

## METASTASIO EN ESPAÑA, ENTRE TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES

Uno de los fenómenos más interesantes de la cultura española del siglo XVIII, es el de la influencia del teatro musical italiano sobre los otros géneros teatrales y también sobre las obras literarias que no forman parte del mundo de las tablas<sup>1</sup>. Gracias al éxito prácticamente universal del melodrama, a lo largo del siglo las estructuras métricas y la lengua de los libretos comienzan a dejar huellas más o menos profundas en muchos ámbitos, tanto en Italia como en la Europa entera. De ahí que la generación romántica tenga a su disposición un repertorio de formas y un lenguaje estilizado, que pueden fácilmente emplearse en un abanico de obras en verso: dramas, odas, romances etcétera<sup>2</sup>. Es justamente el carácter, por decirlo así, experimental de los libretos (con su necesidad de acoplar las palabras a la música) el que favorece el descubrimiento de nuevas soluciones técnicas y sugiere posibilidades y variedades métricas.

Claro está que, más allá de los Alpes, todo esto presupone una aclimatación de los melodramas y su aceptación por parte del público de aficionados al teatro y a los géneros musicales autóctonos, pero implica también una recepción más culta por parte de intelectuales y literatos. Y claro está que las diferentes sensibilidades y tradiciones nacionales producirán distintas maneras de recepción.

Para bien valorar la presencia del teatro musical italiano en la península ibérica hemos de partir, pues, no sólo de las reformulaciones o de los cortes que los es-

---

<sup>1</sup> Sobre las relaciones entre teatro español e italiano, véase Frolidi, 2006: 81-90 (con bibliografía).

<sup>2</sup> Lo subrayaba ya Alfred Coester en su breve investigación, 1938, I: 10-20, por lo que atañe a las obras románticas en lengua española. Pero muchas podrían ser las muestras de relaciones entre melodrama, teatro en verso y lírica en el siglo XIX.

pectáculos sobre todo metastasianos (que proceden de la corte de Viena o de otra capital europea) sufren al llegar a la península<sup>3</sup>, sino también de las traducciones y adaptaciones, es decir del momento en el cual la cultura española intenta hacer propios los nuevos modelos, en un proceso ambivalente de adquisición y rechazo, conservación y contaminación. Un proceso que abarca, evidentemente, a texto dramático y texto-espectáculo, a música y poesía, a escenografía y coreografía, y donde la tradición hispánica y la itálica tienen, a menudo, que acomodarse, conciliarse, renunciando cada una a la estricta observancia de principios y normas dramáticas o escénicas<sup>4</sup>.

Paralelamente es necesario investigar sobre dónde y cuándo estas innovaciones ingresan en España: según han demostrado a las claras recientes investigaciones musicológicas, la ópera llega a cundir en el mundo ibérico a través de caminos y modos muy varios, que dependen de elementos tan concretos como las compañías que ponían en escena los espectáculos en las ciudades que podían permitirse un teatro público (compañías italianas, cortesanas, de cantantes profesionales o de actores-cantantes etcétera); las preferencias y el gusto del público; el nivel y la inclinación poética del traductor; la situación que ocasionaba las transposiciones etcétera. Este complejo conjunto de elementos determina, cada vez, rasgos y caracteres de traducciones o adaptaciones<sup>5</sup>.

Los libretos italianos, que en la opinión común eran textos sin demasiadas pretensiones literarias, salvo la de divertir a los espectadores y de ‘ofrecerle un servicio’ a la música, sirven en muchos casos como simple punto de partida e inspiración para toda clase de transcodificación y transformación, desde las versiones que, sencillamente, acompañan el texto original para que el público pueda entenderlo, hasta refundiciones y reelaboraciones bastante libres.

### Metastasio

En comparación con los muchos aventureros de la pluma del Dieciocho, los libretistas que circulaban por toda Europa ofreciendo su arte a soberanos y príncipes, Metastasio (en compañía de su maestro, Apostolo Zeno, y otros poetas de

---

<sup>3</sup> Trátase de intervenciones en las que se empeñan, a menudo, los mismos autores. En el caso de Metastasio –que los musicólogos han bien estudiado– fue justamente la perspectiva del estreno ibérico de algunos dramas suyos a sugerirle la idea de revisarlos y abreviarlos (cf., por ejemplo, el estudio de Reinhard Wiesend, 1986: 171-197).

<sup>4</sup> Capítulo aparte, del que no puedo ocuparme aquí es el de los ecos y de la fortuna indirecta (estilística, léxica, dramática etcétera) de los libretistas italianos en el teatro original español.

<sup>5</sup> Sigue siendo uno de los campos que más investigaciones necesita. En cambio, han aparecido muchos estudios, tanto literarios como musicológicos, que ahondan en la penetración directa de la ópera en el mundo español. Me permito remitir a mi trabajo siguiente (y a la bibliografía ahí citada): Ramón de la Cruz, 2007.

envergadura) ocupa un lugar destacado: es un caso especial y ejemplar a la vez, por la altísima calidad de sus versos, que ya en la opinión de sus contemporáneos significaban algo más que una simple textura verbal, que acompañase, en posición subordinada, la música<sup>6</sup>. Los melodramas del *abate* Trapassi ofrecen a sus estimadores mucho que aprender sobre el arte de hacer libretos: una estructura coherente (su comienzo *in medias res*, la esencialidad de escenas y personajes); una versificación ágil pero muy densa; un lenguaje pulcro y culto, simplificado y áulico a la vez (según la tradición italiana, que rechaza un lenguaje dramático que se adhiera a la realidad); personajes dignos de la máxima admiración, dotados de virtudes casi sobrehumanas<sup>7</sup>.

Y esta experimentada máquina teatral le asegura a Metastasio un éxito sin par hasta comienzos del siglo XIX: se le reconocen la excelencia de su poesía aun por parte de los detractores de la ópera italiana. Clavijo y Fajardo, al ironizar sobre la adaptación de Antonio Bazo, *La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre y Real juramento de Artajerjes*<sup>8</sup>, y más generalmente sobre la costumbre de convertir en comedias un «espectáculo monstruoso» que «los italianos, sumamente aficionados a la música, han inventado [...] para deleite del sentido con sacrificio de la razón», no se recata de alabar los inmensos talentos del *poeta cesareo*, quejándose de que éste haya sacrificado su gran ingenio:

[...] dedicó, por desgracia, sus grandes talentos a este trabajo despreciable: trabajo para que hubiera sobrado cualquier poeta vulgar, poniendo mala poesía en piezas que no podían ser buenas; y trabajo no digno de sus grandes versos [...] Nadie le puede negar a este genio feliz una grande sublimidad de pensamientos; un metro armonioso, suave y cadente, un calor en sus expresiones, que penetra y enciende; y, sobre todo, un estilo en que se reúnen, a un tiempo, la claridad, la concisión, el número y la elegancia. Pocos mortales han tenido tantas y grandes calidades de poeta<sup>9</sup>

Con todo, hay que poner de relieve otro hecho fundamental: pese a semejantes opiniones<sup>10</sup>, Metastasio puede contar con la aprobación (indirecta) del principal

<sup>6</sup> Según lo decía ya con toda ironía el libreto de Giovan Battista Casti, titulado *Prima la musica poi le parole*. O algunas de las mejores páginas del panfleto *Il teatro alla moda* del veneciano Benedetto Marcello (1720).

<sup>7</sup> Véase: Sala di Felice, 1983; Sala Di Felice y Sannia, 1985; y Muraro, 986.

<sup>8</sup> El título doble, frecuente en las adaptaciones ibéricas, refleja el antiguo uso de explicar al público el contenido de la obra, a través de un subtítulo, que presenta un caso moral en breve giro de palabras, y es más largo y elocuente que el verdadero título, escasamente alusivo.

<sup>9</sup> Clavijo y Fajardo, 1762: 1-29; Fernández Fernández, 2001, 24, 2: 217-243.

<sup>10</sup> Compartidas, por otro lado, por los portavoces de la estética racionalista, y hasta el s. XIX, si bien por razones diferentemente matizadas, pero que rechazan el carácter polifacético de la ópera, por ejemplo en Schelegel: «[...] dal punto di vista del moderno teorico del dramma, i libretti metastasiani erano un ircocervo, definibile con un'etichetta per

teórico de la España ilustrada, Ignacio de Luzán, quien, es también —y no es ninguna casualidad— traductor de la *Clemenza di Tito*<sup>11</sup>.

Las disputas ideológicas no hacen más que volver a proponer, en tierra española, uno de los asuntos que más encendió a lo largo del siglo los debates entre filósofos, músicos, poetas y teóricos (italianos y extranjeros). Pero la confrontación entre intelectuales no logró detener ni, obstaculizar el estrecharse de relaciones entre ópera y teatro musical español: en particular las recíprocas influencias entre zarzuela y melodrama que se registran muy tempranamente<sup>12</sup>. Ni logró (ni mucho menos) impedir el florecimiento de un sinfín de hispanizaciones metastasianas, que gozaron de fortuna extraordinaria y duradera, sobreviviendo a las crisis del melodrama italiano y a su destierro de los teatros cortesanos (o, quizás, justamente gracias a ello). Este éxito no se limita solamente al territorio peninsular (baste con echar una ojeada a los repertorios recopilados por Stoudemire y Garelli, a la bibliografía de Aguilar Piñal o a la cartelera teatral madrileña del siglo<sup>13</sup>): aun los coliseos coloniales hacen alarde de ricas temporadas, donde las adaptaciones sobresalen<sup>14</sup>.

Antes de pasar a examinar —en este parcial intento de sistematización— las maneras de metabolizar los versos metastasianos en la España ilustrada, cabe decir que hay que distinguir netamente el campo de las traducciones del de las adaptaciones (y que serán necesarias más investigaciones diatópicas y diacrónicas, para bien insertar cada obra en su contexto<sup>15</sup>).

En sus investigaciones sobre el teatro español María Grazia Profeti ya ha notado cómo, desde el comienzo de la aventura del teatro metastasiano (1736-1738), van fijándose algunas modalidades de recepción que volverán a reaparecer en las dé-

così dire ossimorica: erano “tragiche miniature”, dove cioè le valenze o le pulsioni drammatiche connaturate alla vera tragedia, come ormai la pretendevano i lettori-spettatori dell’Ottocento, si scontravano incompatibilmente con le modalità e le fisionomie rococò dell’Arcadia romana e della corte asburgica settecentesche» (Goldin Folena, 1999: 193-235, pp. 224-225). Sin olvidar que aun los jesuitas favorables a la reforma de Metastasio, como Arteaga, no pueden pasar bajo silencio los ‘defectos’ de su modelo dramático (Rossi, 1964, I: 71-116; y Molina Castillo, 1999, 22, I: 61-76): la repetición de fórmulas y estructuras narrativas; la cristalización de personajes; el uso del tema amoroso en un teatro noble y trágico.

<sup>11</sup> Checa Beltrán, 1991, 7, pp. 27-48, pág. 45.

<sup>12</sup> Cotarelo y Mori, 1934; Bussey, 1980; Kleinertz, 1996: 107-121; Carreras, 49-78; Stein, 1997:85-218.

<sup>13</sup> Stoudemire, 1996, 447-473; Garelli, 1997, 127-138; 325-363; Aguilar Piñal, 1981-2001; Andioc y Coulon, 1996.

<sup>14</sup> Un ejemplo, entre muchos, puede ser el de la representación, a fines de siglo, en el teatro de Lima de obras como *Ecio triunfante en Roma* con música de Blas de Laserna (con mucha probabilidad es la refundición del *Ezio*, por parte de Ramón de la Cruz) o el *Demofonte* de Díaz Sirigo. Cf. Irving, 1949, II: 93-112.

<sup>15</sup> Puedo aquí solo rozar un problema de tipo filológico, que cada traducción y adaptación presupone, el del modelo subyacente, ya que de las óperas de Metastasio se hicieron múltiples ediciones, sueltas o no, con textos controlados por el autor, y los muchos que salían de la imprenta con ocasión de alguna representación.

cadav siguientes, si bien caracterizadas por otros recursos dramáticos y poéticos<sup>16</sup>. Por ejemplo, en *Por amor y por lealtad y Demetrio* de Vicente Camacho (1731, pero estrenado en 1736), que es la primera traducción del *Demetrio* (1731), ya aparece un fenómeno tan significativo como la introducción de personajes cómicos (los graciosos de la comedia áurea) y pequeños retoques en la estructura del drama que modifican el texto según el gusto de los destinatarios del espectáculo (a menudo, la desaparición de las piezas musicales<sup>17</sup>).

El panorama de las adaptaciones, que constituyen, de hecho, el verdadero elemento de intermediación, para la difusión de la renovada dramaturgia metastasiana, es muy amplio. Después de mediados de siglo, la adaptación, en sus numerosas realizaciones, se convierte en la forma preferida para insertar el elemento extranjero en el mundo teatral peninsular, aunque a costa de compromisos estéticos y una fuerte (pero a menudo exagerada) atención por las preferencias de un público normalmente incapaz de apreciar las sutilezas y finuras del poeta italiano.

### Las traducciones

En esta categoría habrá que reunir toda clase de traducción mimética, que pretenda reproducir lo más exactamente posible el texto italiano, hasta en su polimetría (endecasílabos, heptasílabos y metros más breves en las arias, con los juegos rítmicos que en estas últimas combina magistralmente el poeta cesáreo). Desde una perspectiva funcional, las que merecen esta denominación son las que proporcionan un texto paralelo (a menudo, muy próximo a la letra italiana): un texto que refleja el de una de las muchas representaciones que se dieron a lo largo del siglo, con las modificaciones, supresiones o añadidos que cada espectáculo requería o imponía. Son traducciones quizás más frecuentes en el primer período, el de las representaciones de las obras originales, que necesitaban la versión española para quienes ignoraran el italiano, y que luego se hacen más raras, sin llegar a desaparecer, según lo demuestra, por ejemplo, la publicación en 1794 de la edición bilingüe del *Demetrio*, atribuida por Aguilar Piñal al comediógrafo, de la primera mitad del siglo XVIII, Juan de Agramont y Toledo<sup>18</sup>.

Como bien puede imaginarse, en esta cosecha muy pocas son las traducciones que ofrecen una lectura amena, y que –al par del *dramma per musica* de Metasta-

<sup>16</sup> Profeti, 2001, I: 263–292; Leza, 1988, XXVI: 623–631. Sobre el teatro del XVIII cf. también Chaves Montoya y Rodríguez de la Flor, 1995, I: 372–399.

<sup>17</sup> Cf. también Subirá, 1965, I: 27–37.

<sup>18</sup> *Demetrio. Dramma serio in musica da rappresentarsi nel Teatro de los Caños del Peral, sotto [sic] gli auspizi della M. I., e N. Associazione, essendo direttore del teatro e compositore delli balli il signor Domenico Rossi, nella primavera nell'anno 1794. Con permissione.* Madrid: Nella Estamperia de González [*Demetrio. Drama serio en música, para representarse en el Teatro de los Caños del Pera, baxo los auspicios de L.M.N. e I. Asociación, siendo director del teatro y compositor de bayles el señor Domingo Rossi, la primavera del año de 1794. Con licencia.* Madrid: En la imprenta de González].

sio— pueden apreciarse por su nivel literario, prescindiendo de la música. La mayoría de estos productos no se aleja de la simple transposición lingüística, ya que los traductores, anónimos, y que obraban por encargo, sin aspirar a ninguna gloria literaria, eran poetas de tres al cuarto. Raras son las muestras de más vivaces capacidades poéticas como lo es el caso —ya mencionado— de Luzán traductor de Metastasio, alabado también por Moratín hijo.

Existen, sin embargo, otras clases de traducciones. Pese a los reproches que variamente se le dirigen a Metastasio (Arteaga, Eximeno y otros, que le niegan la dignidad de poeta trágico), para algunos su teatro puede leerse con aprovechamiento tanto moral como dramático-patético. Por eso, pueden encontrarse interesantes experimentos como el del jesuita español Benito Antonio de Céspedes, que en el teatro y las letras nacionales, recupera un sistema dramático cuya finalidad, esencialmente moral, se ve enriquecida por una feliz evasión de la realidad cotidiana y por la búsqueda del placer estético. Céspedes, según él mismo testimonia, empezó su labor en Italia, en la época de la supresión de la Compañía, para pasar el tiempo en una honesta ocupación intelectual — o, al menos, así lo finge («[...] este trabajo empezó por entretenimiento en los primeros años de mi demora en Italia en los cuales se hacía más pesado el ocio por falta de libros»). Pero, pronto se da cuenta de que podría imitar un teatro de afectos y sentimientos puros y nobles (se percibe la preocupación pedagógica jesuítica y su *ratio studiorum*<sup>19</sup>: «oyendo después que se iba haciendo reforma en nuestro teatro, me vino al pensamiento que podría ser útil para contribuir a ella»), y se asigna la tarea de hispanizar las *opera omnia* del *abate* Trapassi:

[...] las composiciones dramáticas influyen en las costumbres. Todas ellas son una escuela de virtud. La amistad, la fidelidad, el amor filial y paterno, el amor de la patria, el vencimiento de sí mismo, etc. se ven en ellas elevados hasta el último grado del heroísmo.

El amor es la pasión dominante en todas, o en quasi todas. Se ha pretendido desterrarle del teatro como perjudicialísimo [...] Yo que miro esta pasión al modo de las demás, ni en ella ni en las demás hallo mal alguno. El Autor de la naturaleza, que nos revistió de ellas, nos hizo un beneficio en dárnoslas; no nos dio ningún veneno, con que nos matásemos. ¿En qué pues está el mal? En el abuso que se hace de este don, en el desorden que se le da. Si debiéndose ordenar al bien, se ordenan al mal, no se atribuya este mal a las pasiones, sino a quien abusa de ellas. Por lo mismo, quien fomenta el amor, no por eso fomenta el mal, sino quien fomenta el abuso del amor, ordenándole al mal. Mas si le fomenta por medios y fines virtuosos haciéndole producir efectos también de virtud, lejos de hacer perjuicios a las costumbres concurre mucho a mejorarlas. Puntualmente me pareció que concurrían estas bellas cualidades en el modo de tratar el amor que tiene en todas sus obras el *abate* Pedro Metastasio, y que proponiéndolas en nuestro idioma, se proponía a nuestro teatro un excelente ejemplar que pudiese servir de

---

<sup>19</sup> Sala y Morelli, 1994: 597-611.

norma a nuestros poetas para tratar el amor [...] Además de ser un continuo promover virtudes y virtudes heroicas.<sup>20</sup>

Las libertades que Céspedes se toma son las que normalmente se encuentran en una traducción de tipo literario, en un tipo de teatro que más que para la actuación se compone para ser leído. Justifica estas libertades, como había de esperarse, acudiendo al ejemplo de una autoridad de las letras áureas, Juan de Jáuregui, y su versión de la *Aminta* de Tasso: se trata de inversiones, pequeñas supresiones, adiciones y cambios semánticos, o del uso elástico de los recursos retóricos, debido a las peculiaridades del idioma de llegada, frente a un idioma de partida muy semejante pero no coincidente.

He aquí una pequeña muestra del trabajo de Céspedes, y de su *Aquiles* (traducción de *Achille in Sciro*, 1736), frente al texto italiano (que podrá cotejarse con la labor de Ramón de la Cruz, sobre la misma obra, más adelante):

**ACHILES**

¿Quitarme a mí mi tesoro?  
¿Dónde está el alma atrevida?  
Ha de quitarme la vida  
el que me quite a mi bien.

Ando esclavo de sus ojos  
en estos despojos viles,  
pero, lo sé, soy Achiles  
y siento en mí a Achiles bien.

**ESCENA 4<sup>a</sup>**

*Nearco, y después Ulises y Arcade, que saltan de las naves*

**NEARCO**

¡Qué difícil empresa,  
o Tetis, me impusiste!  
No pasa ni un momento  
en que no tema descubierto a Achiles.  
Es verdad que el amor le tiene en freno;  
mas si un guerrero, si un clarín percibe,  
se agita, arde en volcanes,  
y arroja los adornos femeniles  
¿Qué hiciera si a saber llegara ahora

**ACHILLE**

Involarmi il mio tesoro?  
Ah dov'è quest'alma ardita?  
Ha da togliermi la vita  
Chi vuol togliermi il mio ben.

M'avvilisce in queste spoglie  
il poter di due pupille;  
ma lo so ch'io sono Achille  
e mi sento Achille in sen. (Parte)

**SCENA IV**

*NEARCO e poi ULISSE ed ARCADE dalle navi*

**NEARCO**

Che difficile impresa  
Tetide m'imponesti! Ogni momento  
temo scoperto Achille. È ver che  
[amore  
lo tiene a fren; ma se una tromba  
[ascolta,  
se rimira un guerrier, s'agita, avvampa,  
sdegnà l'abito imbellè. Or che farebbe  
se sapesse che Troia

<sup>20</sup> *Obras dramaticas de Pedro Metastasio Poeta Cesareo traducidas en lengua española por don Benito Antonio Céspedes, presbítero Natural de Casasimarro. Obra postuma tomos I-III*, Biblioteca de Castilla-La Mancha, Toledo, mss. 303-305. La cita procede del tomo I (ms. 303), *Al lector*, fols 1r-1v.

que Troya sin su brazo es invencible?  
 ¿Y que le pide toda Grecia armada?  
 ¡Ah, no quieran los Cielos que aquí arribe  
 a buscarle ninguno!... Oh Dios! Me engaño?  
 (*al ver a Ulises*)

Ulises!... ¿Y a qué viene?... Ah, mas sin  
 [fines  
 de cierto no. ¿Qué hacerme? El me  
 [conoce  
 desde que al padre del mancebo Achiles  
 estubo a visitar. Bien que ya ha mucho.  
 En todo caso mantendreme firme  
 negando ser aquel... Hola extranjero:  
 no pasar adelante sin decirme  
 antes quién eres. Es la ley del reino  
 (ms. 304, fols. 3v-4r, vv. 132-160).

senza lui non cadrà, che lui domanda  
 tutta la Grecia armata? Ah tolga il cielo  
 che alcuno in questo lido  
 non venga a ricercarlo... Oh dei!  
 [M'inganno?

Ulisse! E qual cagione  
 qui lo conduce? Ah non a caso ei  
 [viene.  
 Che farò? Mi conosce,  
 e nella reggia appunto  
 del genitor d'Achille. È ver che ormai  
 lungo tempo è trascorso. In ogni caso  
 niegherò d'esser quello. Olà straniero  
 non osar d'inoltrarti  
 senza dirmi chi sei. Questa è la legge;  
 il mio re la prescrisse.  
 (*Achille in Sciro*, Viena, Van Ghelen, 1736,  
 vv. 114-142)

No menos apasionada es la defensa de Metastasio por parte de Ignacio García Malo<sup>21</sup>, que en su tardía traducción del *Demofonte*<sup>22</sup>, adopta una perspectiva de fidelidad al texto, hasta filológica, frente a lo que había ocurrido, por ejemplo, en la «traducción de 1750», donde «para hacer más breve la función le cortaron mucho al Drama»:

me he acercado más que cuantos me han precedido a una versión literal del *Demofonte* y [...] he procurado no añadir ni quitar palabra alguna; cuando la necesidad no me ha obligado a hacerlo para sacar un verso nuestro o para poner un dístico en la forma que están colocadas tan oportunamente en el original (p. IX).

Siguen algunas reflexiones sobre la dificultad de traducir un par de versos («Congiunti almen nelle sventure estreme / Sarete anime ree, sarete insieme»), donde García Malo parangona una posible (y mal lograda) traducción literal a la suya, la cual, jugando con los mismos recursos poéticos de Metastasio (rimas y ritmos), distribuye en tres versos significantes y significados.

El respeto filológico del idolatrado melodrama se traduce en la elección del endecasílabo libre alternándose con heptasílabos (y en la reproposición de los pareados metastasianos, sagazmente repartidos a lo largo del drama) y en la atención ab-

<sup>21</sup> Sobre este funcionario, cortesano y escritor, que era un verdadero enamorado de la obra metastasiana, cf. Guillermo Carnero, 1996, I: 1-18.

<sup>22</sup> *El Demofonte del ab. Pedro Metastasio, traducido en castellano y representado por la Compañía de Eusebio de Ribera en el coliseo del Príncipe en el año de 1791, con el título del Inocente usurpador*, Madrid, en la oficina de D. Benito Cano, Año de 1791.

solita hacia la conformación del melodrama (escenas, actos etcétera). Frente al problema de las arias, uno de esos monstruos lírico-musicales tan ajenos a la teatralidad española, sin embargo, la escrupulosa conservación de los muchos valores lingüísticos, diegéticos, textuales de la obra original parece venirse abajo. Declara el traductor:

[...] he [...] puesto en el mismo verso endecasílabo aquellas arias que contribuyen a la conducta del Drama [...]. Las demás que puso con el mismo fin, pero que nada contribuyen al interés de la acción, las he omitido pareciéndome que solo servirían para hacer lánguida la escena, y que sus conceptos son verdaderamente líricos, mas no patéticos, ni propios de un drama trágico [...]. También he traducido en el mismo verso endecasílabo alguna aria que poco importaría para la acción que se omitiese; pero esto lo he hecho por seguir el método del autor [...] de que cuando se va alguno de los personajes hable él último (pp. XIII-XIV).

Pese a la infracción de la norma elegida (mantener inalterado todo lo que Metastasio escribió), el autor español anticipa en esto lo que la crítica moderna reconocería plenamente, o sea la funcionalidad de las arias, que solo esporádicamente pueden eliminarse sin consecuencias apreciables para el buen desarrollo de la acción dramática<sup>23</sup>. Contribuyó a la formación de este lugar común negativo el hecho de que las arias (*ariette*), extraídas de su contexto y convertidas en piezas de concierto, para que los cantantes pudiesen lucirse con ellas, acabaron por ser consideradas el lugar preferido para una expresividad afectiva fácil y superficial.

Aquí va una pequeña muestra del estilo traductorio de García Malo (en letra cursiva las rimas italianas, conservadas):

ESCENA PRIMERA

*Huertos pensiles correspondientes a diversas habitaciones del alcázar de Demofonte.*

DIRCEA Y CLEONTE

DIRCEA

Créeme , ¡o padre! Tu excesivo afecto  
hará que el mal dudoso cierto sea.  
Para exigir que sea exceptuada  
yo solo del sorteo riguroso,  
no creo encontrarás razón fundada,

SCENA PRIMA

*Orti pensili corrispondenti a vari appartamenti della reggia di Demofonte.*

DIRCEA e MATUSIO

DIRCEA

Credimi, o padre; il tuo soverchio affetto  
un mal dubbioso ancora  
rende sicuro. A domandar che solo  
il mio nome non vegga  
l'urna fatale, altra ragion non hai

<sup>23</sup> Maeder, 1993.

<sup>24</sup> García Malo aplica su criterio selectivo y elimina la pieza conclusiva, el aria «O più tremar non voglio». En cambio, al final de la escena II, el texto de «In te spero, o sposo amato» se ve afectado por la aludida supresión de lo lírico, como se aprecia en la primera cuarteta: «En ti solo yo espero, esposo amado, / mi deplorable suerte a ti la fio: / y cualquiera que sea por tu causa, / será para mí siempre amable» (pp. XXV-XXXVI) < «In te spero, o sposo amato, / fido a te la sorte mia; / e per te, qualunque sia, / sempre cara a me sarà» (vv. 133-136).

sino el querer que el rey te dé su ejemplo.  
 CLEONTE  
 ¿Y poco te parece?  
 ¿Porque nació vasallo, soy acaso  
 menos padre que el rey? Apolo ordena  
 que una doncella ilustre sobre al ara  
 cada año en este día se le ofrezca  
 por víctima snagrienta; mas no excluye  
 las de estirpe real. El que se muestra  
 de las leyes divinas tan severo  
 y rígido tutor, a otros enseñe  
 constancia con su ejemplo; al punto  
 llame sus hijas alejadas con astucia;  
 expóngalas también al duro trance:  
 cuando la fatal urna es agitada,  
 pruebe cómo palpita a un triste padre  
 el corazón; cuál tiembla y se estremece  
 al ver sacar la suerte al sacerdote,  
 y cuando con semblante *contristado*  
 va a pronunciar el nombre que ha *sacado*.  
 Y una vez se avergüenze de que siempre  
 la parte le haya de tocar, ¡oh, *pend!*  
 de espectador en la miseria *ajena*.<sup>24</sup>  
 (pp. XIX-XX)

che il regio esempio.  
 MATUSIO  
 E ti par poco? Io forse,  
 perché suddito nacqui,  
 son men padre del re? D'Apollo il cenno  
 d'una vergine illustre  
 vuol che su l'are sue si sparga il sangue  
 ogni anno in questo dì; ma non esclude  
 le vergini reali. Ei, che si mostra  
 delle leggi divine  
 sì rigido custode, agli altri insegna  
 con l'esempio costanza. A sé richiami  
 le allontanate ad arte  
 sue regie figlie. I nomi loro esponga  
 anch'egli al caso. All'agitar dell'urna  
 provi egli ancor d'un infelice padre  
 come palpita il cor, come si trema  
 quando al temuto vaso  
 la mano accosta il sacerdote, e quando  
 in sembianza *funesta*  
 l'estratto nome a pronunciar s'*appresta*;  
 e arrossisca una volta  
 ch'abbia a toccar sempre la parte *a lui*  
 di spettator nelle miserie *altrui*.  
 (*Il Demofoonte*, París, Herissant, 1780, vv. 1-  
 27)

### Adaptaciones, refundiciones, reelaboraciones

Inmensa es la floresta de adaptaciones, en la que las versiones españolas de las óperas metastasianas aparecen como «Comedias heroicas», «Comedias nuevas», «Dramas trágicos», «Tragedias», «Dramas heroicos», según la índole del original y de su reelaboración, que privilegia unos u otros aspectos de la trama o de la ideología del texto. No hay que olvidar que, igual que en el campo de las traducciones, debemos ante todo averiguar si las adaptaciones —a veces independientemente del género en el que parecen insertarse— asumen, en la medida de lo posible<sup>25</sup>, el carácter híbrido del melodrama, mezcla de canto y poesía; o si, en cambio, aprovechan la oportunidad que la comedia tradicional les ofrecía, la de introducir unas pocas piezas musicales, sin que prevaleciese el aspecto mélico sobre la recitación, para acercarse lo más posible a un teatro en el que la palabra domina sin oposiciones.

A este primer plano de comparación, se superponen las coordenadas litera-

<sup>25</sup> Generalizada parece, por ejemplo, la abolición de los recitativos, mientras que el nivel de rarefacción de las arias varía mucho, en base a los criterios escogidos por los poetas españoles, y antes mencionados.

rias y dramáticas entre las que se mueven los adaptadores: el uso de los materiales lingüístico y retórico, así como de la materia argumental y su disposición, frente al modelo de Metastasio, que funcionaba como un perfecto mecanismo de relojería. Quisiera, por lo tanto, analizar, en algunos ejemplos emblemáticos, y sin pretender que estas breves anotaciones sean exhaustivas, las tipologías que brotan del ancho caudal de ‘refundiciones’ metastasianas en el siglo ilustrado.

En sus atinados y preciosísimos análisis histórico-literarios sobre la presencia del melodrama en España, Patrizia Garelli nos brinda una serie de indicaciones generales muy interesantes<sup>26</sup>. Ante todo, nos explica la patente dificultad de recopilar un repertorio completo de las adaptaciones, que sobrepasan el medio centenar, y, a menudo, la imposibilidad de fecharlas o atribuirles con toda seguridad a la mano de algún poeta o comediógrafo. En segundo lugar, recuerda algunos rasgos compartidos por la gran parte de estas obras: 1) las escasas variaciones con respecto a las tramas originales (y ello sería prueba de que el público estaba satisfecho con las fábulas del libretista italiano); 2) el uso preferente del verso octosilábico, con la asonancia típica del romance; 3) la resistencia a adecuarse, en general, a la concisión y al poder alusivo del diálogo melodramático, rápido y vivaz –para favorecer, en cambio, la tendencia declamatoria de los largos soliloquios y monólogos áureos<sup>27</sup>.

Hechas estas indispensables premisas, me parece que pueden individuarse por lo menos dos grandes categorías de adaptaciones, según su mayor o menor nivel de fidelidad a la obra de Metastasio en su conjunto (y, dentro de ellas, algunas subcategorías).

**a)** Adaptaciones-traduccion, que entremezclan la técnica de la transposición lingüística (con un porcentaje bastante alto de elementos léxicos, construcciones sintácticas, rasgos estilísticos del modelo), y la de la reformulación estructural y métrica. Es decir, se somete la obra a una especie de maquillaje, con el cual se quitan algunas arias, se alargan, abrevian y hasta añaden algunas escenas, se manipulan los personajes o varía mínimamente la composición del reparto (si cabe, aparecen graciosos), y finalmente la versificación pierde en variedad.

La labor de Ramón de la Cruz es un buen ejemplo de esta tipología de transformación textual, a la que se deben obras como el *Aquiles en Sciro* (1779, «comedia nueva del abate Metastasio, acomodada al teatro español»), que alterna traducción ‘literal’ (en letra cursiva las partes que tienen correspondencia exacta en el original):

---

<sup>26</sup> Garelli, 1997:133-138.

<sup>27</sup> Mas no puede olvidarse la distancia entre los dos idiomas –por ejemplo, la morfología de los sustantivos plurales o de la conjugación verbal españolas– que dificulta la imitación de la virtuosística esticomitia del abate Trapassi.

CORO A la voz que te aplaude,  
*padre Baco, descende,*  
 y nuestro pecho *enciende*  
*de tu sacro furor.*  
 Tú, *fuelle de delicias,*  
 y *obvado de los males,*  
 alegras los *mortales*  
 con tu dulce licor.  
 (vv. 1-8)

DEID. ¡Ay, calla! Que *alguno puede*  
*oír tu voz y, si acaso*  
 te descubren, *soy perdida,*  
 y *te pierdo.* (vv. 51-54)

CORO Ah, di tue lodi al suono,  
*padre Lleo, discendi;*  
 ah, le nostr'alme *accendi*  
*del sacro tuo furor.*  
 Oh, *fonte di delecti,*  
 o dolce *obblio de' mali,*  
 per te d'esser *mortali*  
 noi ci scordiamo talor  
 (*Achille in Sciro, cit.*, vv. 1-8)

D. (guardandosi intorno) *Ah, taci: alcuno*  
*potrebbe udirti; e, se scoperto sei,*  
*son perduta, ti perdo.*  
 (vv. 51-54)

y amplificación de algunos pasajes<sup>28</sup>:

---

<sup>28</sup> Conducta parecida, si bien no idéntica, se halla en el *Drama trágico, La Clemencia de Tito*, por Luis Francisco Ameno [posiblemente un seudónimo], Ms. 15055 BNM. Obsérvese el uso de la rima consonante en cuartetos de endecasílabos y heptasílabos, la amplificación y la inversión de algunos elementos.

DEIDAMIA Callad, que más que aduláis,  
ofendéis a mis oídos  
con vuestras aclamaciones.

LICOM. *Pero* hija, *si aún no has visto*  
a Teágenes tu esposo,  
¿qué ideas tienes, qué indicios  
de *que no puede agradarte?*

DEIDAMIA Bastante la fama dijo  
ya de él.

LICOM. No pudo decir  
sino que es príncipe digno,  
por lo valiente, lo afable

LIC. *Ma se ancor nol vedesti*, onde lo sai  
*che piacerti non può?*

DEID. Già molto intesi  
parlar di Teagene.

LIC. E vuoi di lui  
*su la fe giudicar degli occhi altrui?*

*Salen Vitelia y Sexto*

VITELIA

¿Para qué repetirme  
siempre una misma cosa? ¿A qué es de-  
cirme

lo que ya oí mil veces? Ya he sabido  
que Léntulo de ti ha sido inducido;  
que su facción a mí sabor empeña;  
que está ya de la empresa fixo el plazo;  
que un listón roxo puesto sobre el brazo  
será la contraseña

por donde conocidos, y ayudados,  
pueden ser entre sí los conjurados;  
que el lugar de la empresa será en lo alto  
de el Capitolio, donde pueda unido  
todo nuestro partido

dar contra Tito el deseado asalto.

Esto ya oí mil veces: mas no veo  
Cumplirse o mi venganza o mi deseo;  
todo se va en proyectos; mas ni un paso  
se dá a la execución. ¿Se espera acaso  
que a Tito en su presencia  
vea Vitelia infelice

su solio y mano dar a Berenice?

Habla, y di a que se espera

(fol. 1r-1v).

SCENA PRIMA

*Logge a vista del Tevere negli appartamenti di  
Vitellia.*

VITELLIA e SESTO

VITELLIA

Ma che? Sempre l' istesso

Sesto a dir mi verrai? So che sedotto  
fu Lentulo da te, che i suoi seguaci  
son pronti già, che il Campidoglio acceso  
darà moto a un tumulto e sarà il segno  
onde possiate uniti

Tito assalir, che i congiurati avranno  
vermiglio nastro al destro braccio appeso  
per conoscersi insieme. Io tutto questo  
già mille volte udii; la mia vendetta  
mai non veggo però. S' aspetta forse  
che Tito a Berenice in faccia mia  
offra d' amore insano

l'usurato mio soglio e la sua mano?

Parla, di', che s' attende?

(*La clemenza di Tito*, Venezia, Bettinelli, 1737,  
vv. 1-15)

<sup>29</sup> Ramón de la Cruz no descarta la posibilidad de ofrecer a su público un lenguaje culto que si no es puramente metastasiano, por lo menos trata de reproducir las mejores expresiones del teatro del siglo de Oro, sobre todo el de Calderón (cf. *Aquiles en Sciro*, ed. Andrea Baldissera, cit). Parece necesario, pues, valorar las propiedades de la lengua y del estilo de los otros refundidores.

y galán, de más dominios  
 que los que le da la suerte  
 en el suyo, y en el mío.  
 Además que es imprudencia  
 nada propia de tu juicio  
 dar fe a los *ojos ajenos*  
 de aquello que está en tu arbitrio  
*juzgar* con los tuyos, hija.  
 Pues el príncipe tan fino  
 Acepta tu mano, que  
 Anticipó a los avisos  
 su llegada, recibirle  
 y agasajarle es debido  
 como corresponde. Yo  
 acudiré a los cumplidos  
 de su hospedaje; y después  
 le bajaré divertido, [10v]  
 a los *reales jardines*,  
 donde, como que lo hizo  
 la casualidad, podréis  
 hablaros. Sólo te pido  
 que le trate tu atención  
 mientras logra tu cariño  
 como a *esposa*. (vv. 303-337)<sup>29</sup>

Semplice! Va': m'attendi  
 nel *giardino real*: colà fra poco  
 col tuo *sposo* verrò.  
 (vv. 182-188)

Asistimos a otro tipo de proceso interpretativo en el *Ecio triunfante en Roma*. Aun manteniendo la repartición en tres actos, el sainetero (y prolífico adaptador de Metastasio), procede a una versión de *Ezjio* animada por una visión nueva: una «tragedia», en la que destaca la introducción de un coro ausente en el original (voz trágica por excelencia, desde la época antigua), la conversión en recitados de todas las arias necesarias a la historia y supresión de las demás. Y, sobre todo, la adopción del endecasílabo (no libre, al estilo italiano, mas asonantado al uso ibérico), lo que implica automáticamente un proceso de amplificación y reformulación sintáctica, pero con sustancial coherencia y fidelidad al modelo. El *incipit* del texto de Cruz es este:

## ACTO PRIMERO

*Magnífica plaza, iluminada artificioamente para recibir a Ecio, triunfante de Atila. Trono imperial a un lado con guardia real estendida; y al otro lado coro de damas romanas con laureles en bandejas. Valentiniano y Máximo adelantados en la escena; y Varo retirado al pie del trono.*

## SCENA PRIMA

*Parte del Foro romano con trono imperial da un lato. Vista di Roma illuminata in tempo di notte con archi trionfali ed altri apparati festivi, preparati per celebrare le feste decennali e per onorare il ritorno d'Ezjio vincitore d'Attila.*

VALENTINIANO, MASSIMO, VARO  
 con pretoriani e popolo

CORO<sup>30</sup>

El valeroso Ecio  
 en hora feliz venga  
 donde laurel frondoso  
 su feliz sien guarezca  
 y todo Roma vea  
 en su triunfo las glorias de su César

## MÁXIMO

Señor, no con más fausto pudo Roma  
 ver a la regia prole de Quirino  
 celebrar aquel grande último día  
 de su segundo lustro, divididos  
 noche y horror se notan: separados  
 sombra y silencio; y el afán festivo  
 del popular aplauso que os aclama;  
 no os deja que envidiar los que al  
 [antiguo  
 pueblo Romano mereció su agosto,  
 de quien sois sucesor quizás más digno.

## VALENTINIANO

La voz que en mi favor al Cielo elevan  
 gozoso escucho: atiendo complacido  
 la expresión de sus votos reverentes,  
 y del pueblo más fiel la pompa admiro;  
 aguardo al vencedor que a mí me trae  
 la gloria ya su patria el regocijo:  
 mas el triunfo mayor que hoy arrebatada  
 mis afectos, solo es (Máximo amigo)  
 tu bella hija, la divina Fulvia,  
 a quien el trono y las victorias rindo.

## MÁXIMO

Fulvia aprendió de la humildad del padre  
 a no aspirar al solio; per el mismo  
 exceso de humildad es suficiente  
 para no despreciarlo y admitirlo  
 de mano de su César

## VALENTINIANO

Bien pudiera

## MASSIMO

Signor, mai con più fasto  
 la prole di Quirino  
 non celebrò d'ogni secondo lustro  
 l'ultimo di. Di tante faci il lume,  
 l'applauso popular turba alla notte  
 l'ombre, i silenzi; e Roma  
 al secolo vetusto  
 più non invidia il suo felice Augusto.

## VALENTINIANO

Godo ascoltando i voti  
 che a mio favor sino alle stelle invia  
 il popolo fedel, le pompe ammiro,  
 attendo il vincitor, tutte cagioni  
 di gioie a me. Ma la più grande è quella  
 che io possa offerir con la mia destra in  
 [dono  
 ricco di palme alla tua figlia il trono.

## MASSIMO

Dall'umiltà del padre  
 apprese Fulvia a non bramare un soglio  
 e a non sdegnarlo apprese  
 dall'istessa umiltà. Cesare imponga;  
 la figlia eseguirà.

## VALENTINIANO

Fulvia io vorrei

<sup>30</sup> Este coro, que reaparece otras dos veces en las escenas iniciales del primer acto es el único número musical. Es innovación de Cruz y tiene función parecida a la del coro en *el Aquiles* («En hora venturos») o en la *Clemenza di Tito* («Della romanas sorte»). Nada se opondría, sin embargo, a la hipótesis de que sea reminiscencia de los coros que se oían en «tragedias» y melodramas de argumento trágico de la época.

ser más amante, y el semblante esquivo  
moderar a mi vista, imaginando  
que no es premio el desdén de un amor  
[fino]

MÁXIMO

Vano es, Señor, tener que ella no os ame  
pues que no se le oculten es preciso  
prendas en vos que admira el universo;  
(¿pero cuándo el respeto no hace tibio  
cualquier afecto? ¡ah tirano César!  
probarás mi venganza y tu castigo)

VARO

Ecio se acerca; y a la primer guardia  
de su séquito próxima distingo.

VALENTINIANO

Oír del vencedor quiero los triunfos.  
Máximo ven, y partiré contigo  
las glorías que me da la suerte amiga.

MÁXIMO

Sí, mas yo de la injuria no me olvido  
(por más que yo a tu designio aplaudo,  
presto será horroroso tu destino). *Tocan*

(*Ecio triunfante en Roma*, Barcelona, Viuda  
Piferrer, pp. 1-3)

amante più, men rispettosa.

MASSIMO

È vano

temer ch'ella non ami  
que'pregi in te che l'universo ammira.  
(Il mio rispetto alla vendetta aspira).

VARO

Ezio s'avanza. Io già le prime insegne  
veggo appressarsi.

VALENTINIANO

Il vincitor s'ascolti;

e sia Massimo a parte  
e'doni che mi fa la sorte amica.  
(*Valentiniano va sul trono servito da Varo*)

MASSIMO

Io però non oblio l'ingiuria antica).

(*L' Ezio*, Venezia, Bettinelli, 1733, vv. 1-  
29)

**b)** Verdaderas adaptaciones del texto, que, pese a utilizar la línea argumental original, y reproducirla bastante fielmente, introducen con mayor libertad unas cuantas modificaciones, que le dan a la obra una aire nuevo: invención y reinterpretación de escenas; creación de personajes o nuevos matices en la caracterización de los del original; uso de las técnicas de analepsia y prolepsis, etcétera. De la misma manera, estas hispanizaciones van apoyándose en una reescritura lingüística y estilística más intensa, que puede resultar más o menos lograda.

Cabe añadir que en algunos autores puede producirse una reelaboración tan intensa que lleva a un edificio literario nuevo y autónomo. Esta elección, igualmente practicada que las otras, atraviesa el siglo entero. Desde *No hay con la patria venganza y Themistocles en Persia* (1736) de Cañizares hasta obras más tardías, de autores que, ya asimilado lo novedoso de la ópera, pueden disponer de los recursos poéticos y dramáticos de ésta con plena conciencia de sus fuerzas: José Ibáñez y Gassía, al reescribir las peripecias de Dido y Eneas (en su *El valiente Eneas*) o Cándido María Tri-

gueros, aumentando a cinco los actos del melodrama *Ipermestra* en su *Buena esposa, mejor hija, la Necepsis* (1763), preocupado por la defensa de los preceptos clásicos (ya Patrizia Garelli lo notaba).

Aquí pueden medirse los efectos de la influencia de Metastasio, el compromiso entre la novedad y la búsqueda de la aprobación de los espectadores, la que insta a los adaptadores a intervenir en la visión ética del original, en las figuras y los personajes (nuevos o viejos que sean); en el estilo y la lengua; en las convenciones escénicas; en la importancia asignada a personajes, diálogos, monólogos etcétera. Dicho de otra manera, adecuándolos parcialmente, o más decididamente, a las normas del teatro nacional.

Resulta, por lo tanto, fundamental examinar un par de ejemplos concretos. El ya mencionado García Malo se atreve a escozar, en su *Discurso preliminar*, un análisis crítico-traductológico, y cita una serie de versos del *Demofonte* de Díaz Sirigo, para que el lector averigüe directamente –en una especie de publicidad comparativa– las diferencias entre aquella fea pseudotraducción y la suya<sup>31</sup>. El pasaje es este (en frente pongo el texto de Metastasio):

Es de advertir que después de dar Cleonte tan infausta noticia a Timante, hace Sirigo que se vayan los dos; que salga Veleta graciosa, y luego Lobanillo gracioso: que digan ambos cuatro disparates, y que después salga Timante y diga:

¡Adónde errante y confuso  
mi dolor así me lleva,  
como si fuera posible  
hallar sitio donde pueda  
de tan horrendo martirio  
no padecer violencia!  
¿Yo casado con mi hermana?  
¡Yo mirar con tanta afrenta  
el horroroso, inocente  
fruto de causa funesta!  
¡Yo pude ser tan incauto  
que fácilmente creyera  
fuesen del amor impulsos  
los latidos de las venas!  
¡Ay de mí!, que en tanto asombro,  
con que este mal me violenta,  
el delito me acobarda  
y aun el vivir me avergüenza.  
(pp. XI-XII)

[Misero me! Qual gelido torrente  
mi ruina sul cor! Qual nero aspetto  
prende la sorte mia! Tante sventure  
comprendo alfin; perseguitava il cielo  
un vietato imeneo. Le chiome in fronte  
mi sento sollevare. Suocero e padre  
m'è dunque il re! Figlio e nipote Olinto!  
Dircea moglie e germana! Ah qual funesta  
confusion d'opposti nomi è questa.  
Fuggi, fuggi Timante. Agli occhi altrui  
non esporti mai più. Ciascuno a dito  
ti mostrerà. Del genitor cadente  
tu sarai la vergogna; e quanto, oh dio,  
si parlerà di te. Tracia infelice  
ecco l'Edipo tuo. D'Argo e di Tebe  
le furie in me tu rinnovar vedrai.  
Ah non t'avessi mai  
conosciuta Dircea. Moti del sangue  
eran quei ch'io credevo  
violenze d'amor. Che infausto giorno

<sup>31</sup> *Comedia nueva. El Demofonte compuesta por don Ramiro Díaz Sirigo*, En Sevilla, Por Manuel Nicolás Vazquez [s.a.].

fu quel che pria ti vidi! I nostri affetti  
 che orribili memorie  
 saran per noi! Che mostruoso oggetto  
 a me stesso io divengo! Odio la luce;  
 ogni aura mi spaventa; al piè tremante  
 parmi che manchi il suol; strider mi sento  
 cento folgori intorno e leggo, oh dio,  
 scolpito in ogni sasso il fallo mio.]

Donde, tras destacar la presencia de las figuras de los graciosos, que se apoderan de la escena durante cierto tiempo para dejar luego campo libre a Timante, se manifiesta de manera muy clara el cambio de registro: ya no abundan las figuras retóricas y han desaparecido también las acumulaciones metastasianas o la referencia a Edipo y sus horrorosas hazañas. El fruto del trabajo de Díaz Sirigo se parece pues a un resumen atento a simplificar y a escoger los valores semánticos que más contundentemente habían de tocar el corazón de los espectadores, rechazando los inútiles giros de palabra.

Otro caso interesante es el de la adaptación de *L'eroe cinese* (1752). Frente a la típica edición bilingüe de mediados de siglo (*El héroe de la China*, 1754)<sup>32</sup>, con traducción enfrentada al texto original –una traducción preparada para festejar una solemnidad real– no deja ser llamativa la versión del anónimo adaptador que se publica en 1799 (texto para la compañía de Francisco Ramos<sup>33</sup>). En ella, el uso del endecasílabo asonante podría sugerir algún parentesco con obras como el *Ecio* de Ramón de la Cruz. Mas al amparo del célebre texto de Metastasio, el refundidor puede permitirse revolucionar la historia (la fábula se mantiene casi inalterada) y anteponer una larga escena entre las hermanas Ulania y Lisinga que rompe con la costumbre de Metastasio de empezar la acción *in medias res*, y sirve para desentrañar minuciosamente todos los acontecimientos pasados que justifican la prisión de las dos y la situación actual (igual que en el teatro barroco, el público tiene que estar al tanto de la historia, aún más que los personajes).

Finalmente, para acabar esta rápida reseña, cabe citar la comedia heroica tardía *La clemencia de Tito*, de Gaspar Zavala y Zamora (estrenada en 1810), sobre la que Rosalía Fernández Cabezón escribe: «el enredo difiere, desde el comienzo de la acción, en algunos aspectos sustanciales [...] lo que nos lleva a afirmar que *La clemen-*

<sup>32</sup> *El héroe de la China ópera dramática para representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro, festejándose el gloriosísimo día natalicio de su Magestad Catholica D. Fernando VI, por orden de Su Magestad la Reyna Nuestra Señora*, Año de MDCCLIV, en Madrid, en la Imprenta de Lorenzo Mojados, 1754.

<sup>33</sup> El carácter ‘ocasional’ de la adaptación, que va dirigida a una compañía específica, se reconoce no solamente desde la portada, donde se menciona explícitamente a Ramos, sino también, por la aparición del reparto con los nombres de quienes representaron la pieza (fenómeno habitual en manuscritos y folletos).

*cia de Tito* [...] no es una mera traducción o refundición, sino una versión genuinamente personal de una obra conocida»<sup>34</sup>. Después de analizar las tres comedias inspiradas en Metastasio, entre las cuales se halla *La clemencia de Tito*, la autora valora las diferentes técnicas empleadas por Zavala y Zamora (desde la «fiel adaptación» hasta la imposición de un «sello personal», con motivo de la visión ideológica, política y teatral del poeta, que aumenta el juego dramático).

Merece la pena leer directamente el comienzo de la «Comedia heroica», comparándolo, como siempre, con su correspondiente italiano. A simple vista se notará la distinta actitud que separa la imitación española de su modelo: cierta discursividad y cierta tendencia a decirlo todo, frente a la densidad alusiva del texto italiano; la sintaxis lineal, frente al consabido juego de anáforas, paralelismos, quiasmos que forman parte del entramado estilístico de Metastasio. La influencia del poeta cesáreo parece colocarle a otro nivel, el de la lectura atenta de un texto al que luego puede acudir para buscar instrumentos y técnicas (entre estas últimas, por ejemplo, el uso del diálogo rápido basado en oraciones breves y concitadas o en fragmentos de oraciones sin acabar):

*Galerías y el alojamiento de Vitelia*  
VITELIA Y SEXTO

VITELIA

No más: he tolerado tu perfidia  
más que debí.

SEXTO

Vitelia...

VITELIA

Tu designio

Me es conocido ya.

SEXTO

Saben los Dioses...

VITELIA

Que a engañarme aspiraste. El colorido  
de tu falacia vi. Déjame, y parte.

Déjame, y quede mi dolor conmigo.

SEXTO

Oye, a lo menos la disculpa mía.

VITELIA

Y cuál será, perjuro?

SEXTO

La que digno

*Logge a vista del Tevere negli appartamenti di Vitellia.* VITELLIA e SESTO

VITELLIA

Ma che? Sempre l'istesso

Sesto a dir mi verrai? So che sedotto

fu Lentulo da te, che i suoi seguaci

son pronti già, che il Campidoglio acceso

darà moto a un tumulto e sarà il segno

onde possiate uniti

Tito assalir, che i congiurati avranno

vermiglio nastro al destro braccio appeso

per conoscersi insieme. Io tutto questo

già mille volte udi; la mia vendetta

mai non veggo però. S'aspetta forse

che Tito a Berenice in faccia mia

offra d'amore insano

l'usurpato mio soglio e la sua mano?

Parla, di', che s'attende?

SESTO

Oh dio!

VITELLIA

Sospiri!

Intenderti vorrei. Pronto all'impresa

sempre parti da me; sempre ritorni

<sup>34</sup> Fernández Cabezón, 1989: 81-87, pág. 86.

de tu amor debe hacerme. Tú, Vitelia,  
 cual yo, conoces lo que debo a Tito.  
 Los más ilustrs cargos del Imperio  
 recibí de su mano  
 y del abismo  
 de la nada, al Olimpo de la gloria  
 me elevó generoso. Decidido  
 por la suerte de Sexto, la más tierna,  
 la más pura amistad le ha concedido.  
 Y Sexto infame, Sexto vilipendio  
 de la naturaleza y de sí mismo,  
 ¿el sedicioso fuego avivaría  
 contra su vida? No, yo fuera indigno  
 de tu virtud entonces. Te conozco.  
 Sobrado generosos tus principios  
 para inspirar la ingratitud horrenda,  
 de eterna execración el nombre mío  
 cubrirías tú misma, si aprobase  
 tan injusto y aleve regicidio  
 VITELIA  
 En vano esperas con sutil lisonja  
 desarmar mi furor. Envejecido  
 el odio que conservo a ese tirano,  
 solo su sangre bastará a extinguirlo.

confuso, irresoluto. Onde in te nasce  
 questa vicenda eterna  
 d'ardire e di viltà?

SESTO

Vitellia ascolta.  
 Ecco io t'apro il mio cor. Quando mi trovo  
 presente a te, non so pensar, non posso  
 voler che a voglia tua; rapir mi sento  
 tutto nel tuo furor; fremo a'tuoi torti;  
 Tito mi sembra reo di mille morti.  
 Quando a lui son presente,  
 Tito, non ti sdegnar, parmi innocente.

VITELLIA

Dunque...

SESTO

Pria di sgridarmi  
 ch'io ti spieghi il mio stato almen concedi.  
 Tu vendetta mi chiedi;  
 Tito vuol fedeltà. Tu di tua mano  
 con l'offerta mi sproni; ei mi raffrena  
 co'benefizi suoi. Per te l'amore,  
 per lui parla il dover. Se a te ritorno,  
 sempre ti trovo in volto  
 qualche nuova beltà. Se torno a lui,  
 sempre gli scuopro in seno  
 qualche nuova virtù. Vorrei servirti;  
 tradirlo non vorrei. Viver non posso,  
 se ti perdo mia vita; e se t'acquisto  
 vengo in odio a me stesso.  
 Questo è lo stato mio; sgridami adesso.  
 (*La clemenza di Tito*, Venezia, Bettinelli, 1737  
 vv. 1-42).

### A manera de conclusión

Gracias al trabajo de valiosos investigadores que, ya en el siglo XIX, se han ocupado de la presencia de Metastasio en España, sabemos que el poeta italiano es una de las figuras que más influyeron sobre el teatro (y su concepción trágica) y la estética del Setecientos. Se han subrayado los mecanismos generales de adaptación o se han examinado ejemplos individuales; se han recopilado elencos de obras y establecido conexiones entre autores. Pero siempre desde enfoques que sitúan la inves-

tigación más en el plano de la historia de las ideas, de la cultura o de las corrientes literarias, o que, de todas formas, privilegian las relaciones macroscópicas entre géneros literarios, o los contactos entre música y poesía. Me parece, entonces, que ha llegado la hora de enfrentarse con un estudio más pormenorizado de las modalidades de esta influencia. Y este camino no puede pasar por otra vía que la del análisis textual, de la confrontación minuciosa y filológica entre obras, *in primis* traducciones y adaptaciones, para ahondar, por ejemplo, la dimensión métrica en sus múltiples facetas, la cuestión del léxico culto (los distintos tipos de cultismo, patrimoniales o importados a través del italiano) o la difusión (en qué medida, con qué salvaguardias) de un estilo escénico tan inconfundible y fascinante como el de Metastasio. O, por lo menos, es lo que espero haber sugerido en este recorrido por entre los bastidores del teatro del siglo XVIII.

ANDREA BALDISSERA  
UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE - VERCELLI

### Bibliografía

- Andioc, R. y Coulon, M., (1996), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Anejos de Criticón, 2 vols.
- Bussey, W.M., (1980), *French and Italian influence on the zarzuela (1700-1770)*, UMI, Michigan, Research Press-Ann-Arbor.
- Carnero, G., (1996), «Datos para la biografía del novelista dieciochesco Ignacio García Malo (1760-1812)», *Hispanic Review*, I, pp. 1-18.
- Carreras, J.J., (1996) «Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724», en *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*, ed. R. Kleinertz, Kassel-Berlín, Reichenberger, pp. 49-78.
- Chaves Montoya T. y Rodríguez de la Flor, F., (1995), «El teatro musical», en *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, dir. Víctor García de la Concha, coord. Guillermo Carnero, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, I, pp. 372-399.
- Clavijo y Fajardo, J., (1762), «Sobre la Tragedia la Comedia y la Ópera», *El pensador*, Tomo I, Madrid, Joaquín Ibarra, pp. 1-29.
- Coester A., (1938), «Influences of the Lyric Drama of Metastasio on the Spanish Romantic Movement», *Hispanic Review*, I, pp. 10-20.
- Cotarelo y Mori, E., (1934), *Historia de la zarzuela, o sea el Drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga.
- Cruz, R.de la, (2007), *Aquiles en Sciro*, edición, introducción y notas de Andrea Baldissera, Como-Pavía, Ibis.
- Checa Beltrán, J., (1991), «El concepto de imitación de la Naturaleza en las poéticas españolas del siglo XVIII», *Anales de Literatura Española*, 7, pp. 27-48.

Fernández Cabezón, R., (1989), «Influencia de Metastasio en la comedia heroica de Gaspar de Zavala y Zamora», *Anuario de Estudios Filológicos*, XII, pp. 81-87.

Fernández Fernández, O., (2001), «La Clemencia de Tito en la traducción de Luzán y la visión de la ópera a través de los neoclásicos españoles del siglo XVIII», *Dieciocho*, 24, 2, pp. 217-243.

Froldi, Rinaldo, (2006) «Relaciones en torno a algunos intercambios teatrales entre España e Italia en el siglo XVIII», en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX*, *Actas del Simposio Internacional*, eds. Irene Romera Pintor y Josep Lluís Sirera, Universidad de Valencia, Valencia, pp. 81-90.

Garelli, P. (1995), «Dos adaptaciones de *Dido abandonada* de Pietro Metastasio en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVIII», en *Teatro y traducción*, ed. Francisco Lafarga y Roberto Dengler, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, pp. 95-107.

\_\_\_\_\_ (1996), «Ramón de la Cruz, adaptador de Metastasio» in *El teatro español del siglo XVIII*, ed. di José María Sala Valldaura, Universitat de Lleida, Lleida, pp. 447-473.

\_\_\_\_\_ (1997), «Metastasio y el melodrama italiano»; «Catálogo de traducciones de tragedias italianas», en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. Francisco Lafarga, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 127-138; 325-362.

Goldin Folena, D., (1999), «Alla ricerca di un'identità nazionale: traduzioni e teatro italiano tra Schlegel e Rusconi», in *Italia e Italie. Immagini tra Rivoluzione e Restaurazione*, Bulzoni, Roma, pp.193-235.

Kleinertz, R., (1996) «La zarzuela del siglo XVIII entre ópera y comedia. Dos aspectos de un género musical (1730-1750)», en *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*, ed. R. Kleinertz, Kassel-Berlín, Reichenberger, pp. 107-121.

Irving A. L. (1949), «El teatro en Lima 1790-1793», *Hispanic Review*, 2, pp. 93-112.

Leza, J. M., (1988), «Metastasio on the Spanish Stage: Operatic Adaptations in the Public Theatres of Madrid in the 1730s», *Early Music*, XXVI, pp. 623-631.

Maeder, C. (1993), *Metastasio, l'Olimpiade e l'opera del Settecento*, Bologna, Il Mulino.

Muraro, M.T. (1986), (ed.), *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze, Olschki.

Virgili, M.A., Vega García-Luengos, G., y Caballero Fernández-Rufete, C., (eds.), (1997), *Música y literatura en la Península ibérica (1600-1750)*, Actas del Congreso internacional, Sociedad, Centenario Tratado de Tordesillas, Valladolid.

Profeti, M. G., (2001), «El espacio en el teatro y el espacio del texto: Metastasio en España en la primera mitad del siglo XVIII», in *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, eds. Emilio Casares Rodicio y Alvaro Torrente, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, I, pp. 263-292.

Rossi, G.C., (1964), «Metastasio, Goldoni, Alfieri, e i Gesuiti spagnuoli in

Italia», *AION*, I, pp. 71-116.

Sala, E y Morelli, G., (1994), «Teatro gesuitico e melodramma: incontri, complicità, convergenze», en *I gesuiti e Venezia*, ed. Mario Zanardi, Padova, Gregoriana, pp. 597-611.

Sala di Felice, E., (1983), *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Angeli.

Sala Di Felice, E y Sannia, L. (eds) (1985) *Metastasio e il Melodramma*, Nowé, Liviana, Padova.

Sommer-Mathis, A., (2001), «La fortuna di Pietro Metastasio in Spagna», in *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana del Settecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma 1998)*, ed. di Elena Sala Di Felice e Rossana Caira Lumetti, Aracne, Roma, pp. 863-881.

Stein, L.K., (1997), «Este dichoso género: la zárzuela y sus convenciones», en *Musica y literatura en la Peninsula iberica 1600-1750*, eds. María Antonia Virgili Blanquet, German Vega Garcia-Luengos, Carmelo Caballero Fernandez-Rufete, Valladolid, Sociedad V Centenario Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 185-218.

Stoudemire, Sterling A. (1941), «Metastasio in Spain», *Hispanic Review*, IX, pp. 184-191.

Subirá, J.,(1965), «La ópera castellana en los siglos XVII-XVIII», *Segismundo*, I, pp. 27-37.

\_\_\_\_\_ (1945), *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor.

Wiesend, R., «Le revisioni del Metastasio di alcuni suoi melodrammi e la situazione della musica per melodramma negli anni '50 del Settecento», en *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze, Olschki, pp. 171-197.