacia el caballero, optando por un realismo que anticipa el siglo XIX.

Torre es también el autor del cartón en el que los protagonistas están comiendo con los pastores y, más que aludir al “discurso sobre la edad de oro”, subraya la importancia que la comida tiene en toda la novela. El pintor vuelve al tema de la conversación en otras circunstancias, tanto en la conversación a distancia, como ocurre con las cartas, como en la amable acogida de la familia de los Miranda, cuando se discute de poesía (II, 18), o en el encuentro con Sansón Carrasco del comienzo de la Segunda parte (II, 2). Más detalles se evidencian en la conversación “dolosa” con doña Dolorida (II, 36) y en los parlamentos de Sancho en su función de gobernador (II, 45).

En general, los pintores Dominici, Guastafarro, Torre y Rossi tratan temas de la última parte de la novela, desde la llegada a la playa de Barcelona a la vuelta al pueblo y a la casa del hidalgo; se trata tanto de escenas públicas como de otras más íntimas en las que se aligera el marco de la ridiculización del protagonista que había caracterizado la lectura de la obra cervantina en el siglo XVII y las primeras décadas del XVIII. La nueva interpretación confiere una respetable dignidad a don Quijote y mejora la visión de Sancho, que aparece menos burdo y más piadoso hacia el amo. La construcción del mito de don Quijote iba progresando e imponiéndose favoreciendo la fortuna de los ciclos carolinos que, después de una vida accidentada como la describen los otros ensayos del volumen, han encontrado su estabilidad en el Palacio del Quirinal de Roma y en el museo del Palacio Real de Nápoles.

Continuando con las referencias a la obra maestra de Cervantes en la corte napolitana, se pasa a la ópera de Paisiello *Don Chisciotte della Mancia*, que Dinko Fabris (2022, 101-114), experto musicólogo de nivel internacional, coloca en el recorrido que el tema cumple a partir del primer hito italiano de la serie quijotesca, el *dramma per musica Don Chisciotte della Mancia*, compuesto en ocasión del carnaval veneciano de 1680 con texto atribuido a Marco Morosini y música de Ruggiero Fedeli. Pero es con Girolamo Gigli con quien se empiezan a aprovechar de manera más marcada las potencialidades líricas de la obra de Cervantes. En los tres dramas con música de Gigli (*Lodovico Pio* 1687, *Atalipa* 1687-1693 y *L'Amor fra gl'Impossibili* 1693), el

protagonista viaja por tierras lejanas y exóticas. Este escritor introduce en los libretos personajes que no pertenecen a la obra de Cervantes, el joven Coriandolo Speziale y el “soldado Galafrone”, y que tendrán un desarrollo social en obras sucesivas.

El tema cervantino recibe un empuje sustancial en las primeras décadas del siglo XVIII, cuando en la corte vienesa se suceden en 1719 *Don Chisciotte in Sierra Morena* (*tragicommedia per musica* de Apostolo Zeno y Pietro Pariati, música de Francesco Bartolomeo Conti), en 1727 *Don Chisciotte in corte della duchessa* (ópera semiseria de Giovanni Claudio Pasquini y Antonio Caldara) y en 1733 *Sancio Panza governatore dell'isola Barataria* (*commedia per musica* de Giovanni Claudio Pasquini y Antonio Caldara). Bajo la forma de *intermezzi*, episodios del *Quijote* se representaban, además, en los espacios de las órdenes religiosas, en especial los Jesuitas, testimoniando el interés que la obra suscitaba entre públicos de los varios estamentos sociales.

Don Chisciotte della Mancina, con libreto de Giovan Battista Lorenzi y música de Giovanni Paisiello, se estrenó en el Teatro dei Fiorentini de Nápoles en 1769² y existen ejemplares únicos tanto del primer libreto como de la partitura. La ópera es un ejemplo de *commedia per musica* con unos personajes que se expresan en napolitano. La acción tiene lugar en el campo, en casa de la Condesa, la protagonista, donde vive también una Duquesa. A las dos las persiguen los correspondientes enamorados, el conde Don Galafrone y Don Platone, que, junto con otros personajes, habla napolitano, sin que se respete la costumbre de atribuir el habla dialectal a los personajes subalternos. Es evidente la semejanza con la estancia de don Quijote y Sancho en la casa de caza de los duques y, para corroborar la derivación cervantina, se insertan referencias al episodio de los molinos de viento, al gobierno del criado en la fingida isla y al encantamiento de Dulcinea. No se ahorran los engaños y las burlas hacia la pareja caballero y escudero hasta el momento en que los echan fuera de la casa, mientras se organizan las bodas de las dos mujeres. Frente a las representaciones *serie* o *serioridicolose* que circulaban en toda Europa, Lorenzi aprovecha lo ridículo de los dos protagonistas para provocar escenas de acentuada comicidad.

La ópera se representó en los años sucesivos en Turín, Milán y Viena (1771), sufriendo modificaciones en el texto como la supresión del dialecto napolitano (para facilitar su comprensión), la reducción de los personajes y la eliminación de las partes más equívocas que llevaron a los organizadores a sustituir casi por completo el acto III.

Fabris pone en evidencia que algún estudioso ha subrayado un parecido con la ópera de Pasquini y Caldara de 1727, y ha dudado de que Lorenzi conociera directamente la novela de Cervantes, cosa que otros han defendido

2. Los textos de Lorenzi se publicaron en cuatro tomos entre 1806 y 1820. El libreto de la ópera de Paisiello se encuentra en el tomo II (1813). El único ejemplar del libreto de 1769 pertenece a la Library of Congress de Washington.

y que atestiguan los detalles citados. El mismo Lorenzi en la «Introducción» declara que respecto a la obra original tuvo que adaptarse a la unidad de lugar y a las exigencias de los cantantes que participaban en el estreno, como acontecía normalmente en la organización de un espectáculo musical. El crítico se pregunta cuál pudo ser la motivación que estimuló a Lorenzi a elegir ese argumento y contesta reflexionando sobre la petición de Ferdinando IV para que en la corte eligiera temas adecuados a la presencia real, sin excluir tampoco la relación con los ciclos de cartones y tapices que se iban realizando en la ciudad partenopea.

Fabris perfila las biografías de los dos autores, originarios de Apulia, que vivieron un tiempo de intensa colaboración, interrumpida por el traslado del compositor en 1776 a San Petersburgo, a la corte de Catalina II, a pesar del éxito que había tenido en la corte napolitana. En esta representó obras suyas en todos los teatros activos de la comarca, lucíéndose también en la composición de óperas serias. Con *Socrate imaginario* de 1775, que da cuenta de una nueva línea europea de interpretación de la locura del protagonista (Sorel, Lennox), se cierra su colaboración.

La ‘fortuna’ de los temas cervantinos en la música italiana siguió en auge con el estreno en Viena en 1770 de *Don Chisciotte alle nozze di Gamace* (*divertimento teatrale* en un acto con libreto de Giovan Gastone Boccherini y música de Antonio Salieri), que se inspira en el episodio narrado en los capítulos 19-21 de la Segunda parte. El episodio de «Las bodas de Camacho» tuvo un éxito apreciable en las cortes europeas en todo el siglo XVIII, mientras que en Italia y en España está ausente en la primera mitad del siglo. Fabris señala que a finales del siglo XVIII *Il cavaliere errante* de Tommaso Traetta (1778), como había ocurrido con el *Socrate imaginario*, propone la atribución de los rasgos característicos del caballero cervantino a un personaje del todo distinto. El mito de don Quijote ya se había incorporado en la cultura occidental y ‘cabalgaba’ libremente por toda Europa.

En los otros cinco ensayos que integran el catálogo, los expertos llamados a colaborar analizan las aventuras de la realización de los cartones y los tapices y los desplazamientos que les tocó padecer desde el origen del proyecto carolino hasta nuestros días, con una abundancia de detalles que difícilmente se podrá enriquecer ulteriormente.

En su estudio, Alessandra Cosmi (2022, 47-56) destaca el importante papel desarrollado en el siglo XVIII por los gobernantes italianos en la promoción de fábricas de tapices en competencia con los talleres europeos que ya tenían fama internacional. Los Saboyas y los Borbones, sin embargo, no se limitaron a favorecer la producción de tapices, sino que incrementaron la fundación de escuelas y manufacturas según un programa de renovación cultural y socioeconómica de los reinos correspondientes.

En cuanto a la fábrica napolitana, la realización de las *Storie di Don Chisciotte*, promovida por Carlos III, constituye un *unicum* en relación al número de tapices tejidos y a la variedad de los sujetos representados en contra de los proyectos iconográficos de las otras cortes que miraban a la exaltación de los

soberanos o a la representación de los grandes temas de interés internacional. Desgraciadamente, con el tiempo los colores de los paños napolitanos han perdido viveza, creándose una discrepancia entre los hermosos colores de los cartones y lo desteñido de los hilos de los tapices.

Según la investigación de Antonella Delli Paoli y Stefano Gei (2022, 57-66), los primeros tapices se enviaron a Caserta en 1771: mientras aún se construía el edificio, Ferdinando IV (1751-1825) quiso que para el carnaval se amueblaran los apartamentos, pero, de hecho, los tapices, en lugar de colocarse en los gabinetes de los dormitorios del rey y de la reina, fueron confinados en la hospedería o en los depósitos. La construcción del Palacio de Caserta fue lenta, costosa y sujeta a varios cambios de organización de las habitaciones, lo que causó que los cartones y los tapices no encontraran la colocación adecuada al empeño económico y artístico que se había invertido en su realización.

A causa de la revolución partenopea (1799), la familia real se estableció en Palermo para vivir en el Palacio Real de la ciudad, donde se creó la Galleria del Chisciotte con 31 tapices, 20 entrepaños y 9 sobrepuertas. Otros fueron trasladados al Real Casino della Ficuzza, ameno lugar de bosques y aguas frescas cerca de la capital siciliana. Como consecuencia de la rebelión popular, la Real Fábrica sufrió daños irreparables que provocaron la interrupción de su actividad sin que en los años siguientes se pudiera lograr la cantidad de dinero necesaria para su recuperación.

Los cartones fueron a parar al Palacio Real de Portici (cerca de Nápoles), donde estaban todavía cuando se realizó el inventario de 1815. Después de su abandono en los depósitos fue preciso proceder a su limpieza en 1850 y 1853. Hay que llegar a finales de 1872 para que se decida enviar 18 tapices al Palacio del Quirinal de Roma, que se había convertido en la mansión real de los Saboya, para ornamentar el apartamento de la reina Margarita.

Los viajes de los tapices hacia el palacio romano son objeto del ensayo de Maria Taboga (2022, 67-80), que ha buscado en la documentación disponible los detalles de los diversos envíos de distintos lugares campanos a la nueva sede real. Cuando el Quirinal se destinó a palacio de los Saboya, fue amueblado y decorado con materiales que provenían de varios palacios reales de Italia. La reina Margarita, mujer de Umberto I, que moriría asesinado, demostró una gran afición a los tapices de tema quijotesco, especialmente a los de colores vivos, y los hizo colocar en su apartamento, como lo atestigua hoy en día la Sala degli arazzi di Lille en el primer piso de la Palazzina Gregoriana. Una foto de Alinari de 1911 retrata una habitación en la que se aprecian tapices, entre ellos tres gobelinos y entrepaños y sobrepuertas de seguro origen napolitano. Durante la primera guerra mundial, por voluntad de la reina Elena el palacio se convirtió en hospital, pero una foto de aquella época confirma la presencia de tapices en las paredes. Se ha notado que a veces se les añadían cenefas y bordados, hechos a imitación del estilo de origen francés.

Entre las salas que Maria Taboga cita, sobresale el Gabinetto Arazzi correspondiente al actual Salottino di Don Chisciotte. Los tapices sufrieron daños porque se doblaban para reducir su tamaño y cubrir ventanas y puertas.

Del total, se trasladaron a Roma 79 tapices, mientras nueve de ellos y catorce entrepaños quedaron en el Museo de Capodimonte, que en 1957 los expuso al público. En 1998 también estos ejemplares llegaron al Quirinal, en virtud de un convenio de ‘préstamo permanente’, y actualmente adornan salas oficiales de primerísima importancia y otras más retiradas. En ciertos momentos han decorado el despacho del presidente de la República italiana (Pertini y Cossiga, por ejemplo). A causa de esa vida tan movida y aventurera se hizo necesario restaurar los tapices en el taller que se montó en el mismo palacio, donde la supervivencia de un conjunto de cartelas y viejos forros atestigua las vicisitudes que sufrieron a lo largo del tiempo.

Cuando los primos de Vittorio Emanuel III, el duque de Aosta Emanuele Filiberto de Saboya y su esposa Elena de Orleans, fueron destinados al ‘presidio’ de la ciudad partenopea (1905), la duquesa pidió que su apartamento se decorara con los tapices que habían quedado disponibles, como nos informa Carmine Napoli en su trabajo (2022, 81-100). Al traslado se opuso el comisario de bienes culturales del sur de Italia, Vittorio Spinazzola, que tenía el proyecto de reunir en un museo todos los tapices realizados en la Fábrica de Pietro Duranti. Al final de la controversia, algunos tapices se enviaron al Palacio de Capodimonte para satisfacer el deseo de la duquesa que mientras tanto había conseguido el favor popular. Fracasado cualquier intento de reunirlos, todos los tapices, como se ha dicho arriba, confluyeron en el Quirinal. Actualmente, en ese palacio se encuentran 103 tapices procedentes de Nápoles y de los doce gobelinos, solo sobreviven ocho.

La riqueza de las aportaciones científicas por parte de los colaboradores del volumen se completa con las fichas, realizadas al cuidado de Maria Gabriella Mansi, Claudia Grieco, Dinko Fabris, Silvano Saccone y Alessandra Cosmi, que en la parte final explican los documentos bibliográficos y los cartones. A estas hay que añadir el «Apéndice» de documentos que cruzan la historia de estas obras de arte desde la autorización de Vanvitelli hasta la orden de 1876 que otorgaba el envío de los tapices para la reina Margarita, incluido al final del artículo de Carmine Napoli, y la interesante relación de las obras de restauración de los cartones y tapices redactada por Maria Teresa de Falco y Giulia Zorzetti.

Los trabajos que integran el catálogo, como he procurado describir, revelan la larga y minuciosa investigación desarrollada por parte de los estudiosos y expertos para reconstruir esa curiosa historia de ‘andezas’ cortesanías y ofrecer con sabios análisis a la fruición del público los cartones, excelentemente restaurados, así como algunos de los tapices que actualmente adornan el Palacio del Quirinal y el único tapiz (un gobelino) que ha quedado en Nápoles después de 1998.

La Dirección de *Anales Cervantinos* ha considerado que la incorporación de unas pocas imágenes del rico acervo quijotesco napolitano que describe el catálogo y exposición aquí descritos contribuiría a complementar el trabajo de la profesora Ruta y mostrar con mayor eficacia la mencionada riqueza:



Giuseppe Bonito, *Don Chisciotte impedito dalla sua visiera beve con una canna* (I, 21). 1761. Óleo sobre tela, 180 x 155 cm. Palazzo Reale di Napoli, inv. 913/80.



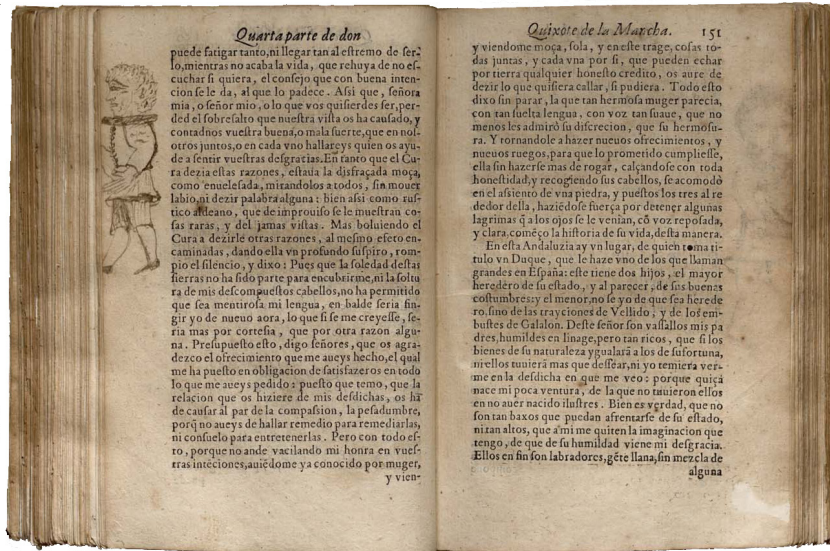
Giuseppe Bonito, *Il curato ed il barbiere epurano la biblioteca di Don Chisciotte dei libri di cavalleria* (I, 6). 1759. Óleo sobre tela, 184 x 92 cm. Palazzo Reale di Napoli, inv. 429/1907.



Giuseppe Bonito, *Don Chisciotte combatte contro i mulini a vento (I, 8)*. 1759. Óleo sobre tela, 183x181 cm. Palazzo Reale di Napoli, inv. 868/80.



Giovanni Battista Rossi, *Sancio si rifiuta di pagare il suo conto e viene fatto saltare su una coperta (I, 17)*. 1769. Óleo sobre tela, 180 x 175 cm. Palazzo Reale di Napoli, inv. 805/80.



La princeps napolitana del *Quijote*. El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, Madrid, Juan de la Cuesta, 1605. Biblioteca Nacional de Nápoles, S.Q. XXVI.C.34. F. 150v-151r, con ilustración manuscrita al margen.



Giuseppe Bonito, *Don Chisciotte e Sancio fanno castelli in aria* (II, 74). 1761. Óleo sobre tela, 178 x 68 cm. Palazzo Reale di Napoli, inv. 416/1907.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Barceló, Concha y Xosé Luis García Canido, coords. 2005. *El Quijote de Carlos III. Los tapices de la Real Fábrica de Nápoles*. Catálogo de las exposiciones de Alcalá de Henares, Sevilla, A Coruña. Madrid: Instituto Cervantes.
- Cervantes, Miguel de. 2015. *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, Gonzalo Pontón y el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. Madrid: Real Academia Española.
- Cosmi, Alessandra. 2022. «L'originalità delle *Storie di Don Chisciotte* di Carlo III e Ferdinando IV di Borbone nel panorama delle arazzerie europee». En *Don Chisciotte. Tra Napoli, Caserta e il Quirinale: i cartoni e gli arazzi*, coordinado por Mario Epifani y Encarnación Sánchez García, 47-56. Roma-Nápoles: Quaderni di Palazzo Reale 2, editori Paparo.
- Delli Paoli, Antonella y Stefano Gei. 2022. «Il ciclo di arazzi con le *Storie di Don Chisciotte* dal progetto di Vanvitelli al Quirinale: un viaggio da Napoli a Caserta, Palermo e Roma». En *Don Chisciotte. Tra Napoli, Caserta e il Quirinale: i cartoni e gli arazzi*, coordinado por Mario Epifani y Encarnación Sánchez García, 57-66. Roma-Nápoles: Quaderni di Palazzo Reale 2, editori Paparo.
- Epifani, Mario. 2022. «Don Chisciotte e l'arazzeria: due ossessioni dell'Europa delle corti e le loro alterne vicende partenopee». En *Don Chisciotte. Tra Napoli, Caserta e il Quirinale: i cartoni e gli arazzi*, coordinado por Mario Epifani y Encarnación Sánchez García, 11-22. Roma-Nápoles: Quaderni di Palazzo Reale 2, editori Paparo.
- Epifani, Mario y Encarnación Sánchez García, coords. 2022. *Don Chisciotte. Tra Napoli, Caserta e il Quirinale: i cartoni e gli arazzi*. Roma-Nápoles: Quaderni di Palazzo Reale 2, editori Paparo.
- Fabris, Dinko. 2022. «Il cavaliere errante all'Opera: intorno al *Don Chisciotte* di Giovanni Paisiello, Napoli 1769». En *Don Chisciotte. Tra Napoli, Caserta e il Quirinale: i cartoni e gli arazzi*, coordinado por Mario Epifani y Encarnación Sánchez García, 101-104. Roma-Nápoles: Quaderni di Palazzo Reale 2, editori Paparo.
- Lorenzi, Giovanni Battista. 1769. *Don Chisciotte della Mancía commedia per musica* di Giambattista Lorenzi P. A. da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini nell'Està di quest'anno 1769. Nápoles: Stamperia Avelliniana.
- Lorenzi, Giovanni Battista. 1806-1820. *Opere teatrali di Giambattista Lorenzi napoletano*. Nápoles: Stamperia Flautina, 4 vols.
- Lucía Megías, José Manuel, dir. 2005. *Banco de imágenes del 'Quijote': 1605-1915*. Ali-cante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Accesible en: <http://www.cervantes-virtual.com/portales/quijote_banco_imagenes_qbi/>.
- Meli, Giovanni. 1787. *Don Chisciotti e Sanciu Panza*. En *Poesie siciliane dell'Abate Giovanni Meli, pubblico professore di chimica nella Regia Accademia degli Studi di Palermo, edizione riveduta dall'autore ed arricchita di note per gl'Italiani*, vol. III. Palermo: Solli, 5 vols.
- Meli, Giovanni. 1965. *Don Chisciotti e Sanciu Panza*. En *Opere*, editado por Giorgio Santangelo, vol II, 467-889. Milán: Rizzoli, 2 vols.
- Montero Reguera, José. 2022. «Los Quijotes de la Biblioteca Nacional de Nápoles». En *Don Chisciotte. Tra Napoli, Caserta e il Quirinale: i cartoni e gli arazzi*, coordinado por Mario Epifani y Encarnación Sánchez García, 37-46. Roma-Nápoles: Quaderni di Palazzo Reale 2, editori Paparo.
- Napoli, Carmine. 2022. «Gli arazzi della serie di Don Chisciotte: ultime contrastate tracce della loro storia collezionistica (1905-1998)». En *Don Chisciotte. Tra Napoli, Caserta*

- e il Quirinale: i cartoni e gli arazzi*, coordinado por Mario Epifani y Encarnación Sánchez García, 81-100. Roma-Nápoles: Quaderni di Palazzo Reale 2, editori Paparo. Sánchez García, Encarnación. 2022. «Don Chisciotte ricevuto nel Palazzo Reale di Napoli, 1615-1779». En *Don Chisciotte. Tra Napoli, Caserta e il Quirinale: i cartoni e gli arazzi*, coordinado por Mario Epifani y Encarnación Sánchez García, 23-36. Roma-Nápoles: Quaderni di Palazzo Reale 2, editori Paparo.
- Spinosa, Nicola. 1971. *L'arazzeria napoletana*. Nápoles: Libreria Scientifica Editrice.
- Taboga, Maria. 2022. «Gli arazzi di Don Chisciotte al Quirinale: dagli anni della regina Margherita ai giorni nostri». En *Don Chisciotte. Tra Napoli, Caserta e il Quirinale: i cartoni e gli arazzi*, coordinado por Mario Epifani y Encarnación Sánchez García, 67-80. Roma-Nápoles: Quaderni di Palazzo Reale 2, editori Paparo.
- Torres-Pérez, José María. 2005. «Cuatro siglos de andanzas. Ediciones ilustradas del *Quijote*». En *La imagen del 'Quijote'. Bordados cortesanos del siglo XVIII (18 de mayo-17 de julio 2005)*, 25-41. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Museo de Navarra.

Recibido: 17 de mayo de 2023

Aceptado: 19 de julio de 2023